



UNIVERSIDAD NACIONAL
AVENIDA DE
MÉXICO

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

CAMPUS ARAGÓN

"VIOLENCIA: LA MIRADA DE STANLEY KUBRICK EN SU
CINE BELICO"

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
L I C E N C I A D O E N
C O M U N I C A C I Ó N Y P E R I O D I S M O
P R E S E N T A:
B E L T R Á N R A M Í R E Z R O D R I G O R U P E R T O

ASESOR: LIC. JOEL PAREDES GONZÁLEZ

MÉXICO

2005





Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a digitalizar el formato electrónico y reproducir el contenido de la obra en su totalidad.

NOMBRE: Rodrigo Repetto

Beltrán Ramírez

FECHA: 8/12/04

FIRMA: [Signature]

INDICE

Prefacio	I
Agradecimiento	III
Introducción	IV
Cine y comunicación	X
I Violencia	1
A.- Manifestaciones de la violencia	3
B.- Teorías sobre la violencia	8
C.- Teorías instintivistas de la violencia	14
a.- ¿Dónde surge la verdadera maldad del hombre?	16
b.- Mundo etológico: Konrad Lorenz	19
c.- La ruptura de los instintos: Freud y el psicoanálisis	22
D.- La violencia según Erich Fromm	25
E.- Libertad violentada: Nietzsche	28
II Violencia en el cine	31
A.- Metamorfosis de la violencia en el cine	48
B.- Géneros cinematográficos	51
C.- Violencia en los géneros cinematográficos	55
III Cine bélico: un género cinematográfico	61
a.- Subgéneros	63
A.- Cine bélico: un género de violencia	65
B.- Breve historia del cine bélico	72
a.- Filmes clásicos	79
b.- Las huellas del cine bélico	83
IV La mirada de Stanley Kubrick en su cine bélico	90
A.- Monografía	92
B.- Stanley Kubrick la leyenda	96
C.-El mundo de Stanley Kubrick: filmes	98
D.- Violencia en el cine bélico de Stanley Kubrick	117
a.- Patrulla Infernal: la injusticia del ejército	121
b.- Doctor Insólito: la destrucción del mundo	139
c.- Barry Lindon: el problema del hombre	161
d.- Cara de guerra: camino hacia el infierno	183
CONCLUSIONES	205

PREFACIO

Como toda lucha larga, tenaz y apasionada, comienza a diseñarse como una idea al cabo de cierto tiempo, con puntos de estudio básicos, cuya finalidad depende de expresar los pequeños episodios de una temática; en esas circunstancias se ha desarrollado el presente trabajo. Debo expresar el significado que encierra para mí, no obstante para cada uno de ustedes; de la forma como será concebido, no lo sé, quizá sea una temática aburrida o para muchos carezca de importancia, pues hablar de violencia y del cine bélico de Stanley Kubrick es algo de lo que no les gustaría conocer a muchos, pues Stanley Kubrick es un director que te gusta o lo rechazas, con él no hay medias tintas. Sin embargo, y a pesar de que mi trabajo tiene la investigación necesaria, también es cierto que existen otras interpretaciones, las cuales pueden ser infinitas, con diferentes miradas y puntos de vista de críticos del cine.

El propósito de este trabajo es mostrar un panorama de la comunicación, un concepto que debe quedar claro desde el principio, que no es propio de un campo específico de estudio; pues la relación entre el hombre y su entorno comenzó desde que se trató de comprender el mundo, porque para tratar de comprenderlo es necesario entrar en él, y de esa forma introducimos en un inmenso mundo infinito de comunicación.

Me interese en el cine por ser un medio que desde su inicio busco lazos que lo unieran con el todo, para de esa forma comunicar todo lo que le rodea, para comprenderlo, para entenderlo, para sumergirnos en él y de esa manera utilizarlo como medio de comunicación, desde la imagen, desde los diálogos, desde una historia. El cine, el otro medio de comunicación, el monstruo incluyente, mientras más envuelve más se fortalece, pues su voracidad misma hacen de él un medio más completo, más comunicativo; por él se puede llegar a diferentes espacios, y no sólo por los tradicionales medios masivos de comunicación.

De esa forma lo que me interesa, es plantear una interpretación de las muchas posibles, mi deseo no es convencer, más bien plasmar mi entender de dichos acontecimientos, mostrar un punto de vista de la inmensa gama de posibilidades. Mi percepción, no es más que, mi misma mirada, desde mi historia de vida, individual, subjetiva, la interpretación de una partícula en este universo infinito.

Pues debe entenderse que la interpretación es lo que hacemos toda la vida, para entendernos a nosotros mismos, como una forma de comprender todo lo que nos rodea, un acontecimiento, un extracto de la historia; de esa manera, me introduje en el mundo del cine, bajo mi propia perspectiva, mi propio entender como espectador y claro con la ayuda de algunos expertos en la materia.

Sin ser finalista en la obra trabajada, mi enfoque teórico parte de la perspectiva hermenéutica que une y relaciona el análisis y saca conclusiones de todo el saber, características de todo discurso al que se le puede acoplar o amoldar esquemas para dicho fin. Con puntos de partida que van de lo objetivo de la temática a la subjetividad.

Más allá de exponer un modelo, dicho análisis pretende dar pie solamente a una interpretación hermenéutica incluyente; por otro lado, debo recalcar que aunque no existe un método definitivo,

también es cierto que no podemos caer en reduccionismos, a falta de ello. Pues la idea esencial se centra en que la hermenéutica es el método de la interpretación, no obstante, cabe mencionar que también se puede partir de perspectivas abiertas interdisciplinarias o multidisciplinarias, encontrando en éstas a la misma interpretación.

De lo que se trata, es de buscar la inclusión de perspectivas interdisciplinarias que enriquezcan mi investigación; que mi enfoque no se quede en la simple exposición de modelos como el estructuralismo, el empirista, el científico, el marxismo, el funcionalismo, etc., más bien, busco incluir al mismo tiempo las diversas teorías y sus códigos; estar concientes que no somos objetivos, que antes que todo estamos influenciados por códigos de comunicación, conceptos de la vida, del instante, de nuestra época y para ello no hay mejor enfoque que la hermenéutica que nos permite establecer esquemas estructurales para dicho fin.

De lo que se trata es de viajar por un camino interpretativo que experimente, que reafirme, que renueve o que al mismo tiempo confunda a los lectores, pues es ahí donde radica la odisea de este viaje, que ayuda a la interpretación del hombre con su entorno en este espacio infinito.

AGRADECIMIENTOS

Después de mi larga odisea para realizar este trabajo, sólo me queda la agradable tarea de dar las gracias a la vida, por darme la oportunidad de realizar ésta investigación.

A mis padres, a mis hermanos, a mi esposa, a mi hijo, a mis amigos, a todas las personas que con su apoyo moral, espiritual y económico, han hecho posible que yo concluyera este trabajo.

Deseo dar las gracias al profesor Joel Paredes González por su valiosa ayuda, en la aclaración teórica, por su orientación y el interés que puso en mi trabajo.

Deseo dar las gracias a mi amigo Alejandro Martínez de la Rosa por su colaboración en el análisis de los filmes.

A mi amigo Genaro Ortíz Morales por su paciencia y colaboración en el diseño final de mi tesis.

A mi esposa Leticia, por su valiosa ayuda y colaboración en mi trabajo.

Deseo dar las gracias a todas las personas que me brindaron su valiosa ayuda y que aportaron material de suma importancia, sin en cual no hubiera sido posible realizar mi investigación; verdaderos fans de Stanley Kubrick, a Jose Luis, amigo de la Cineteca, a Noé de Bibliotecaeconomía, a Mario de librerías Gandhi, a Raúl Miranda y Roberto Ortíz, de la Cineteca.

A todas las personas que se interesaron en mi trabajo, a los colaboradores del Centro de Investigación de Cineteca Nacional, a mis amigos, hermanos, sobrinos; a mi jurado: Salvador Mendiola, Joel Paredes, Mario Monroy, Ruben Darío, Juan Arellano, a mis compañeros.

A la Universidad Nacional Autónoma de México por darme la oportunidad de ser una parte de ese universo de estudiantes que tienen el privilegio de seguir superándose.

A la Cineteca Nacional por ayudarme aclarar mi tema de tesis y por su ayuda al acercamiento cinematográfico que me formó como un espectador crítico y reflexivo.

A todos mis maestros.

A todos gracias.

I VIOLENCIA

Una ola de violencia bombardea la sociedad contemporánea, es un problema que en los últimos años ha generado noticias de primera plana en diversos países occidentales, Estados Unidos, Inglaterra, Japón, España, incluido México, y que tiene resonancia por todas partes: en las notas periodísticas, en la televisión, en las charlas de café, en los taxis, en el micro, en la oficina, en los hogares, en todos los lugares, aunque sean sociedades ricas y cosmopolitas. Episodios agresivos de matanzas, destructividad y crueldades que, en algunos casos, han llegado a extremos impensables de brutalidad.

Estos episodios son una muestra que el ser humano tiene grandes impulsos creativos, pero también actitudes agresivas. Y esa agresividad ha alcanzado momentos graves: en nuestra época se habla de un cáncer en la sociedad moderna; el sentir ciudadano ha pasado de la euforia al pánico. Asesinatos de políticos y diplomáticos, secuestros de personas, autobuses, aviones, destrucción de edificios públicos, amenazas y hostigamiento, son algunas de las manifestaciones de la violencia que corre por todas las estructuras sociales, la cual es llamada el "azote de nuestro tiempo".

Con el paso del tiempo, la misma historia nos ha proporcionado, muchas pruebas de esas manifestaciones agresivas del hombre, en palabras de Sir Carleton Kemp Allen (1957) de "crueldad en una escala grande y aterradora", con "una infamia a sangre fría del genocidio" y "tormentos psicológicos de refinamiento sin precedentes" sumados a todos los horrores físicos de ayer y de hoy" (D. J. Charty, *Historia natural de la agresión*. p. 162).

Lo que está sucediendo es muy preocupante y va más allá del terror y del miedo, sin embargo, la maldad responde: busca un alojamiento geográfico fuera del ayer, a la muerte de Abel muerto en manos de Caín, llega la desaparición de Sodoma y Gomorra y a ésta sucede la de Aqueos y Teucros; en las batallas de los circos romanos las noticias no eran muy halagadoras y, sin embargo, hoy, en el boxeo actual, el público, mientras observa gesticula, suele gritar: mátaalo, revientalo, aunque no se llegue a los hechos; en el fútbol, no es para menos, las patadas y los gritos están a la orden del día; en las calles, peor aún, es todo un escenario de violencia física y psicológica.

Otro ejemplo en un sentido más literal: Dios es violento. Cuando impone el sacrificio de Abraham, cuando el ángel lucha con Israel, cuando en el Monte de los Olivos ("que no se haga mi voluntad, sino la Tuya") y, a la de él la suceden nuevos ecos que se van por el subsuelo de la sociedad.

El Estado desarrolla otro tipo de agresión que los teóricos llaman frenos a la agresión, como un permiso a la agresión con reglas y normatividades, que es la justificación de la agresión al servicio de la sociedad: con cárcel, castigos y muerte. Una forma que lejos de preveer la violencia, en realidad también ejerce una violencia que resulta irracional y agresiva en nombre de la normatividad: está comprobado que la violencia provoca violencia. La violencia como ha escrito Erich Fromm, "es la regresión y la vuelta más frustrante en forma de agresión que no tolera otras posibilidades; de esa forma se enfrentan individuo con individuo, e instituciones con el Estado" (Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, p. 56).

No es fácil salir de ella, se abandona la ciudad, se esconde, se encierra en las cavernas y su manifestación sigue teniendo resonancia en una dialéctica eterna o cíclica. La violencia de los modernos responde a la de los antiguos como un lazo que une a la agresión; de la urbanización, llega a la tribu y después a la étnia donde la sangre simboliza los orígenes. No se logra acabar con la violencia, son un reflejo y un detonante constante, tanto la nuestra como la de ayer.

A lo largo de la historia pareciera que nuestro estilo de vida, nuestros conocimientos y las instituciones, han evolucionado hacia modos de mejor convivencia civilizada, el estupor con que soportamos las enormes filas en los cines, en los estadios, en las playas abarrotadas, en los supermercados: parecieran buenas formas de convivencia, pero los resultados muestran lo contrario; nuestros instintos, tanto para bien como para mal, siguen siendo primitivos.

Los estudios actuales de las diferentes ciencias que han efectuado sobre la materia, demuestran que la adaptabilidad de la naturaleza humana en diferentes culturas no es compleja y, sin embargo, como dice Bertrand Russell "el salvaje que cada uno lleva dentro encontrará alguna salida incompatible en la vida civilizada" (Alberto Altamirano, *Violencia, delito y deporte*, p, 31).

Sin embargo, ese salvajismo humano, el de ayer como el de hoy, ha encontrado salida y una resonancia por todas las arterias de la sociedad, como un eco expresado de mil maneras, una dialéctica al servicio de la misma violencia, tomando diferentes formas, espacios y tiempos; "la historia se sigue escribiendo con sangre". Los malos siguen ganando la batalla, la violencia crece y evoluciona, basta con ver los programas de televisión, con abrir un periódico, ir al cine o salir a la calle para darse cuenta cuál es el grado de violencia que se vive, encierran, traen y nos venden.

A.- MANIFESTACIONES DE LA VIOLENCIA

¿Naturaleza humana?

La violencia ha sido una temática preocupante en los últimos años, ha estado a punto de engañarnos, de admitir que el mal es una fatalidad y que la historia entre el bien y el mal es una historia demasiado antigua. Es una verdadera problemática, hoy en día nos encontramos en una verdadera encrucijada en la que debemos establecer grandes diferencias, causas y efectos, pues la violencia, a pesar de ser eterna y constante, no es igual para todos.

¿Es realmente una maldad propia del hombre a lo largo de su historia?, ¿es un cuento? o ¿es una fatalidad en la que el hombre se encuentra girando al son de una danza violenta?. Sin embargo, para no caer en esas ambigüedades es menester que viajemos a la gran aventura de esta temática.

La primera violencia en la sociedad es la violencia manifiesta, que se acentúa como la forma más severa y directa de poder físico, utilizado por el Estado, los grupos privados o las personas. Siendo ésta la forma, se traduce como los delitos que afectan la vida, la integridad corporal de los individuos o sus bienes, por ejemplo, los golpes, las violaciones, los homicidios, el estupro, el robo o la estafa.

De esta forma la violencia se puede definir según la Enciclopedia Internacional de las Ciencias Sociales como "el acto cuya finalidad es emplear métodos de coerción física para su defensa con fines individuales y grupales o la violencia cuya finalidad es dominar a la persona, actos o propiedades de uno o más individuos".

Tomas Hobbes aseveró que es la igualdad que resulta de la habilidad igualitaria para matar que todo hombre posee en el estado natural, es la igualdad para hacer daño lo que distingue a la violencia, y que no distingue entre grupos sociales, raza, edad o religión. La violencia se percibe cuando se ve en uno la posibilidad de ser el agresor. Etimológicamente hablando, la violencia proviene del latín *Violentie* derivado de fuerza, poder; siendo el poder y la violencia la misma cosa.

Así mismo, según los últimos estudios, pueden distinguirse tres tipos fundamentales de violencia: la violencia individual, la respuesta violenta y la represión:

La primera se explica como la incapacidad, privación de salud y cualquiera que afecte la honestidad y el patrimonio del sujeto, se halla en el sujeto y se origina por el apasionamiento, por frustración o por relaciones que orillan al ser humano a agredir, herir o asesinar.

La segunda, es la respuesta violenta que no es más que una respuesta a la primera, que desafía al poder y pretende reformar al sistema.

La tercera surge cuando el gobierno o grupo dominante ejerce la violencia con represión legalizada por medio de la institucionalización, a través del ejército y la policía, entre otros.

Sin embargo, no todo está dicho, para comprender mejor a la violencia deben entenderse algunas de las formas más comunes de la super-agresión expresada por el hombre, retomadas de la vida real. Agresiones que se ven en cada uno de los sitios de nuestra sociedad, expresadas en todos los tipos, como son la violencia familiar, la violencia infantil, la violación, robo, los secuestros, los homicidios, las destrucciones provocadas y las naturales, la violencia psicológica y la terrorista, siendo éstas últimas las más peligrosas y las que tienen resonancia con más eficacia en la actualidad, pero que, sin embargo, a pesar del alto grado de brutalidad se encuentran inmersas en cualquiera de las formas que expondremos en este espacio.

Una categorización de la agresión expuesta en *Anatomía de la destructividad humana*, de Erich Fromm.

Seudoagresión. Son todos aquellos actos agresivos que causan daño o tienden a tener efectos de repercusión trascendental, pero que no tienen la intención de hacerlo. Entre ellas se encuentra la agresión accidental, o sea un acto lesivo para otra persona pero que no estaba destinado a hacer ningún daño: robo por hambre, destrucciones naturales, etc.

Agresión por juego. En este proceso de agresión se desarrolla con la intención de practicar una destreza, es una competencia donde los dos contrincantes tienen la misma probabilidad de ganar y no tiene la intención de destruir ni dañar, sin embargo, es un duelo en muchas ocasiones a muerte, en el boxeo, el fútbol, las peleas callejeras, entre otros.

La agresión autoafirmadora. Su función es lograr un fin para perjudicar o para crear y es muchas veces necesaria para la supervivencia. Su manifestación se produce la justifica en su afán de crear ocasionando una destrucción, principalmente cuando se emplea esta agresión frente a la naturaleza, la tala de árboles, la explotación petrolífera, el agotamiento de las aguas y los productos naturales en general, como ejemplos.

Agresión defensiva. Es aquella que está al servicio de la conservación de la vida, es utilizada con bastante frecuencia, tanto en los hombres como en los animales, el objetivo es quitar el peligro, enfrentando, huyendo, sin el placer de destruir, sino más bien, conservar lo propio; es muy común en todos los niveles, en el estado, para conservar el poder, en la familia, para proteger a los suyos, en los animales su habitat; se protege la pertenencia, el territorio, la familia, el alimento, la hembra, etc.

Agresión y libertad. Ciertamente desde que el hombre descubre entre todas las cosas los intereses vitales de supervivencia, empieza su agresión, porque ésta tiene su importancia individual y social. Sin embargo, a lo largo de la historia de la humanidad, el hombre descubre otras necesidades como lucha por su libertad y la historia de las revoluciones lo confirma, la revolución rusa, la vietnamita, la china, etc.

La agresión y el narcisismo. Es una de las principales causas de agresión, el narcisismo lastimado, sólo la persona, su pensamiento, sus necesidades, su cuerpo, su propiedad, le pertenece en sentido real y cuando esto es dañado, surge una verdadera agresión. Cuando los demás lesionan ese narcisismo, por la palabra, la victoria en un juego o por muchos modos, la persona suele reaccionar con ira o rabia intensa.

Agresión conformista. En todas las sociedades estructuradas jerárquicamente, la obediencia es el rasgo más arraigado. Aquí la obediencia se equipara a una virtud y la desobediencia al pecado, esto generalmente se lleva a cabo en las religiones, aquí ser desobediente es el delito mayor, desde los mozos de una pandilla, hasta los soldados del ejército, muchos actos agresivos se cometen para no ser cobarde y por obediencia a las órdenes superiores; en esta agresión siempre se actúa sin tener la libertad de razonar o cuestionar, quizá sea la razón por la que esta agresión no se le considere tan malvada, pues el agresor en la mayoría de las veces, enfrenta las consecuencias o en la situación actual queda en la impunidad.

Agresión instrumental. Es la que tiene por objeto justificar la agresión, se le atribuye el acto de necesaria y deseable, es decir, impedir la muerte por hambre, si un hombre roba es por que no tiene qué comer y si en esto toda agresión se justifica, la agresión aquí es un acto motivado por la necesidad fisiológica. Aunque de forma más generalizada esta violencia es la más moldeable pues bajo ese estandarte se cometen actos malévolos.

La guerra en una agresión instrumental en el sentido más amplio, claro y conciso.

Estas son las formas de violencia que de alguna manera existen tanto en los animales como en el hombre, pues son suaves y tienen la intención de luchar por la vida (en teoría), sin embargo, existe la otra parte que radica en el mal que se busca por placer o pasión.

Agresión vengativa. Es una reacción espontánea al sufrimiento de un individuo o a los miembros de un grupo, ésta sucede después de haber hecho un daño, su intensidad es mayor y en muchas ocasiones es cruel, aquí se crea un lenguaje, "el de la venganza", casi siempre se encuentra en la venganza sangrienta, como un deber sagrado que corresponde a los miembros de una familia, un grupo, un clan, que debe vengar o castigar al agresor. A veces esas venganzas son por épocas, por ejemplo, entre los narcotraficantes esto es común.

Agresión por éxtasis. El hombre puede lograr sobreponerse a la carga de su existencia logrando un éxtasis al estar fuera de sí, éstas formas las hallamos principalmente en el culto a los dioses, como las danzas de nuestros antepasados o los derramamientos de sangre, en el empleo de las drogas, en las orgías sexuales frenéticas, etc. Es un estado momentáneo en los psicópatas, en los asesinos natos.

El culto a la agresividad y a la destructividad. Esta forma tiene la función de apoderarse de toda la persona, de unificarla en el culto de un fin: destruir; éste estado es una idolatría permanente del Dios destructor, es tener seguidores que lo consagran con su vida. Asesinos en serie.

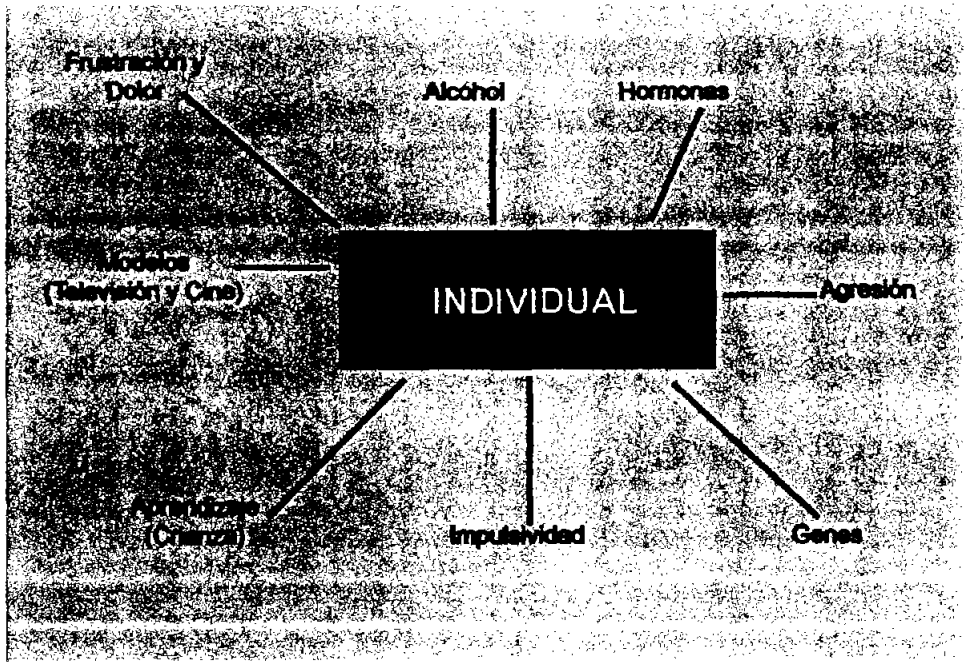
Sadismo. Generalmente se le atribuye sentimientos de sexualidad, ésta persona necesita infligir dolor y sufrimientos intensos para excitarse. Son personas motivadas por el deseo de destruir y que sienten placer en el acto de la destrucción. Son personas con el deseo de herir, lastimar y de humillar a otras personas, sin llegar a matar, pues su goce es el sufrimiento. No solamente en el terreno sexual, pues pueden hacer lo mismo en cualquier ámbito, siempre y cuando puedan causar las mismas sensaciones, humillando a un pueblo, avergonzándolo, destruyendo a sus ciudades, es un juego con maldad sin destruir del todo.

Masoquismo. En este terreno la función es a la inversa, la persona necesita ser lastimada, insultada para excitarse o para sentirse bien, el maltrato es la única forma de sentirse querida, fuera de eso no hay más, aquí la misión es aguantar todo, hasta lo peor, los maltratos, las humillaciones, la bajeza como una respuesta de goce.

La necrofilia. Donde los actos son pura pasión de destruir, o la pasión de destrozarse las estructuras vivas. Los ejemplos de esta forma agresiva en la actualidad son muy comunes, los hallamos con bastante frecuencia en los periódicos con víctimas que fueron desmembradas o mutiladas. En un sentido más amplio, puede describirse como la atracción apasionada por todo lo muerto, corrompido, pútrido y enfermizo: es la pasión de transformar lo viviente en lo no vivo, de destruir por destruir, y el interés por lo puramente mecánico. Es la pasión de destrozarse las estructuras vivas.

En términos generales, podríamos resumir en un modelo estándar la agresividad individual, acompañado de diversas influencias de orden interno y externo que determinarían la propensión a la agresividad.

Modelo estándar para la agresividad individual: Diversas influencias de orden interno o externo, adaptada de DeWaal (Adolf Tobefia, *Anatomía de la Agresividad Humana*, p. 17).



Estas son unas de las posibles manifestaciones de la violencia que, en síntesis, han demostrado la maldad del hombre a lo largo de su historia; signos de agresión y violencia que son el resultado de su ambiente social, quizá producto de la frustración y/o el resentimiento en términos personales, pero sobre todo, histórico-sociales. Pareciera que la violencia es un lenguaje que nos deja identificarnos como regiones o reconocernos como sujetos, parece que únicamente conocemos el camino de la muerte, del sufrimiento y del dolor que conducen a la no-vida, al no-futuro.

De esa manera, y viendo el desarrollo de esa maldad manifiesta, vemos que la violencia está íntimamente ligada a conceptos básicos de poder, de fuerza y de autoritarismo. De esta forma retomamos la etimología de la palabra violencia que proviene del latín *Violentie* derivada de: fuerza y poder. Poder y violencia es la misma cosa etimológicamente hablando: "no se concibe un poder sin un fundamento de fuerza" (Cano Cisneros, *La dinámica de la violencia en México*, p. 9-11).

Friedrich Hacker ha escrito, que en la danza de la violencia, las acciones violentas no permitidas a las que se da el nombre de crimen o de locura se convierten en legítima defensa, y la defensa necesaria vuelve a convertirse en un acto ilegítimo de violencia. La violencia se presenta y se siente casi siempre como algo necesario y legítimo por quienes la cometen, según ellos, son medidas obligadas de defensa y sirven a objetivos superiores.

Finalmente, Marx, Hegel, Rousseau, Freud y otros autores tienen razón: la presencia de la violencia es ineludible y necesaria en el desarrollo de la historia; el salvajismo del hombre tarde o temprano saldrá al exterior donde debe ir, y esto, de una u otra manera, como lo hemos presenciado en las distintas modalidades. Freud, en su teoría *Eros* y *Tanatos* —o instinto de vida e instinto destructivo— explicó que todo lo que el ser humano recibe que vaya en contra de la vida, tarde o temprano saldrá al exterior causando agresividad, porque si se lo queda, le causará un daño que será irreversible en su interior.

B.- TEORÍAS SOBRE LA VIOLENCIA

La diversidad de la violencia y los brotes agresivos son tan plurales y variados que a veces nos es difícil identificarlos, sin embargo, una de las fuentes más comunes de agresión humana, entre los individuos como entre los grupos, surgen por razones primordiales, disensiones sobre un bien singularmente apreciado (alimento, la familia, territorio, pertenencias, etc.), o sobre el estatus social, supremacía, influencia, objetos y señales de distinción, etc. Por otro lado, la falta de valores profundos, los complejos psicológicos, la distorsión de la idea de Dios, el materialismo, la cultura, los desajustes económicos y los conflictos sociales y familiares propiamente dichos.

Durante mucho tiempo los estudios sobre esta problemática y sobre la génesis de la agresividad humana han estado en discusión; algunos expertos piensan que se encuentra al servicio de la sobrevivencia, por medio del sistema fisiológico humano que está entretejido de tal modo que los sistemas neuroendócrinos al servicio de la defensa (la alarma, la huida, la resistencia, el camuflaje, etc.) pueden ponerse al servicio de la amenaza, el dominio o el sometimiento de los demás cuando surge el conflicto de intereses. Dicho de otro modo, existen unos complejos sistemas internos para garantizar la lucha de la sobrevivencia. Otros estudiosos afirman que sólo son un canal al servicio de la competencia social, sin embargo, la violencia vista y reflejada desde diferentes lugares y ángulos está en debate.

Desde las condiciones y las circunstancias tensas de la agresión que se ha vivido mundialmente, diversas teorías han cuestionado la problemática y varias de ellas han elaborado su propio método de estudio que explican la mayor parte de los cuestionamientos frente a la fenomenología de la violencia humana, de los animales y de la sociedad.

Aunque parezca mentira, los estudiosos de criminología, etólogos, psicólogos, sociólogos, politólogos y, en general, los estudiosos de la conducta violenta, están debatiendo arduamente para dar una definición convincente de la agresión, de su origen y su interpretación, no obstante, no se ponen de acuerdo.

Como podemos ver, la agresión es un tema difícil de tratar, pues su complejidad dificulta su definición clara y precisa, pues durante el recorrido por las diferentes teorías, cada una tiene su propio campo de acción, y a pesar de su aportación, caen en lo que podríamos llamar un reduccionismo, pues ellas mismas se encasillan en su propia versión, no obstante, esto facilita ver la gran gama de posibilidades de la agresión en sus distintas modalidades que en sí es infinita.

Para los diccionarios la cosa es bastante clara: *agredir* es iniciar un ataque o un asalto, y *agresión* es el acto de abrir hostilidades contra alguien. Etimológicamente hablando agresión es *voy hacia algo*.

Para el psicoanálisis puede entenderse por *agresión* "todos aquellos actos que causan, y tienen la intención de causar daño a otra persona, otro animal u objeto inanimado..." (Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, 1975, p. 193).

Otra definición nos da solamente la palabra *aproximarse* y fue durante el siglo XVIII cuando el término *agredir* comenzó a ser aplicado al sentido de iniciar una disputa.

Por otro lado, como nosotros la entendemos en su sentido más preciso, la *agresión* se refiere a la lucha, y significa el acto de iniciar un ataque (D. J. Carthy, *Historia natural de la agresión*, 1966, p. 77).

Como podemos ver, la palabra *agresión* ha venido ocasionando gran controversia en el abundante mundo de la historia, se aplica al comportamiento del hombre que defiende su vida frente a un ataque, al asaltante que mata a su víctima, al sádico que tortura para conseguir dinero, al impetuoso acercamiento sexual de un varón frente a una mujer, a todo lo que causa daño o destrucción de un objeto inanimado. Ciertamente no hay muchas esperanzas de entender su causa, ante estas circunstancias, teóricamente hablando, ha llamado la atención de los profesionistas y público en general para comprender la naturaleza y las causas de la agresión

En este sentido, sale a relucir una de las primeras teorías: la evolucionista de Charles Darwin y su función conservadora de la especie en la "lucha por la vida"; en ella la agresión es una situación constante y eterna en la naturaleza, que se ha formado desde tiempos muy remotos, debido a la presión selectiva. Según algunos teóricos —entre ellos Darwin— se plantea el problema y el valor que tiene la agresividad para la supervivencia de la especie, pues refieren que siempre es ventajoso para el futuro de la especie que sea el más fuerte de los rivales quien se quede con el territorio y la hembra deseada. Este es el aspecto evolucionista de la agresividad, la que se manifiesta en la conquista, en lo sexual, en el espacio de cada uno etc.

Por otro lado, en los albores del siglo pasado, en el mundo psicosocial, se aceptaba que las fuerzas provocadoras de la agresividad humana eran los *instintos*. Mc Dougall afirmaba en su libro *An Introduction to social psychology*, en 1926, que los poderes motivadores esenciales de todo pensamiento y acción son innatos. De esta manera la interpretación quedaría así: las necesidades elementales del hombre como las físicas vienen de la naturaleza hereditaria y las necesidades sociales se aprenden de la cultura.

Otras teorías de la violencia como las instintivistas, afirman que el hombre es agresivo por naturaleza, es su esencia y su característica principal. Aquí se expone el principio de supervivencia, el triunfo de los fuertes frente a los débiles.

Sobresale el mismo Sigmund Freud y el Psicoanálisis donde planteó que el origen de impulsos crueles son los instintos de preservación donde la tendencia a la agresión es una propensión innata, independiente, instintiva en el hombre.

En este sentido, Freud basó su teoría de la motivación en la existencia de dos instintos: *Eros* y *Tanatos* o instinto de vida o instinto de muerte (destructivo). Este último significa el deseo de destruirse a sí mismo mediante la muerte, siendo esta una fuerza básica primaria. Pero más tarde Alfred Adler, alumno de Freud, rompe con esta postura y funda la psicología individual recalca la lucha por la superioridad donde afirma que los intentos por alcanzar la superioridad son modos de alcanzar la seguridad.

Por otro lado Konrad Lorenz, maestro de la Etología asevera que la agresividad se lleva como

una herencia malsana de nuestros antepasados; en el neolítico, después de haber dominado la naturaleza y haberse organizado socialmente, intervino una selección del grupo perjudicial, pues a partir de ese momento luchan los clanes y hordas entre sí, lo que conllevó a las virtudes guerreras.

Otros estudiosos de la misma teoría etológica, como William James, describen que el hombre es biológicamente considerado la más formidable bestia de presa, y de hecho la única que hace presa sistemáticamente en su especie.

Desmond Morris en *El mono desnudo*, expone que la sociedad cada día se vuelve más aburrida, entonces esto hace que la necesidad natural biológica de la violencia aumente.

Por su parte George Sorel, al igual que los otros etólogos coinciden que la violencia es un fenómeno originario de la vida y no necesita un beneplácito del derecho y del ideal.

No obstante en el libro *Sobre la violencia* de Hannah Arentse explica que el instinto agresivo surge por la frustración de los mismos instintos. El don de la razón convierte al hombre en una bestia peligrosa, y el uso de estas facultades nos vuelve peligrosamente irracionales.

Finalmente todos los instintivistas coinciden que el hombre es una marioneta movida por los hilos del instinto producto de la evolución animal, sin embargo aunque no explícitos, no dejan de lado las mismas condiciones exteriores. Llegando a la conclusión que la agresividad es eso y no puede ser de otra manera.

Otra teoría sobresaliente es la ambientalista, la cual asume la postura de que el comportamiento del hombre esta modelado por las influencias del medio ambiente, osea factores sociales y culturales, y de ninguna manera los innatos.

Otra teoría es la conductista que tiene sus raíces con J.B. Watson quién se basa en la premisa de que la materia de la psicología humana es el comportamiento o las actividades del ser humano, sin embargo, ésta corriente tuvo su desarrollo más brillante con el neoconductismo de Skinner, quien consideraba que estudiar el comportamiento humano, impelido por intenciones, por fines u objetivos, sería un modo precientífico e inútil de estudiar, y dijo: "La psicología tiene que estudiar qué refuerzos tienden a configurar el comportamiento humano y cómo aplicar esos refuerzos más efectivamente" (Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, 1975, p. 48). Es decir, su objetivo era encontrar los refuerzos adecuados para producir el comportamiento deseado.

Veamos un ejemplo: si Juanito se da cuenta que al ser agresivo con su hermano, éste le da lo que él quiere, y con su madre también, entonces Juanito aumentará su agresividad. Así, la sociedad sería movida por los hilos del condicionamiento y quizá estaríamos llegando al hombre perfecto, completamente moldeable, pero al final alcanzaríamos la destrucción total.

Otra teoría es la fisiológica, en ella Arnold Klopfer estudió el conjunto de glándulas internas conocidas como mecanismos endócrinos que se refieren a la acción suprarrenal, es decir, la función de las glándulas que se encuentran por encima de los riñones. En estas suprarrenales se encuentra la corteza y la médula, en las que a su vez interviene la adrenalina, la noradrenalina y

la dopamina, sustancias que afectan el tejido cerebral y circulan en el cerebro las cuales causan la alteración de su sistema nervioso que desemboca en la agresividad. Otro órgano de importancia en este fenómeno es el hipotálamo, situado en la base cerebral y unido por un tallo nervioso a la hipófisis y que tiene concentraciones de adrenalina y noradrenalina que causan el mismo efecto agresivo.

Y no fue sino hasta 1956 cuando después de diversos estudios, Von Fuler determinó la concentración de noradrenalina en las suprarrenales de las especies, y encontró que los animales agresivos, especialmente los felinos, tienen un contenido superior de noradrenalina comparado con especies como el conejo, pero además, especificó que otros factores como la angustia y la cólera son elementos potentes de respuesta suprarrenal.

El estudio de las funciones del cerebro y el comportamiento, se ha regido bajo el principio de la sobrevivencia. Después que los neurofisiólogos han dedicado sus esfuerzos al descubrimiento de las zonas cerebrales han llegado a un acuerdo general con la conclusión de Mac Lean, quién decía que estos mecanismos fundamentales del cerebro eran las cuatro efes: alimentación, lucha, huida, y realización de actividades sexuales (feeding, fighting, fleeing, and the performance of sexual activities), inevitablemente necesarias para la supervivencia.

Los ecólogos (científicos que estudian las relaciones entre organismos y medio natural) no quisieron quedarse atrás y en su aportación sostienen que es más favorable que los individuos de una especie animal estén repartidos lo más regularmente posible en el espacio vital, pues el peligro que la población sea demasiado densa agota los recursos alimenticios y que sientan aversión unos a otros.

Por su parte Calhoun y Kummer coinciden en el punto territorial y afirman que buena parte de la agresión es consecuencia de la proximidad entre individuos, esto significa que la agresividad va aumentando mientras más sea la población.

Georges Simmel, de la sociología alemana, menciona que el conflicto entre los grupos de una sociedad es una condición necesaria de integración social y aunque todo sistema social demanda que sus miembros se conformen con sus normas, no es así. La oposición entre individuo y sociedad es permanente.

Carlos Marx en la teoría de la praxis afirma que la violencia es la partera de la historia; es decir la partera no hace ver la luz, sino que hace que se vea. Así las normas contradictorias crean las contradicciones y con ello, la violencia; hablando en términos de lucha de clases, se plantea entre medios de producción y trabajadores condicionados por el proceso económico, aquí la violencia es el medio de aceleración del desarrollo económico.

Para Federico Nietzsche, el sufrimiento del hombre por el hombre, dio como resultado la agresión contra sí mismo, una separación violenta de su pasado de animal, cambio que se valía como un salto y una caída, nuevas situaciones y nuevas condiciones de existencia, una declaración de guerra contra los viejos *instintos* en los que hasta ese momento reposaban su fuerza, su placer y su felicidad.

Todo este enigma sufrió una modificación que no fue ni gradual ni voluntaria; se presentó como

una ruptura, un salto, una coacción, una inevitable fatalidad, donde no hubo lucha ni resentimiento, sin embargo, a este acto se le insertaron puras acciones de violencia, el clan, la tiranía, el estado y la sociedad, de esa forma el ingrediente de la libertad fue arrojado del mundo, o al menos quedó fuera de la vista, y por así decirlo, se volvió latente a la fuerza —ya lo hemos entendido— ese instinto de libertad, reprimido, retirado, encarcelado en lo interior y que acaba por descargarse, desahogarse contra sí mismo, eso es el inicio de *la maldad* vista desde la teoría de la moral de Nietzsche.

La violencia, como la ha descrito el psicoanalista Erich Fromm, es la regresión y la vuelta más frustrante en forma de agresión, que ha renunciado a todas las alternativas y no tolera otra posibilidad social. El individuo contra el individuo y las instituciones en contra de la sociedad.

Sin embargo, Erich Fromm no quiso quedarse ahí y menciona que la conducta agresiva es la respuesta frustrada a la necesidad de amor, así como un medio de llamar la atención hacia esa necesidad de amor. Por consiguiente, la agresividad es esa necesidad de amor incluso en sus casos más violentos como el de la agresividad voraz (más mujeres, más poder, más bebida, más de todo) que es una agresividad narcisista.

Así, viendo la violencia y la agresividad humana, podríamos decir que la historia del hombre es una historia de deseos y motivaciones, que en sus actos puede verse el goce y la pasión inmensa que siente al destruir y al matar. Por ejemplo, en palabras de Erich Fromm, el hombre siente una pasión inmensa de derramar sangre, que suele denominarse "sed de sangre". En general, derramar la sangre de una persona significa matarla, pero surge la cuestión de si no habrá un placer arcaico en el derramamiento de sangre diferente del placer de matar.

A este respecto, Derek Freeman afirma que existieron culturas primitivas que exhiben expresiones extrañas de crueldad y agresión en ritos de sacrificio, ceremonias de iniciación, mutilaciones rituales, como las de los sacerdotes aztecas, los Thugs de la India, o los hombres leopardo del África. Estas diversas formas de comportamiento simbólico tienen paralelo con las fantasías agresivas de mitologías de todas las partes del mundo, y en los tormentos de los distintos infiernos de las religiones. Todas son producto del inconsciente. El carácter violento de estas fantasías y el hecho de que con tanta frecuencia se representan en comportamientos rituales, atestiguan el comportamiento agresivo del hombre.

No obstante Durbín y Bowlby (1938) viendo la violencia en el hombre, concluyen que ningún grupo de animales es más agresivo y despiadado que el hombre. La exacerbada naturaleza de la destructividad y la crueldad humana es una de las principales características que distingue al hombre de los animales. Al ver los hechos terribles y no concebibles dada la violencia y el sadismo en asesinatos, asaltos, violaciones, etc, nos damos cuenta que no son actos benignos de sobrevivencia animal como la que se ve en la selva, ésta es más que eso por su exacerbación.

Muchas versiones al malestar de la humanidad, distintos enfoques se han expuesto, en filosofía, en la ciencia, en las artes, en los deportes, en la psicología, en las teorías evolucionistas, en las instintivistas, etc., y sin embargo, falta mucho por decir y estudiar, es un fenómeno que se expande como una telaraña por cielo, mar y tierra, por los pueblos, las ciudades, las metrópolis y por todo el mundo: *sin más, la violencia es la sembradora de la maldad en la humanidad.*

Las explicaciones sobre la violencia y la agresión son múltiples, se expresan en todas las épocas, pareciera que la violencia ha gobernado y gobierna al mundo. Robert Andrey ha escrito que por necesidad biológico-natural, inherente a su manera de ser, el hombre tiende a la propiedad y a su acrecentamiento, así como ha de aumentar su propio prestigio y su poder por medio de la fuerza y, de esa forma, genera violencia.

Así ha ocurrido, en esta larga travesía, algunas teorías han hurgado en el sistema nervioso y otras en el sistema del cerebro humano, en busca de la estructura somática de la agresión. Sin embargo a estas teorías se han unido las interpretaciones culturalistas, aquellas que ponen en el centro la exaltación del hombre como un ser cultural: *saber, virtud, libertad, creatividad y autonomía*, como rasgos distintivos. Quizá esto explique la virtud evolutiva y justifique los conflictos, las guerras y las matanzas como algo trágico en la historia del hombre que amenaza a la humanidad con su extinción.

Desde esta perspectiva, después de nuestro largo viaje, nos hemos encontrado que el hombre converge con la naturaleza y la cultura, la primera por su cuerpo y la segunda por el espíritu, cabrían sospechas que las raíces de la violencia han de ser indagadas en ambos campos. A las interpretaciones evolucionistas, han de oponérseles las culturales o series complementarias.

En la búsqueda de entender la *agresión* en todas sus formas y mutaciones, sería fácil y simple explicar la violencia como resultado de lo irracional, lo enfermo o la frustración, pero este es un proceso no sólo individual sino producto de complejos procesos sociales. Otras posturas sostendrán que el dolor y el aislamiento, las esperanzas frustradas, que el alcohol, las drogas, el miedo, etc., pueden ser las raíces.

Así, resumiendo, lo que sale a flote son los distintos sistemas en que se mueve la agresión para entenderla; las ideas y valores con que actuaremos para identificarnos son meros referentes simbólicos a través de los cuales nos contextualizamos en sociedad, el imaginario, los mitos, y los signos con que entendemos el mundo y nos entendemos con el mundo. Nuestra comunicación se compone de un lenguaje siniestro de métalato, revíentalo, y una constante simbólica infinita de la violencia que vemos en las expresiones, los comportamientos y las formas, como las mismas teorías las exponen.

C.- TEORIAS INSTINTIVISTAS DE LA VIOLENCIA

Génesis de la violencia

Hace muchos centenares de miles de años, en una época no establecida, en aquel desarrollo de la tierra que los geólogos denominan terciario, una raza de monos antropomorfos, decía Darwin, estaban cubiertos totalmente de pelo, tenían barba, orejas puntiagudas, vivían en los árboles y formaban manadas.

En un trabajo expuesto por Federico Engels, se afirma, que "el primer paso decisivo en su género de vida se dio como consecuencia de que las manos tenían que desempeñar funciones distintas a las de los pies, estos monos se fueron acostumbrando a prescindir de ellas al caminar por el suelo y empezaron a caminar de una forma erecta. Fue el paso decisivo del tránsito del mono al hombre" (Federico Engels, *El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*, p. 5).

Sus funciones se ven divididas, pues las manos, fuente principal del desarrollo, sirvieron fundamentalmente para recoger y sostener los alimentos, las desarrollaron para protegerse de las inclemencias del tiempo, de ahí con cada nuevo progreso, *el dominio sobre la naturaleza*, que comenzara por el desarrollo de la mano, con el trabajo de iba ampliando, haciéndole descubrir constantemente en los objetos de la naturaleza nuevas propiedades hasta entonces desconocidas; de ahí podemos decir que los hombres tuvieron la necesidad de decirse algo los unos a los otros y con esto se dio lugar a la palabra articulada, estímulos necesarios a cuya influencia el cerebro del mono se fue transformando gradualmente en cerebro humano.

De esta forma el cerebro va perfeccionando todos los órganos correspondientes, como el oído, el olfato, el tacto, el gusto y la vista; así, con el desarrollo del cerebro y de los sentidos a su servicio, crece la claridad de la conciencia, la capacidad de abstracción y el discurso, se estimula más y más su perfección y cuando el mono se separa definitivamente del hombre y continúa en distintos tiempos y direcciones, con pueblos y épocas, da inicio una nueva historia.

El pasaje primordial del hombre es su proceso evolutivo, pues la premisa principal entre animal y hombre fue la aparición de la agricultura, la ganadería, las herramientas, las habitaciones, en otras palabras *la cultura*, fue el primer paso importante que marcó la gran diferencia entre animal y hombre, el inicio de la separación entre hombre y naturaleza y quizá el principio de *la agresión*.

¿Cuál fue el primer paso del hombre a diferencia del animal?. Entendamos el primer elemento utilizado por el hombre: *la conciencia*, y con ello la ausencia de su instinto en el proceso de adaptación al mundo exterior. En el mundo ambiental la adaptación es de suma importancia, pues dadas las condiciones climatológicas el animal debe adaptarse, cambiar él mismo, y sino, debe cambiar de sitio o perecerá. Esta fue la premisa principal que hizo cambiar al hombre, pues por cada momento evolutivo la metamorfosis se apoderaba de él y poco a poco perdía su instinto animal hasta llegar a un grado mínimo, de ahí el principio de un continuo aprendizaje.

Entonces podemos deducir, que en aquel proceso evolutivo aparece el hombre, cuando el instinto llega a su mínimo.

Surge una nueva forma de vida, se separa del animal, logra desarrollar la capacidad del pasado, vislumbra el futuro y denota objetos y acciones por medio de símbolos... aquí se inicia su separación con la naturaleza, y es ahí cuando se siente solo, desamparado y desprotegido frente al mundo.

Cosa similar nos muestra Sigmund Freud cuando nos ejemplifica el proceso evolutivo que existe de la relación madre-hijo como un todo y que con su nacimiento el hijo también se encuentra desprotegido, así existe una analogía entre la naturaleza y la madre.

Freud manifiesta esta independencia en la relación que existe de la madre con su hijo, pues es ahí donde nos conformamos como un todo, donde nos sentimos seguros y completos, sin embargo, cuando nosotros salimos al mundo exterior, rompemos nuestra armonía con el todo.

Por otra parte, para Erich Fromm la relación o el rompimiento de la armonía se extingue cuando el hombre se aleja de su todo, de la naturaleza, es decir, que acaba con la parte instintiva.

Hasta aquí mostramos la ruptura que marcó el parteaguas: por un lado se aleja de los animales y por el otro pierde o rompe la armonía con la naturaleza, iniciando una nueva etapa, un nuevo reto y una *anomalía*, aquí es donde realmente ya no se encuentra y se vuelve viajero y peregrino, un *Ulises*; se encuentra incapacitado, se siente desligado y perdido pero a la vez más dependiente de la naturaleza y de la camada con la que un día convivió, se siente libre pero a la vez alejado, viéndose a sí mismo se da cuenta de su impotencia y sus limitaciones. Le empieza a dar miedo porque vislumbra su propio fin: su encuentro con la muerte.

Erich Fromm nos dice que la razón que alcanza el hombre, es la bendición, y a la vez su maldición, esto lo lleva a enfrentarse a su existencia de ser humano, se encuentra en constante e inevitable desequilibrio. Debe entenderse la diferencia, él ya no es lo que un día fue (animal instintivo), él ya está en la otra etapa, él ya es diferente, no puede regresar a su estado de prehumano, ahora creará su propia historia.

La historia dice que los primeros actos culturales que hicieron de él y de la naturaleza esa división fue el empleo de las herramientas, la construcción de habitaciones y la conquista del fuego, descubrimientos impresionantes, pues se cree que con las herramientas perfeccionó sus órganos -tanto los motores como los sensoriales-, las máquinas le suministraron gigantescas fuerzas que pudo dirigir, como sus músculos, en cualquier dirección. Y otras actividades como la recolección, la caza y la alfarería, fueron elementos que vinieron a complementar el desarrollo de una nueva vida, o sea la sociedad.

El hombre empezó a impresionarse, a asombrarse y quedarse perplejo frente a todo lo que lo rodeaba, pero también se dio cuenta que su verdadera felicidad terminó, pues la naturaleza ya no le brindaba tanta generosidad, quizá fue allí donde inicia su *neurosis*, porque es ahí donde inicia el pensamiento y con él la cultura.

Hasta aquí abriremos un paréntesis, ya mencionamos con anterioridad que el desarrollo del hombre marcó la separación con la naturaleza, y por ende con los animales, que empezó a sentir miedo, angustia, se sintió sólo y desamparado, y sin embargo, y a pesar de toda esta

exposición, todavía conserva algunas características *innatas*, de las que no se podrá deshacer porque son elementos indispensables para su subsistencia.

Por ahora todo parece oscuro, pues para una mayor comprensión debemos cuestionarnos desde el principio. Entiéndase por principio el proceso evolutivo del hombre: ¿Cuál es el objetivo principal que el hombre persigue después de separarse de la naturaleza?, ¿Cuál podría ser su fin último cuando se da cuenta de su miseria, de su independencia?, ¿Acaso se quedará paralizado por haberse desligado del todo? o ¿querrá desarrollar su máximo potencial agresivo al verse desprotegido?. Para comprender un poco más este enigma, viajaremos en un recorrido con nuestros expertos, donde conoceremos un extracto de este acontecer que tanto nos intriga.

a.- ¿Dónde surge la verdadera maldad del hombre?

Deduciremos que con el desarrollo del pensamiento, el hombre primitivo descubre que puede mejorar su destino, poniendo a su alcance todo aquello que le fuera útil para su subsistencia, así podríamos decir que *la violencia* del hombre inicia, visto desde la teoría de la praxis, en el principio de utilidad, donde se afirma que "todo aquello que es transformado es violencia" (*Praxis y violencia*, p. 427-428).

Entonces, si seguimos la lógica praxiana, deduciremos que todas las acciones que el hombre realiza son violencia, que la violencia reflejada en el hombre contemporáneo es un proceso originado desde su conciencia, puesto en práctica para subsistir.

Los opositores de la corriente humanista sostienen que "el hombre está inclinado a guardar hostilidad hacia sus semejantes y ser envidioso, celoso [...] a menos que sea frenado por el temor; la teoría de la ética humanista insiste en que el hombre es bueno congénitamente y que el impulso destructor no es parte de su naturaleza" (Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, 1971, p. 227).

Para Washburn "el hombre tiene la psicología de carnívoro, con el impulso y el placer de matar. El hombre siente el placer de dar caza a otros animales. Si el adiestramiento cuidadoso no oculta los dos impulsos naturales, el hombre goza cazando y matando. En muchas civilizaciones, la tortura y el sufrimiento se hacen espectáculo público para que gocen todos" (Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, p. 57).

Sin embargo, no podemos asegurar que esto sea real pues no todos los hombres gozamos al ver morir a un animal, ya que el sufrimiento reflejado en el rostro incluso es deprimente, aunque no queda descartado en este proceso el grado de morbosidad que algunas personas sienten cuando las vemos contemplando con detenimiento aquellas grandes planas sangrientas del amarillismo y de la nota roja de los medios impresos, del cine o la fotografía, entre otros.

No obstante, existen tantas hipótesis y opiniones como basta es la humanidad, por ejemplo yéndonos más atrás, para Sócrates, la fuente de *la maldad* es, la ignorancia y no la disposición natural. En el Antiguo Testamento se dice que la historia del hombre se inicia en un acto pecaminoso y que sus impulsos son malévolos desde la infancia.

¿Cuál era el primer paso que el hombre tenía que dar?, sin andar por las ramas, en primera instancia era la sobrevivencia. Si tomamos en cuenta a la teoría praxiana, nos encontraríamos que aquí da inicio la agresión, pues comprendamos que con su separación de la naturaleza, el hombre ha perdido todos sus privilegios y con ellos el de la felicidad, de esta forma podemos entender que la satisfacción de sus necesidades básicas obtenidas hasta entonces ha desaparecido y el hombre debía conseguirlas, porque él al igual que los animales en esto no difieren.

Para comprender mejor la incrucijada de la maldad del hombre daremos un paseo por el mundo psicoanalista de Sigmund Freud y el mundo etológico de Konrad Lorenz, por sus teorías consideradas instintivistas.

Empezaremos por comprender la evolución del hombre. Al principio, considerar que los hombres son descendientes de los monos fue una teoría no fácil de comprender, pues el hombre se complace en considerarse el centro del universo, distinto de todo lo que hay en la naturaleza, algo esencial y superior, su orgullo es grande y sentir que él es el resultado de una evolución histórica lo hacia sufrir.

El gran parecido con sus parientes más próximos es, paradójicamente, el que da este obstáculo y carga afectiva, pues si el hombre no conociera al chimpancé, le costaría menos convencerse que la historia fue así, pues visto desde la estética antropológica resulta bastante feo, con ese facial bien parece una caricatura diabólica de nuestro propio ser. Definitivamente esto parecía ridículo, vulgar y repugnante, pues sólo parece un hombre degenerado y degradado.

Dice la historia que cuando Charles Darwin descubrió que el hombre tenía el mismo origen que los animales, los hombres de ese entonces bien lo hubieran matado y no faltaron los intentos de reducirlo al silencio. Sin embargo, los ataques a las ideas de Darwin que encontraron mayor eco no provenían de sus contrincantes científicos, sino de sus oponentes religiosos. La idea de que los seres vivos habían evolucionado por procesos naturales negaba la creación divina del hombre y parecía colocarlo al mismo nivel que los animales. Ambas ideas representaban una grave amenaza para la teología ortodoxa.

Por otro lado, a Sigmund Freud, que estudiaba los motivos del comportamiento social de los humanos, y lo analizaba y trataba de hacer comprensible sus causas (ciertamente por el lado subjetivo y psicológico, pero con método y planteamiento científico) se le acusó de falta de respeto, de materialismo ciego a los valores y aún de tendencias pornográficas.

Además se cuenta que a Giordano Bruno lo quemaron porque decía que la humanidad entera, en unión de su planeta, no era mas que una mota de polvo en una nube numerosísima de otras motas iguales.

No obstante, en los descubrimientos de Darwin (1859) el hombre forma parte de la naturaleza y ha evolucionado en un proceso natural sin infringir sus leyes. "Bastaría con enseñarle cuan grande y bello es el universo y cuan respetables son las leyes que lo rigen. Sobre todo, creo firmemente que nadie que conozca la evolución filogenética del mundo de los organismos vivos debería abrigar resistencias internas contra la idea de que él también debe su existencia

al más estupendo de los fenómenos naturales" (Konrad Lorenz, *Sobre la agresión: el pretendido mal*, 1974, p. 248).

La humanidad defiende a toda costa su propio engaño por todos los medios para no reconocer las leyes naturales, sin embargo, debe entenderse el descubrimiento darwiniano de que tenemos el mismo origen que los animales, y por otro el freudiano, de que nos mueven los mismos instintos que nuestros antecesores prehumanos. Todo parece indicar que el universo natural es el que nos rige y, por ende, también el *comportamiento agresivo* como parte de ese desarrollo que nos acomete estudiar. Se desarrollan en el hombre y en el animal como producto de una necesidad.

Visto desde esta óptica, la agresividad existe, entendamos entonces el principio de utilidad, alimento, familia, territorio y pertenencias, todas como pilares fundamentales para la sobrevivencia y aquí no hay diferencia entre animal y hombre.

Sigmund Freud expone el aforismo del poeta y filósofo Schiller, "según el cual *hambre y amor* hacen girar coherentemente al mundo" (Sigmund Freud, *El malestar de la cultura*, p. 61). Es así como podría considerarse el hambre como representante de aquellos instintos que tienden a conservar al individuo; el amor en cambio, tiende hacia los objetos, y su función primordial, reside en la conservación de la especie.

En el desarrollo evolutivo del hombre, allá donde las guerras no tenían tanta importancia, donde el antagonismo no era tan marcado, donde el mundo parecía pacífico, viendo que el fin último del hombre después de separarse de la naturaleza es alcanzar la felicidad y el placer, Sigmund Freud se da cuenta que uno de los aspectos en los que el hombre ha experimentado dicho placer es la sexualidad; de ahí que se interese en plantear una teoría de los instintos sexuales donde expone los instintos del yo y los libidinales, entiéndase unos como la manifestación de autoconservación (hambre y sed) y otros como los que están dirigidos a objetos o pulsiones amorosas en el más amplio sentido.

Sigmund Freud en su *Teoría de la sexualidad* (1905), fue considerado el unificador de todos los *instintos* en dos categorías, los instintos sexuales y los instintos de conservación del individuo. Encuentra el modelo perfecto en el que refuerza la postura del poeta Schiller.

Como podemos ver, Freud desarrolló los principios fundamentales de la conservación de la vida y de la especie, y por ambos el fin último del hombre, *felicidad y placer*; sin embargo, a la expresión de estos dos principios se unen dos fuerzas de suma importancia: el *sadismo* y el *narcisismo*.

Por un lado, en el *sadismo*, su expresión no era del todo amorosa, motivo por el que se le atribuyó al instinto del yo, porque estaba cargado de posesión y apropiación, pero el sadismo forma parte del instinto sexual aunque aquí el juego de la crueldad sustituye al del amor. Es decir, que el individuo cargado de instinto objetal necesita descargar su instinto sádico a cambio de la crueldad. Sin embargo, para reparar esta situación surge el otro concepto llamado *narcisismo* dependiente del yo y cargado de una fuerte libido en la cual el instinto del yo sale recuperado.

Como podemos ver, la máxima expresión de esta dicotomía no nos muestra una verdadera claridad sobre *agresividad*, no obstante, esta primer teoría nos puede aproximar desde otra perspectiva, pues véase que para poder obtener el elemento de subsistencia es necesario en muchas ocasiones luchar por la conservación del individuo, y por el otro, a sabiendas que para saciar los instintos sexuales es menester la defensa de la especie, entonces podríamos hablar de una forma de *agresividad instintiva*.

El panorama que nos muestra Freud en esta teoría, pone de relieve esa relación que une al animal con los hombres, el instinto de supervivencia, claro, cargado de cierta *agresividad*, como únicas formas para conservar la vida.

b.- El mundo etológico: Konrad Lorenz

Por otro lado, desde la *etología*, Konrad Lorenz trata el papel de la *autoconservación* que en el concepto de Darwin se llamó la lucha de la *supervivencia*, que no es más que todo el potencial instintivo que expresan las especies animales o humanas para la supervivencia o la autoconservación; tienen su origen y su base en la alimentación, la familia, el territorio y la sexualidad.

En un viaje por el mundo etológico de Konrad Lorenz en su libro, *Sobre la agresión: el pretendido mal*, relata la agresión que existe tanto en los animales como en el hombre. La llamada *agresión intraespecífica*, donde los animales luchan contra individuos de su propia especie, sin embargo, existe otra forma más de agresión en los animales que es la *agresión interespecífica*, aquella en la que la mayoría de ellos rara vez riñen o matan a miembros de otras especies, mas bien actúan para defenderse, por lo cual esta agresión parece provenir de un proceso evolutivo del comportamiento intraespecífico territorial.

Para comprender mejor el papel de la supervivencia de la especie en la agresión, la llamada *agresión intraespecífica* es la que se desarrolla con mayor frecuencia en la mayoría de los casos. Las funciones principales de esta agresión en primera instancia son la distribución de los territorios, es decir, espaciar los individuos de una especie en el hábitat que les corresponde. Otra es la selección del *mejor* por lucha de rivales, perteneciente en conjunción con la defensa de la familia o de la sociedad por el macho; la tercera función es el establecimiento de un orden social de jerarquías, éste de gran importancia, pues en los animales en los que el aprendizaje está muy desarrollado se ve reflejada la experiencia individual de un guía viejo sobre los jóvenes.

Aquí cabe mencionar características esenciales del comportamiento intraespecífico:

- A) En la mayoría de los mamíferos la agresión no es sangrienta, no apunta a matar, dañar o torturar, sino que es esencialmente una postura de amenaza que hace de advertencia.
- B) El comportamiento de amenaza es una reacción ante lo que al animal le parece poner en peligro sus intereses vitales, siendo, por ende, de índole defensiva.
- C) No hay pruebas de que haya en la mayoría de los mamíferos un impulso agresivo espontáneo contenido y representado hasta que haya una oportunidad más o menos adecuada de descargarlo.

Todas estas formas de comportamiento están adaptadas para defenderse contra las especies o contra los depredadores, su función principal conlleva a un grado de eficacia en el cual un ruido, un color, un gruñido, basta, sin llegar a la muerte. Todo aquel que haya sido testigo en un encuentro con toros se habrá quedado sorprendido por la total ausencia de heridas, o aquel que habrá visto la riña entre perros o entre otras especies comprenderá que sólo tiran dentellazos, arremeten con sus cuernos o dan zarpazos, símbolos suficientes para intimidar. Y a este comportamiento se le conoce en las palabras de Konrad Lorenz como *ritualización*.

Por ejemplo, en la especie conocida como *Lacerta agilis*, K. Lorenz nos dice: "los machos empiezan por disponerse paralelamente, mirando en direcciones opuestas, cabeza con cola; cada animal oprime su cuerpo mediante activos movimientos de las costillas de manera que se hace alto y angosto, incrementando así su silueta, vista desde el sitio del rival. El flanco verde, así como la parte lateral del vientre amarillo se aplanan verticalmente ofreciendo un llamativo despliegue de colores. Después de un breve lapso de esta amenaza tan ritualizada, ambos machos mueven ligeramente las cabezas, la del uno hacia el otro, ofreciendo de hecho, para morder, el occipucio muy acorazado. De ordinario es el animal más débil el que muerde primero e intenta sacudir al adversario. Si este es mucho más pesado, a menudo lo suelta y adopta una actitud de sumisión aún antes de ser mordido a su vez. De otro modo, hay una alternación de mordiscos; cada lagarto desiste después de un tiempo ritualmente determinado y ofrece a su vez, el occipucio para que lo agarre el oponente" (Konrad Lorenz, *Sobre la agresión: el pretendido mal*, 1974, p.128).

Toda lucha *ritualizada* que haya suprimido por completo el daño infligido a los combatientes, puede desempeñar la función esencial para la supervivencia, sólo con la condición de que el animal vencido quede sometido de modo tan efectivo y permanente como si hubiese sufrido grandes lesiones.

Además, la *agresión intraespecífica* tiene otra forma expresiva, la *lucha abierta* que puede ser a muerte, sin guantes ni nada prohibido, sin embargo, ésta requiere de armas, y la mayoría de los animales utiliza dientes y garras, estructuras que tienen otras funciones. Tanto los dientes como las garras se han utilizado para los alimentos.

La *lucha abierta* como la *ritual* son dos expresiones ininterrumpibles; "aunque en la lucha abierta la técnica sigue una pauta estereotipada, con el resultado de que rara vez termina la lucha con la muerte del más débil, que generalmente consigue separarse y escapar" (D. J. Carthy, *Historia natural de la agresión*, 1970, p. 45).

Las manifestaciones tanto la *ritual* como la *lucha abierta* muestran un conflicto entre los intereses del individuo y de la especie. El interés del individuo es no tener rivales por la posesión de su territorio o de sus hembras. Llevado al extremo, este interés conduciría a la supervivencia.

Estas pautas de comportamiento funcional uniforme, como la alimentación, la lucha, la huida o la reproducción, siempre se deben a un complicado juego de acciones recíprocas de orden fisiológico, mutación y selección, de los artífices de la evolución.

Los movimientos instintivos vienen a jugar un papel de suma importancia ya que sirven para cualquier cosa ¡los pequeños conservadores de la especie! su esencia es que son los verdaderos

motores de los progresos que han llevado a su actual desarrollo al sistema nervioso que actúa sobre la satisfacción viva; es decir, que uno de los objetivos principales de los instintos es alcanzar la satisfacción.

El *instinto*, no actúa como una fuerza impulsiva momentánea, sino siempre como una fuerza constante, no procediendo del mundo exterior, sino del interior del cuerpo. A este estímulo instintivo Freud lo denominó *necesidad*, y lo que suprime esta necesidad es la satisfacción. Ésta puede ser alcanzada únicamente por una transformación adecuada de la fuente de estímulo interno elevado.

Esta forma de comportamiento instintivista juega el papel más importante, la función conservadora de la especie. Sin embargo, este hecho, llevado al mundo de los animales en el *comportamiento agresivo*, se ha consolidado como el *ceremonial del duelo ritualizado*, de la amenaza sin hacerse daño, seguido por el forcejeo destinado a medir las fuerzas, proporcionando al rival la ocasión de dejar la palestra si ve a tiempo que no tiene esperanzas de triunfo.

De ese modo se realiza la función conservadora de la especie, del encuentro entre dos rivales, que es la selección del más fuerte, sin necesidad de que halla ningún muerto, ni siquiera heridos. Solamente en el raro caso de que los dos campeones sean de fuerza exactamente igual ha de lograrse la decisión derramando sangre, de esa forma en palabras de Erich Fromm se tendría que matar.

"El combate *ritual* es uno de los más atractivos espectáculos que ofrece el comportamiento en los animales superiores. El esplendor de los colores que la excitación enciende, el tranquilo ritmo de los ademanes y la soberbia fuerza de los dos rivales casi harían olvidar que se trata de un combate real y no de un espectáculo puramente artístico" (Konrad Lorenz, *Sobre la agresión: el pretendido mal*, 1974, p. 129- 130).

Hasta aquí hemos tratado de desarrollar con todo detalle el proceso evolutivo del ser humano, partiendo desde el momento de la separación con la madre naturaleza, de los animales y del todo, sin embargo, también lo hemos adaptado al esquema que comparte con el resto del mundo animal, aquel que está ligado a la supervivencia.

Hasta aquí exponemos la primera etapa, la primera historia, la primer conclusión del comportamiento agresivo: tanto los animales y como el hombre reaccionan a todo género de amenaza a la supervivencia, o como sustenta Erich Fromm, a los *intereses vitales*, es decir, la reacción instintiva que amenaza la vida, la sexualidad, la alimentación, el territorio o al grupo.

Esta respuesta a la *supervivencia* es la que muchos naturalistas llaman *reacción defensiva* o *biológicamente adaptativa*; pues la primera y única forma de reacción frente a cualquier amenaza es la agresión, en sus diferentes formas: con rabia, con ataque, con miedo o huida, cuando no hay escapatoria. A esta forma agresiva de comportamiento es a lo que los psicólogos llaman *agresión benigna*.

c.- La ruptura de los instintos: Freud y el psicoanálisis

Uno de los rasgos más notables de la conducta humana comienza con la tremenda intensidad de sus pasiones. Según los psicoanalistas, se caracteriza por su persistencia en alcanzarlas.

La motivación principal del hombre es la supervivencia, sin embargo, después de ella, surge el desbordamiento de sus pasiones *racionales e irracionales*: el ansia de amor, de ternura, de solidaridad, de libertad y de verdad, así como el impulso de mandar, de someter, de aniquilar, el narcisismo, la necrofilia, la envidia y la ambición. Estas pasiones lo mueven y lo excitan, son la materia de que están hechos no sólo nuestros sueños sino todas las religiones, los mitos, las artes... en resumen, todo lo que da sentido a la vida y la hace digna de ser vivida.

Esta primera interpretación surge a raíz de las manifestaciones más directas y complicadas que el hombre expresa con sus impulsos pasionales, "pues aún cuando el hombre sacia su hambre, su sed y su apetito sexual, él no está del todo satisfecho. Sus problemas más apremiantes, en contraste con el animal, no quedan resueltos del todo, sino que entonces apenas comienzan". (Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, p. 59).

Su constante desarrollo y la manifestación de sus impulsos ya no podían ser explicados por la fuerza de sus *instintos biológicos*, es aquí donde se aleja absolutamente del animal. El hombre empieza a luchar por el poder, por el amor o por la destrucción. "No sólo de pan vive el hombre" (Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, p. 59).

El ser humano a lo largo de la historia nos muestra todo un proceso de su desarrollo evolutivo, la ampliación de su pensamiento y la construcción de su cultura, sin embargo, desde que éste se separa de la naturaleza siempre ha buscado nuevos horizontes, entre ellos la conquista y el dominio, que se expresan desde que él tiene conciencia. Así puede verse que la intensidad de las pasiones es a veces mayor que el afán de supervivencia y de esa forma se genera la violencia.

Por la situación en que el mundo civilizado caminaba, parecía que la humanidad estaba pasando sus mejores momentos de armonía y pasividad, razón por la cual Freud (1905), desarrolla su teoría sexual, donde sobresalen los *instintos libidinales* y los *instintos de conservación*, sin embargo, no se concedía importancia al problema de la agresividad.

A fin de entender su postura, lo más destacado de esa época recaía en lo sexual, todo indicaba que el mundo caminaba por senderos del pacifismo y que la violencia y destructividad del hombre se quedaba en el olvido, razón por la cual Freud estaba tan preocupado en la represión sexual que sencillamente no concedía lugar al problema de la agresividad.

No obstante, la Primera Guerra Mundial, marca un parteaguas para el desarrollo de la agresividad, el problema ya no pudo seguir ignorándose, pues es ahí donde se expresa la verdadera esencia de las pulsiones del hombre, el intento de trascender, el de buscar una aventura y el de ir más allá de sus fronteras; que dejándose llevar por sus deseos y sus pasiones, logra subir a las colinas y llega a la plenitud de su vida.

Esta manifestación puso en entredicho la bondad del hombre después de vislumbrar el máximo potencial de destrucción humana en Alemania, durante la Primera Guerra Mundial. Freud quedó realmente impresionado por la fuerza de la pasión destructiva y revisó su teoría anterior de los *instintos sexuales* y los *de conservación*, asignando para entonces un lugar predominante al impulso destructor irracional.

Freud pensó que el hombre es un campo de batalla en el que se enfrentan fuerzas igualmente poderosas: Eros y Tanatos o *instinto de vida e instinto de muerte*; consideradas presentes en todo organismo; de ahí que desarrolle la teoría de *agresividad y destructividad* en la que explica: "Si el impulso de morir se dirige hacia objetos externos, se manifiesta como un impulso destructor, si permanece en el organismo, su meta es la autodestrucción" (Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, p. 230).

Esta teoría pone en entre dicho muchas obviedades expresadas de diversas maneras en teorías y religiones, en filosofías, y ciencias, y su postura es meramente dualista, oponen conceptos básicos como vida y muerte, noche y día, blanco y negro, maldad y bondad; expresiones que enfatizan capacidades de igual intensidad.

Según Freud, el impulso de destructividad nace con todo ser humano, y éste difiere principalmente con respecto a su objeto, ya sea otras personas o uno mismo y dice: "del *instinto de muerte* que originalmente está todo en el interior; después, una parte suya es enviada hacia el exterior y obra como agresividad, mientras la parte que queda en dentro es el masoquismo primario. Pero cuando la parte del exterior tropieza con obstáculos demasiado grandes para vencerlos, el *instinto de muerte* vuelve a dirigirse hacia dentro y se manifiesta en forma de masoquismo secundario" (Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, p. 443), o sea su autodestrucción.

Por otro en *El malestar de la cultura* Freud explica que el Eros es tan notable para la conservación de la vida, que tendría que haber una fuerza antagónica que lo lleve a lo inorgánico, de esa manera menciona, que el *instinto de muerte* actuaría de una forma oculta en lo íntimo del ser vivo; sin embargo, ésta evolucionó y Freud aceptaba que parte de ese instinto se dirigía hacia fuera manifestándose como un impulso *agresivo y destructor*, pero que si éste regresaba de una u otra forma, causaría la autodestrucción de sí mismo; parecía que estos dos instintos se entrelazaban tornándose de un modo irreconocible en el sadismo, tanto amoroso como destructor, lo mismo en el masoquismo que representa la destrucción dirigida hacia dentro y la sexualidad; pero estas formas de manifestarse hacia dentro y hacia afuera son propias del erotismo, sin embargo, las tendencias *agresivas no eróticas* habían quedado sin importancia y merecían la interpretación de la vida.

En todas las manifestaciones eróticas hallamos la esencia de esta furia agresiva y destructiva, pero aun donde no aparece sin propósitos sexuales, aún en la más ciega furia destructiva, no se puede dejar de reconocer que su satisfacción se acompaña de extraordinario placer narcisista: el instinto de destrucción dirigido a los objetos, procurando que el yo satisfaga sus necesidades vitales y de dominio de la naturaleza.

Freud dice que el hombre tiene una agresividad instintiva innata, sin embargo menciona que se trata de un proceso al servicio del Eros, destinado a condensar una unidad vasta, en la

humanidad, a los individuos aislados, luego a las familias, las tribus, los pueblos y las naciones... es la obra del *Eros*. El *instinto de agresión* o *Tanatos* es el descendiente y principal representante del *instinto de muerte*, que se encuentra junto al *Eros* y que con él, comparte el dominio del mundo. Freud nos muestra la lucha entre *Eros* y *Tanatos*, *instinto de vida* e *instinto de muerte*; una lucha constante que define a la especie humana en su afán por la vida, o sea *sadomasoquismo*.

La mayor parte de los psicoanalistas, entre ellos J.C. Jung, Erich Fromm, etc, descartaron la teoría freudiana del *instinto de muerte*, diciendo que era un concepto fuera de lugar, hasta convertirse en un concepto sin éxito, afirmaban que Freud sólo había hecho remiendos y contradicciones de su primera y segunda teoría, motivo por el cual buscaron un concepto ad hoc para su instinto de muerte y lo transformaron en *instinto destructivo*.

D.- LA VIOLENCIA SEGÚN ERICH FROMM

Más tarde, siguiendo la teoría freudiana, Erich Fromm, en su *Ética y psicoanálisis* comenta que la hostilidad que existe entre esas dos fuerzas propulsoras *instinto de vida Eros* e *instinto de muerte Tanatos* caminan juntas. "Parecería que la intensidad del impulso destructor es proporcional al grado en el que se encuentra bloqueado el desarrollo de las capacidades de la persona, [algo así como una frustración de tal o cual deseo], las manifestaciones espontáneas de las capacidades emocionales, físicas o intelectuales del hombre. De ser obstaculizada la vida por crecer y por ser vivida. La *destruictividad* es el resultado de la vida no vivida" (Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, p. 233).

Una de las formas donde se ve reflejado el bloqueo de las capacidades emocionales de los individuos, principalmente se encuentra latente en la relación padres e hijos, pues debe entenderse que en la mayoría de las veces, los padres someten a castigos a sus vástagos, cuando algo no quieren hacer, por ejemplo comer, ante esto se impone un castigo y los niños impotentes tienen que someterse, lo cual conlleva a una obstaculización y se convierte en una frustración o sea algo no vivido, y con esto se desarrolla la agresión que no se saca hacia fuera y se regresa al individuo mismo en forma de *destruictividad*.

Erich Fromm dice: "si es verdad que la *destruictividad* se desarrolla como resultado del bloqueo de la energía productiva, entonces podría llamarsele con propiedad una potencialidad congénita de la naturaleza del hombre, entonces virtud y maldad constituyen dos potencialidades. Decir que algo existe potencialmente, no significa que existirá en el futuro, sino que esta existencia futura se encuentra ya preparada en el presente; es decir que la actualización de una potencialidad depende de las condiciones específicas necesarias para su actualización" (Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, p. 234).

De esta forma, decir que el hombre es malo, que goza matando o que es malo desde su nacimiento, querrá decir que comparten el sentimiento de que la maldad existe en toda la humanidad, empero, Erich Fromm menciona que la potencialidad de un acto malévolo depende de ciertas condiciones. Por ejemplo la certeza de que el árbol se encuentra potencialmente en la semilla debe precisarse de que de la semilla crecerá un árbol, siempre y cuando se halle colocado en condiciones específicas climatológicas, de lo contrario ésta no se convertirá en un árbol, sino desaparecerá, es decir que todo puede realizarse, siempre y cuando existan las condiciones necesarias.

En contraste, si se priva a un animal de su alimento, éste no crecerá, sino que morirá. Puede decirse que el animal y la semilla tienen dos potencialidades, una primaria y otra secundaria. La primera se desarrolla si hay condiciones y la segunda únicamente en caso de haber condiciones anormales.

Es así como Erich Fromm trata de explicar el origen y desarrollo de la maldad en el hombre para después adoptar la postura de que la maldad no tiene existencia por sí misma, sino que ésta empieza cuando hay carencia de lo bueno, es decir, la maldad es el resultado de una vida no vivida, lo cual contrasta con la interpretación de Federico Nietzsche que nunca se quizá quedar atrás en ninguno de los campos del hombre y que abordaremos más adelante.

Por ejemplo el ser humano posee el poder de caminar y de moverse, en caso de que se le impidiese ejercerlo sufrirá grandes molestias, como enfermedades o una frustración.

Freud llamó la atención sobre otro caso en que el no utilizar la energía sexual es causa de sufrimiento, reconociendo que el bloqueo de la misma puede ser la causa de trastornos neuróticos.

La validez de este principio es evidente tanto en lo psíquico como en los poderes físicos. El hombre está dotado de la capacidad de hablar y de pensar y si tales capacidades son bloqueadas, la persona sufrirá serios daños. "El hombre, estando con vida, no puede evitar el desear vivirla. Toda neurosis es resultado de un conflicto entre los poderes congénitos del hombre y aquellas fuerzas que bloquean su desarrollo" (Erich Fromm, *Ética y psicoanálisis*, p. 237).

Puede entenderse que la conciencia que el hombre ha adquirido, y con ella la razón y la imaginación, *han trastornado su armonía* y de esa forma se ha bloqueado la expresión instintiva del hombre que lo asemeja del animal. Su aparición ha hecho de él una anomalía, un monstruo del universo. Que como parte de la naturaleza, está sometido a sus leyes físicas y no puede cambiarlas, pero pretende trascenderlas, siendo parte, no tiene casa ni hogar, está obligado a salir y a escribir su propia historia; para esto necesita la fuerza y con ella la violencia; el hombre, mientras viva su cuerpo, le hace desear seguir con vida.

No puede regresar al estado de prehumano y de armonía con la naturaleza y no sabe a donde llegará si sigue avanzando, vive en un constante desequilibrio, buscando la solución de sus problemas. En este recorrido, el hombre cambia de ambiente y de estabilidad, aumenta su conocimiento, pero también la conciencia de su ignorancia, se experimenta como individuo, y a la vez como miembro de un grupo, crea unidades más grandes y eficientes con jefes poderosos y se espanta y se vuelve sumiso, crea y destruye y sigue buscando, nada lo sacia; por cada nuevo estado de desequilibrio, busca un nuevo equilibrio, el hombre no es más que el intento de un equilibrio mejor. Todo este abrumador mundo de contradicciones es único del hombre, adjudicados por la pérdida de sus instintos; y se les denominan necesidades psíquicas, comunes en todos los hombres.

Erich Fromm ha calificado que cada necesidad psíquica puede satisfacerse de distinto modo, que varían según su condición social y se manifiestan en pasiones como el amor, la ternura, el afán de justicia, la independencia, la sinceridad, el odio, el sadismo, la destructividad, el narcisismo o simplemente pasiones humanas que se integran en el carácter del hombre, elemento indispensable que éste desarrolla después de la pérdida de sus instintos. Éste es el único fenómeno humano sustituto de la adaptación instintiva perdida.

Las necesidades radicadas en el carácter, ponen de relieve la frase "no sólo de pan vive el hombre", Erich Fromm da soluciones a esas necesidades existenciales de diferentes maneras: "A las necesidades de un objeto de devoción puede responderse con amor a Dios, al amor, y a la verdad [...] o por la idolatría de los ídolos destructivos. A la necesidad de relación puede responderse por el amor y la amabilidad [...] o por la dependencia, el sadismo, el masoquismo y la destructividad. A la necesidad de unidad y arraigo puede responderse por las pasiones de solidaridad, hermandad, amor y experiencia mística [...] o por la embriaguez, la drogadicción, la despersonalización. A la necesidad de efectividad, puede responderse por el amor, por el

trabajo productivo [...] o por el sadismo o la destructividad. A la necesidad de estimulación y excitación puede responderse por el interés productivo en el hombre, la naturaleza, el arte, las ideas [...] o por la voraz búsqueda de placeres [...] siempre distinto" (Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, p. 257).

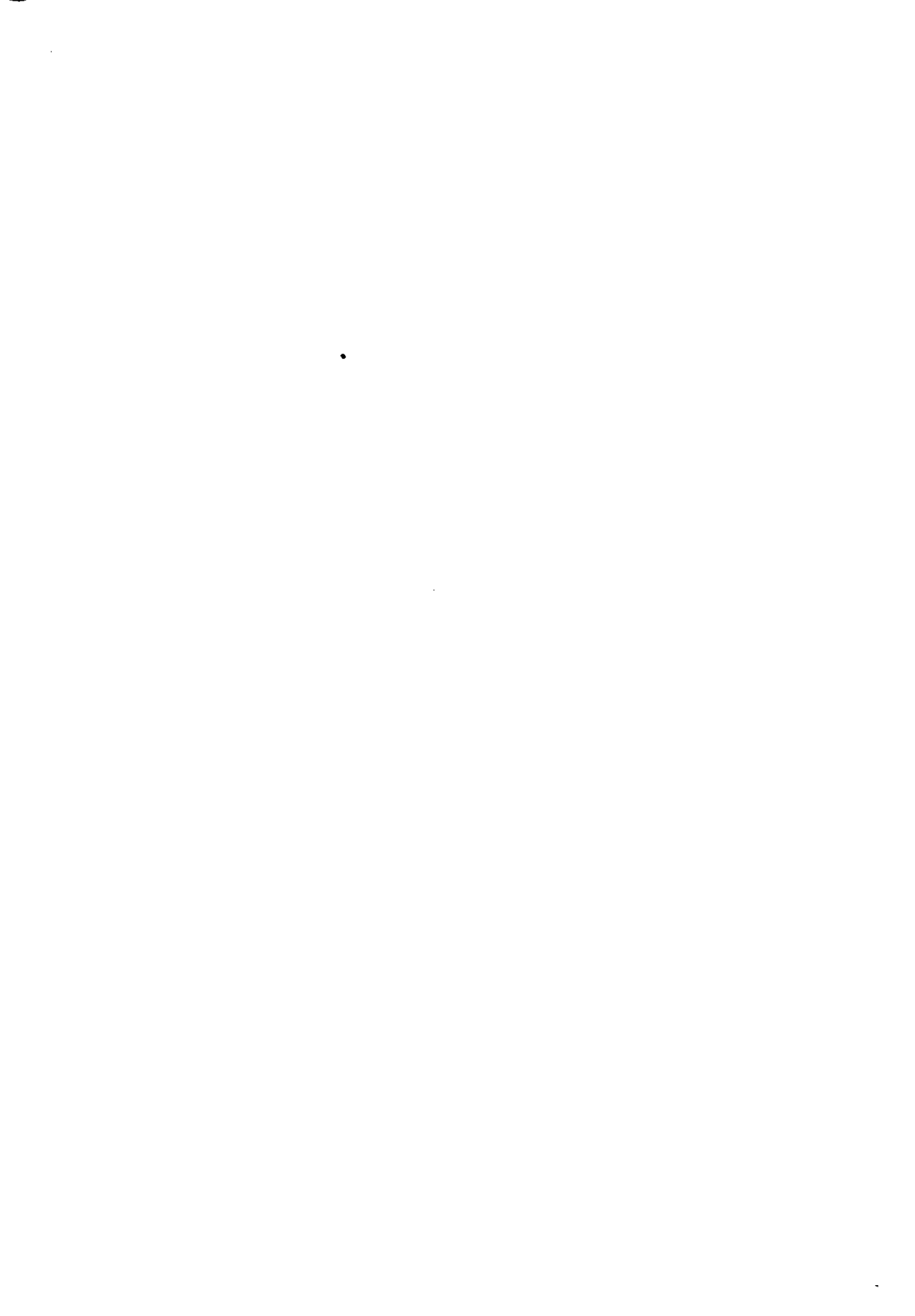
Así y siguiendo el proceso de desarrollo del hombre, nos encontramos siempre con un intento de trascender, un impulso de crear su propia historia, de buscar nuevas aventuras, de mirar más allá de las fronteras que lo limitan y, aun de traspasarla; su motivo principal es hacer una vida que tenga sentido y su pasión es llegar hasta donde pueda en dirección al infinito.

Como podemos ver, la evolución del hombre ha sido un proceso de alegrías, sueños, aventuras, temores, frustraciones y una constante búsqueda de la libertad, sin embargo, en el camino se ha encontrado muchos obstáculos para alcanzar sus nuevas metas, motivo por el cual se ha agravado su situación del animal feliz; así, en este paseo hemos podido contemplar el principio y el fin de su descomposición como en todo proceso evolutivo y con ello también el problema que nos acomete: el grado de *violencia* que éste ha desarrollado en su devenir histórico.

Hoy en día la sociedad del siglo XXI manifiesta sus expresiones sociales, políticas y culturales en términos de violencia, conflictos socioeconómicos, la delincuencia misma con sus desigualdades y sus injusticias, estímulos y estímulos de violencia. Estamos viviendo en una era de crueldad y terror irracional encarnados en la violencia moral y física: guerras, crímenes, persecuciones, torturas, que a cada día nos envuelven como hechos cotidianos. Pareciera que el hombre ya estuviera insensibilizado.

La agresión, y sobre todo la violencia manifiesta son una válvula de tiempo, un bombardeo de fuerza física, desinformación y manipulación que nos envuelve y se descarga al exterior, de una sociedad que no está saciada y de esta forma se desahoga: ante esto el investigador Friedrik Hacker dice: "lo fácil es acostumbrarse a la violencia, la cotidianeidad de la violencia, se realiza a través de procesos de trivialización, la naturalización de la violencia es producto de una naturalización artificiosa" (J. P. González, *La sociedad humana y su discordia*, p. 14).

La gente ya no parece darse cuenta de esos hechos, le ocasionan angustia y malestar, por lo tanto, la niegan, y les parece como algo natural; de tal forma, que ya nadie parece responsable de ello, se responsabiliza a otros de la agresión y la violencia. Los otros son los culpables de originar acciones brutales y agresivas, sin embargo, sin darse cuenta, es él mismo quien genera la violencia porque está defendiendo principios e ideologías, y es así como el hombre que busca libertad, igualdad y democracia, sólo encuentra *tiranía, agresión y violencia*.



E.- LIBERTAD VIOLENTADA: NIETZSCHE

Hasta aquí hay un proceso de desarrollo, todo un trabajo prehistórico, hasta aquí tiene sentido la hazaña y su justificación. Situemos el final del proceso, ahí donde el árbol hace madurar por fin sus frutos, ahí donde surge el clan, la sociedad, las costumbres, el fruto más maduro, el individuo, el hombre de la voluntad propia, independiente, el señor de la libertad. Ha alcanzado el dominio de sí mismo y le está dado necesariamente el dominio de las circunstancias de la naturaleza y de todas las criaturas.

Según Nietzsche, el hombre ha alcanzado un privilegio extraordinario de responsabilidad. La conciencia de esta extraña libertad de poder sobre sí y sobre el destino, se ha modificado en él hasta su más honda profundidad que aún queda expresado como instinto que comparte con los animales, con la única diferencia de su conciencia.

Su conciencia es el grado más elevado y en sus espaldas hay una larga historia. El hombre llegó a ser el fruto maduro, pero tardó mucho en seguir comiendo del mismo árbol, se ha desprendido pero sigue dependiendo aún más de él; ha aumentado su temor, la intensificación de su inteligencia lo separa del todo para liberarlo, pero el hombre sufre una consecuencia, tiene una cadena que lo mantiene aún más ligado, así, se siente domesticado.

Federico Nietzsche considera que aquí se encuentra el inicio de la profunda dolencia del hombre, bajo la presión de aquella modificación, la más radical ocurrida cuando el hombre se encontró atado: "ocurrió que el hombre felizmente adaptado a la selva, al vagabundaje, a la aventura, todos sus instintos, de un golpe, quedaron desvalorizados y en suspenso" (Federico Nietzsche, *Genealogía de la moral*, p. 105).

A partir de ahora debían caminar sobre sus pies y llevarse a cuevas a sí mismos, una espantosa pesadez gravitaba sobre ellos, se debieron haber sentido ineptos para las funciones más simples: sus instintos reguladores estaban reducidos a pensar, a razonar, a combinar causa y efecto, a su conciencia, a su órgano más miserable y más expuesto a equivocarse. Pudo haber un sentimiento de miseria a tan pesado malestar, además los viejos instintos no habían dejado de golpe, de reclamar sus exigencias.

Es así como, en esas circunstancias había que buscar nuevos apaciguamientos, por así decirlo, subterráneos. Los instintos que no se desahogaban hacia fuera, se volvían hacia dentro, hacia la interiorización del hombre (como lo menciona Freud). Su ser interior sufrió cambios, fue adquiriendo profundidad, anchura y altura. Hicieron que todos aquellos instintos del hombre salvaje, libre, vagabundo, dieran vuelta atrás, se volvieron contra el hombre mismo. La enemistad, la crueldad, el placer en la persuasión, en la agresión, todo eso vuelto contra el poseedor: "el hombre".

El hombre se sintió domesticado y nostálgico, en una selva insegura y peligrosa; de ahí, se cree, *nace su maldad*, la maldad de conciencia y con ella la dolencia más grande, una dolencia que la humanidad no se ha curado: "El sufrimiento del hombre por el hombre, por sí mismo, resultado de una separación violenta de su pasado de animal, resultado de un salto y de una caída, por así decirlo, en nuevas situaciones y en nuevas condiciones de existencia, resultado

de una declaración de guerra contra los viejos *instintos* en los que hasta ese momento reposaban su fuerza, su placer y su fecundidad" (Federico Nietzsche, *Genealogía de la moral*, p. 107) con tanta felicidad.

Todo esta modificación se presentó como una ruptura de los viejos instintos, sin embargo, ha este acto se le insertaron puros actos de *violencia*, aparecieron los ingredientes institucionales y con ellos la misma pérdida de la libertad, fue arrojado del mundo, y por así decirlo, se volvió latente a la fuerza —ya lo hemos entendido, débil— ese instinto de libertad, reprimido, retirado, encarcelado en lo interior y que acaba por descargarse, desahogarse contra sí mismo, eso es el inicio de *la maldad* vista desde las teorías instintivistas que Nietzsche comparte con Freud, a pesar de que ambos seguían tan distintos caminos.

El hombre, esa horda de monos o de fieros animales de presa, una raza de conquistadores para la guerra y de señores que, dotados de fuerza, se colocan sin escrúpulos sobre la sociedad, llegan igual que el destino, sin motivo, razón o pretexto

Su obra es demasiado instintiva o ¿quizá razonada?. En poco tiempo, ahí donde surgen ellos, aparece la concreción del dominio de la vida, en la que partes y funciones han sido delimitadas, puestas en conexión; es el nuevo artista, es el nuevo modificador, quizá es la planta maldita el hombre, porque sin ellos no habría nacido la maldad, estaría ausente si no hubiera ocurrido que, bajo la presión de sus martillazos, de su violencia de artista que al ser reprimida, acabó por descargarse y desahogarse tan sólo contra sí mismo, eso y sólo eso es para Nietzsche la maldad.

Su maldad crece, se corroe, se expande por todo lo ancho y todo lo profundo como una telaraña, pero al final se vuelve contra el poseedor, el hombre al comienzo de su existencia, el primer progenitor, el "Adán" y su pecado original por su falta de voluntad a la libertad, de la naturaleza de cuyo seno surge.

A los ojos de Nietzsche, ¿qué es lo que propiamente sucedió con todo esto?, él afirma que se crea la voluntad de autotortura, la propuesta de crueldad, del animal-hombre interiorizado, replegado por miedo a sí mismo, encarcelado en el clan, en la horda, en el Estado, con la finalidad de ser domesticado, "arrojado del paraíso".

La voluntad del hombre crece, pero el hombre se pierde, todo le parece interesante pero se llena de asombro y de extenuante tristeza. Aparece la condición enfermiza del hombre ávido hasta ahora, al menos al hombre sentido como domesticado en su lucha fisiológica, de subsistencia, y de su hastío de la vida, el cansancio.

De aquí surge una situación enfermiza pues el hombre es más inseguro, más alterable, más indeterminado que ningún otro animal, no hay duda de ello, él es un animal enfermizo. Si bien es quién ha osado, innovado y desafiado el destino más que cualquier otro animal, él es el gran experimentador consigo mismo, el insatisfecho, el insaciado, el que disputa el dominio último a la naturaleza, a animales y dioses; él es el invicto, el eternamente futuro, el que no encuentra reposo alguno ante sus fuerzas, su futuro se emerge implacablemente como un aguijón en la carne de todo lo presente. ¿Cómo este valiente animal no se iba exponer al peligro y retarlo?.

A pesar de todos sus logros, y de sobrepasar todas las barreras, muy a menudo el hombre se harta, hay epidemias de ese hartazgo, pero aún esa náusea, ese cansancio, ese hastío, es de sí mismo. Todo parece tan poderoso ante él que enseguida vuelve a luchar, se produce una herida a sí mismo, éste es el maestro de *la violencia y la destrucción*, ha aprendido que la herida misma lo impulsa a que continúe viviendo.

Es así como este maestro está dispuesto a proseguir y, con un esfuerzo constante, a hacer de lo desconocido conocido, llenando con respuestas las lagunas de su conocimiento, se ve empujado a superar esta separación interna, atormentado por una sed de *absoluto*, con una nueva armonía que logre levantar la maldición que lo separa de la naturaleza.

La vida del hombre, comenzando y concluyendo en el punto accidental al iniciar su proceso evolutivo, entra en conflicto con la exigencia del individuo mismo por lograr la plena realización de sus potencialidades: *el simbolismo del poder* no se ha resignado a su destino trágico. Es decir, que aunque no esta explícita la búsqueda del poder, se encuentra implícita en todas sus acciones y eso le depara una vida de violencia.

El enfrentamiento que éste hace para con la verdad, es admitir su soledad fundamental en medio del universo, indiferente a su destino, reconocer que no existe ningún poder que lo trascienda, que es capaz de resolver su problema por sí mismo, la condición que impulsa al hombre a desplegar sus poderes. Enfrentarse a la verdad sin pánico, sin dejar de asombrarse, de quedarse perplejo y plantearse nuevos problemas. No obstante, tener la certeza que puede elegir entre poder y destrucción o entre razón y amor, pues es el fin y la altura última de su conciencia humana.

II.- VIOLENCIA EN EL CINE

La violencia en el cine nació con el cine mismo, desde los hermanos Lumière, y se ha desarrollado a través de los años tomando matices diversos. No podemos obviar que el cine es una expresión artística que resume la condición del ser humano, como toda obra de arte. ¿De dónde entonces nace la violencia que vemos en la pantalla?.

Veámos, desde que el hombre existe los seres humanos han cometido actos de violencia. Según Freud diría que es inherente al ser humano, al respecto Clint Eastwood declara: "el mundo es así, no como nos gustaría que fuese. El hombre es un animal violento y no veo nada de malo en mostrarlo tal como es" (Vicente Sanchis, *Violencia en el cine. Asesinos y matones en serie*, p. 11).

Tan acusado es el interés humano por la manifestación de la agresividad, que la combinación del riesgo con la violencia constituye una de las formas más de entretenimiento que la literatura, las artes, las ciencias y, sobre todo el cine, han venido a consagrar con sus diferentes géneros dedicados a esta intriga; hay una larguísima tradición que, partiendo de las narraciones épicas y los libros de caballería, la novela, para luego seguir con los thrillers y una larga lista de filmografías, se han dedicado con exclusividad a esta temática.

Como vemos, el siglo XXI con sus avances tecnológicos y sus paulatinas propuestas de modernidad también ha sido la propuesta de la cultura criminal, Freddy Krueger y Jason, criminales psicópatas, locura sangrienta, masacre en cadena, asesinos sexuales, *El silencio de los inocentes*.

Por otro lado, nuestro país no se queda atrás, hoy en día los crímenes que antes nos parecían exóticos, se han convertido en un argumento de la más cruda realidad, argumentos como los asesinatos seriales de Ciudad Juárez, la criminal pesadilla que ha alcanzado al mundo, como la de los secuestros, aunado a ello la misma violencia política, Colosio y Massieau entre los más conocidos, además de las muertes de Acteal en Chiapas; todos, cuadros simbólicos de un pintoresco escenario de la brutalidad representada como reflejo de esa violencia criminal y sanguinaría.

Lo que se ve en las pantallas no está lejano de lo que dice Friedrik Haker: "[para] la satisfacción a las ansias de poder, de riqueza y ambición, el ser humano recurre a la violencia" (J.P. González, *La asociación humana y su discordia*, p. 27). Y esta violencia se materializa de diferentes maneras, según los protagonistas y los ámbitos en que se desarrolle. La forma más elemental es a través de los instintos. Luego, en el transcurso del tiempo, la cultura ha establecido normas que han configurado la estructura social tal como hoy la conocemos, y sabemos que las instituciones creadas provocan violencia, al mismo tiempo que dan cohesión e identidad. Pero históricamente han prevalecido unas formas de violencia sobre otras, en este caso la del poder, la del Estado, la de la guerra y la de la sobrevivencia.

Esa violencia llevada a la pantalla es un reflejo de la aceptación que la sociedad siente por este acontecer; "en países industrializados como Estados Unidos el nivel de asesinatos es más alto que el de los países en plena guerra civil, los reportes dicen que hay un intento de

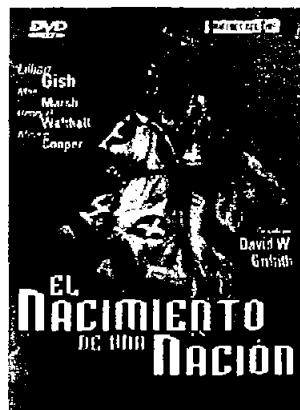
asesinato cada tres minutos y una víctima cada veinte. Japón, Gran Bretaña y Alemania, durante unos 70 años, tienen 4000 asesinatos por año, en cambio, en Estados Unidos el número asciende a 20000" (Sergio Bagú, *Catástrofe, política y teoría social*, p.86).

Así, siempre que una sociedad alcanza un cierto estado crítico, de un punto de ruptura emergen formas de criminalidad que se exhiben a escala individual para reflejar el malestar de una civilización. Estos episodios de violencia son noticia permanente, porque sí bien el público no las demanda, tampoco las repele.

Durante mucho tiempo se pensó que la violencia era atribuida al arte de los guerreros, pero también que ésta pertenecía a los milicianos, entonces la violencia era vista desde la guerra y se asimilaba como un mundo en acción sobre el campo de batalla. La guerra se hizo presente en el cine desde sus orígenes, como en *Intolerancia* (David Wark Griffith, *Intolerance*, 1916) o *El nacimiento de una nación* (David Wark Griffith, *The Birth of a Nation*, 1914), en donde el campo de batalla es un elemento esencial de los filmes de guerra, e incluso en géneros como el western.

Los diversos géneros cinematográficos más relacionados con los argumentos de acción retoman el tema, aunque por lo general, bajo un tratamiento teatralizado. Será el cineasta soviético S. M. Eisenstein quien se destacó por mostrar en la pantalla los efectos de la violencia armada, en este caso, la represión de los ciudadanos de Odessa ejercida por los soldados cosacos en el film *El acorazado Potemkin* (1925). En la gran escalinata situada frente al puerto, una multitud se muestra solidaria con la marinería que se ha sublevado contra sus déspotas oficiales, cuando aparecen los cosacos que empiezan a disparar contra la gente indefensa, víctima ahora del pánico. Las tropas van descendiendo la escalinata y aplastan implacablemente mujeres, ancianos, niños o simples curiosos.

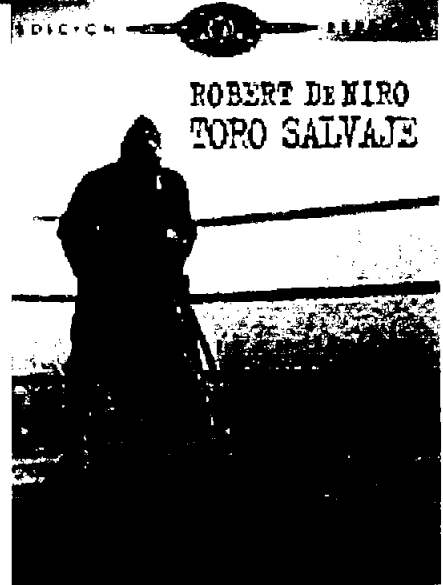
La acción del montaje muestra una trepidante sucesión de planos de personas que se desploman heridos de muerte, con el rostro ensangrentado, el cochecito de un bebé bajando desbocado los escalones, una madre con su hijo muerto en brazos... Violencia física, violencia psíquica... Nuevamente los fusilamientos de Goya: la



mirada horrorizada del ser humano ante la muerte inevitable, la máquina implacable de la fusilería... El *ser-solidario* convertido en el *ser-negado*. El cine como medio de expresión de la dimensión humana. El espectador ve reflejada su propia angustia en los primerísimos planos de los rostros aterrorizados de las víctimas de la secuencia.

Posteriormente, y durante décadas, el cine de acción —especialmente el norteamericano— mostrará escenas de violencia aunque dentro de ciertos parámetros. Por normativa, por costumbre o por puro decoro estético, pero también porque entonces importaban más las buenas historias o la interpretación, no la sangre fácil.

Las analogías del campo de batalla fueron numerosas. Es el caso del ring de boxeo, las películas de finales de los cuarenta y cincuenta como *El ídolo del barrio* (*The Champion*, 1949), que reduce el campo de batalla a la violencia frontal, a una confrontación corporal de gran violencia condensada en unos metros cuadrados. Otro caso es *Toro salvaje* (Martín Scorsese, *Raging Bull*, 1980), más actual. Sobre el ring, las consecuencias se enfrentan por medio de rounds, a través del sonido del gong, y los dos adversarios se encuentran uno frente al otro en una lucha. La violencia del boxeo, una de las más corporales, de ella dan testimonio las imágenes de los cuerpos heridos, de la carne desgarrada, de la descomposición del rostro, la cual radica en el golpe, en la astucia y en la rapidez. Existe aquí una violencia bruta, que esquiva para golpear y baila para lanzar por tierra al adversario.



La violencia que aparecía en las pantallas de este género tiene como fin una escalada en ascenso que culmina con la muerte de su adversario; por ejemplo, en un filme de guerra era una violencia que acompañaba una evolución más o menos trágica hacia la muerte.

Se asistía a una representación clásica y ritualizada de la violencia, como la que nos muestra Konrad Lorenz en los enfrentamientos con los animales, donde se escenifica por el justiciero, por el vengador, por el contrincante, un acto que cumplía con el oficio del ritual. La violencia que se exponía oscilaba entre las cargas y las descargas, los golpes y las fintas, las trompadas y los esquivos, en fin, se trata de una violencia medida, natural, de una guerra circunscrita, oponiendo adversarios declarados, un lugar caliente, incluso salvaje.

Se puede afirmar a grandes rasgos que los maestros del cine clásico mostraron siempre la violencia como elemento inscrito en las historias narradas —directores como Fritz Lang o Alfred Hitchcock—, enriqueciendo argumentos sugerentes, realistas y crueles; posteriormente esta tradición ha sido continuada por Stanley Kubrick, Coppola, Scorsese, Tarantino, De Palma o Tim Burton, entre otros, tratando de tomar partido en el juego de la violencia, de reflexionar, de ver sus causas, sus efectos y su evolución; así, de esa forma, la violencia se ha expandido por los subsuelos de la humanidad, hasta llegar al cine para encuadrar, iluminar los cuerpos, el lenguaje y los movimientos de la materia básica de que se nutre.

Estamos ante un espejo imaginario tan procaz como inteligente que intenta cuestionar la brutalidad de la nota roja. Porque eso es lo que hace el cine, pone la mirada, la ilumina, la ilustra, la cambia o la sugiere, como lo hacen los principales maestros de la nueva generación de la violencia. *Objetivo Birmania*, donde las instituciones de la sociedad americana, el ejército, la familia, la industria del cine, desfilan como ráfagas de ironía.



Otro es el cine de Samuel Fuller, de acción, de sexo y violencia, su mérito, *Invasión en Birmania* (1962), cine bélico, acción a manos llenas, sangre y violencia desatada. Su influencia cinematográfica cuenta con muchos imitadores.

Pero en 1969 Sam Peckinpah sorprende al público con una nueva visión más explícita y, a la vez, crítica de la violencia armada. Siguiendo los pasos de un film suyo anterior, *Duelo en la Alta Sierra* (1961), en *Grupo salvaje* las balas atraviesan los cuerpos de donde surgen chorros de sangre. Una reflexión visual acerca de los enfrentamientos armados y su crueldad. Los personajes dejan de ser meros extras o especialistas que se caen del caballo abatidos por disparos para pasar a ser seres humanos igualmente acribillados a balazos pero sin ocultar u obviar sus consecuencias (el efecto de la sangre brotando de la cabeza abierta, etc.).

A partir de este momento filmico comenzarán a extenderse escenas similares en películas de acción pertenecientes a diversos géneros. Pero en lo que en un primer momento fue la utilización de la violencia explícita como denuncia de la misma, con el tiempo tal utilización se convierte en algo obvio, normal, habitual... Casi no es creíble un film de acción sin una buena dosis de hemoglobina, hasta llegar a los extremos del cine de Clint Eastwood, Stallone, Schwarzenegger, Bruce Willis, Van Damme o Tarantino. La violencia fascistoide como recurso comercial o narrativo. La violencia sin perdón, los deltoides como único diálogo o el fuego desbocado de las armas. Por supuesto que hubo otro género que ha superado en horror visual al cine de acción; se trata del cine de terror, con sus zombis o sus psicópatas enmascarados o caníbales. Y, aún más, el *gore*, cine de casquería. Pero por el hecho de pertenecer al *fantástico*, la violencia,

indudable, aparece más relegada al campo de lo irreal, de lo desmesurado.

Los cineastas abordaron la violencia desde diferentes enfoques y estilos: unos optan por el tratamiento crudo y realista, otros se detienen en el retrato psicológico de los personajes, otros más prefieren el lenguaje caricaturesco y onírico, otros prefieren la crítica, la sátira, sin embargo, hubo maestros que profesaron el fanatismo y la admiración, hasta los que escenificaron la violencia de forma teatral.

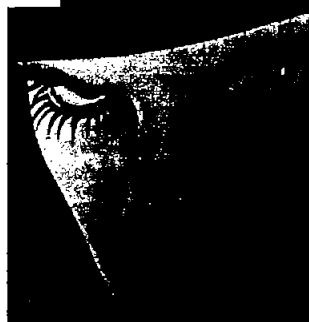


Podríamos hacer un largo paseo por la violencia cinematográfica, pero haremos uno corto, sólo unas cuantas y pongo el punto y aparte. Charlotte ante la Revolución Industrial, muertos incontables que se resumen en la palabra *western*, guerras en la Tierra o en las galaxias del espacio, gansters de New York y de otras ciudades, historias del *west side* y de otros lugares, mentes brillantes que violentan a sus dueños, asesinos natos, vuelos rasantes sobre los más terribles sanatorios, silencio de inocentes y gritos de silencio, boxeadores rocosos —unas cuantas veces—, guerras familiares de los Roses y de los Kramer, tardes de perro y gorilas en la niebla, victoria en Entebbe y algún victorioso con licencia para matar, el hombre fugitivo, padrinos italianos, soldados americanos, hobbits, elfos y más de un terminator y agente 007.

No obstante, Vicente Sanchis nos propone en su libro *Violencia en el cine. Matones y Asesinos*, una categorización de la violencia escenificada en el cine:

La violencia de la pareja. En los últimos años la crisis social ha hecho impacto en la pareja, por los problemas de dinero principalmente, que al final terminan confrontando sus intereses y deseos; no es novedad que la relación amorosa termine en una relación de lucha por el poder, para llegar en muchos casos a la muerte; como ejemplo, *La guerra de los Rose*, (1989), en una familia feliz —sanos, guapos, inteligentes y ricos— el matrimonio funciona bien y al cabo de dos años acaban confrontándose, hasta llegar a la destrucción.

La violencia de las pandillas. Las pandillas son una forma de comunicación entre los jóvenes, son el primer contacto, o el primer nexo, en nuestra época; los líderes han desaparecido, la drogadicción ha llegado a ocupar un lugar privilegiado en el medio urbano, en los barrios, en los círculos aburguesados. Las pandillas en la actualidad funcionan como una fuerza que cataliza violencia y la dispara hacia la acción de destruir; aquí el cine ha puesto la lente, abundan los acercamientos realistas, muestra la desorientación, la precipitación, la barbarie de algunos de estos grupos, la forma cómo se embarcan en la violencia pandillera; como ejemplo sobresale la *Naranja mecánica* de Stanley Kubrick, una visión realista y con



sentido futurista de la problemática que acontecerá, creada en 1971, se supone que esa acción se lleva a cabo en el año 2000; Alex es un chico que asalta y viola con su pandilla, la reacción del poder de las instituciones es someter a los jóvenes violentos a una terapia de aversión mediante alteraciones cerebrales. Se plantea el dilema de combatir violencia con violencia.



Violencia en los deportes. En este renglón destaca el boxeo cuya confrontación es real, los brincos, las fintas, los ganchos. *Toro salvaje*, un título importante, una visión implacable, la expiación y el dolor del precio que se paga por el éxito que muchas veces conlleva a una soledad personal, el boxeo es un campo de batalla con unas reglas de juego próximas a la vida misma. Además sobresalen otros filmes como *Rocky I – IV* (Jhon G. Avildsen, 1976-1990), a manera de ejemplos.



La violencia como hostilidad social. Es aquella que se acumula todos los días, tensiones e insatisfacciones, la ansiedad, la prisa, la monotonía en las relaciones interpersonales, en el mercantilismo, todas esas formas hacen que estalle la violencia; no en vano la ciudad es un marco cinematográfico. Se presentan aquí un desbordamiento de pasiones e intereses, la especulación, la corrupción, el terrorismo, elementos todos que contribuyen a que las relaciones humanas se deterioren. Los barrios bajos, los tugurios, discotecas, etc. Un toque final sobresale porque son muchos los ambientes, lugares sórdidos, tenués, oscuros, hoteluchos, etc.



La violencia bélica. Los constantes enfrentamientos en el siglo pasado, el siglo en que surge el cine, las dos guerras mundiales, la Guerra fría, la de Vietnam. Hoy, el Golfo Pérsico, Irak; sería extraño que el ojo del celuloide quedara excluido. Los primeros filmes fueron realizados en colaboración con la oficina de Información de Guerra del Gobierno Federal en Estados Unidos, aquí sobresalían el patriotismo y la exaltación del héroe, sin embargo, tiempo después, tuvo que dar paso a una visión más realista y brutal como la que nos muestra el maestro Fuller, John Ford, Coppola, Kubrick, entre otros.

Películas como *Gallipoli* (1981), de Peter Weir, dos jóvenes australianos, deportistas que se han conocido en una competencia, marchan al frente en la I Guerra Mundial; uno es animado por el fervor patriótico, el otro es escéptico, al final los dos son carne de cañón.

Comando en el mar de China (1969), de Robert Aldrich, en la Segunda Guerra Mundial dos soldados parten muy a su pesar a una misión suicida que tendrá un final imprevisto.

Lluvia negra (1989), de Shohei Imaru. El 6 de agosto de 1945 un calor tórrido cae sobre Hiroshima, de repente una claridad estalla y devastadoras llamas destruyen en unos segundos toda la ciudad, una tristeza mezclada con horror y cruda realidad.

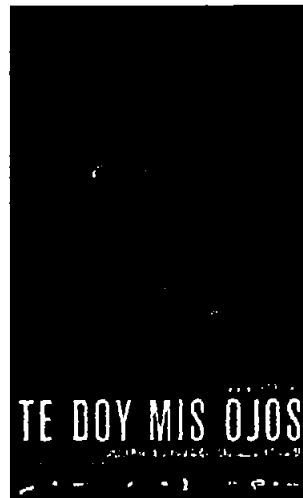
Después la Guerra de Vietnam despertó una intensa polémica entre los directores, y descargaron su furia y su rabia en sus películas violentas y agresivas, el cine, sobre todo el de Vietnam, ha permitido acercarnos a la historia, y a la problemática de la guerra, porque se han vuelto críticos con sus posturas.

Cazador (1978), de Michael Cimino; para este director la sociedad es la engendradora de la violencia, mientras que el individuo persigue una especie de sueño, el de encontrar su infancia, sus raíces. Los protagonistas se alistarán en el ejército en busca del sentido de la aventura negada en su vida cotidiana. En la guerra descubrirán el horror en todas sus formas, sin acabar de comprender nunca lo que les rodea, ni la propia situación en la que se hallan.

La bélica y la del ejército son una violencia que no puede estar separada, pues en ambas los soldados son los protagonistas, a lo largo de la historia en ella y con ella se han cometido abusos, investigados por la literatura y expuestos por documentales, por cinematógrafos, pues muchas sociedades se han servido de ellos para buscar la estabilidad y con ello la paz; aquí encontramos aspectos oscuros y siniestros, históricos y vigentes.



La violencia de la familia. En la familia se han mercantilizado las relaciones humanas, acontecimientos asombrosos y brutales, hijos maltratados y abandonados ocupan día a día las páginas de los diarios y los noticieros de radio y televisión; la familia es un macrocosmos de la sociedad actual, es el detonante de la violencia física y psicológica. *Guerreros de antaño* realizada por Lee Tamahori, son un hombre y una mujer: Jake y Beth asisten a una degradación con el correr de las secuencias. La historia de una mujer que abandona su hogar para fugarse con Jake, un hombre alcohólico y violento, pero ella una esposa alienada por su esposo, deslumbrada y fascinada por él, se encuentra una y otra vez en sus brazos, lista para perdonar los peores errores del que le pega, la humilla y no la deja hablar.



La violencia de las minorías. En la mayoría de las etnias, en los grupos sociales pequeños son cada vez más agravadas las contradicciones y las adversidades de otras colectividades más numerosas y consolidadas que disponen de diferentes privilegios y garantías para defender sus derechos.

En el contexto en el que viven, pobre y a veces deteriorado, las cosas empeoran cuando se producen enfrentamientos racistas e intolerancia de todo tipo. Todavía se acrecienta más el conflicto cuando estas minorías establecen comparaciones entre su situación y el resto de la sociedad; para obtener su igualdad no dudan en emplear la violencia, uso que corresponde a su ideología cultural, son el resultado, del desprecio, la discriminación y el sometimiento que la cultura occidental ha establecido y que ellos han soportado, esto ha hecho que descarguen la violencia.



La violencia de los centros penitenciarios.

La violencia de los gendarmes a los reclusos; han consentido que se produzcan violaciones de los derechos de las personas, físicos, morales y psicológicos.

La violencia en la iglesia. La caída de las ideologías ha sido la caída de las iglesias y, con ello, una ruptura en la cohesión social, en consecuencia, la crisis de los valores han hecho que proliferen los grupos pseudoreligiosos que mezclan elementos muy variados. Por ejemplo, *La reina Margot*, (1994) de Patrice Chéreau: Catalina Médicis organiza la boda de su hija Margarita Valois y el protestante Enrique Navarra para reconciliar a un país dividido por las guerras de religión. Pero seis días después Catalina desarticula por completo a la facción protestante y esta maniobra desembocará en la famosa matanza de la Noche de San Bartolomé.

La violencia del Estado. Max Weber menciona que el Estado es la única institución legitimada para ejercer la violencia, ésta ha de estar constreñida en los principios básicos del derecho y dirigida a educar a los ciudadanos. Sin embargo, en la vida diaria la realidad nos ha sobrepasado, se ha abolido la libertad y han abusado de la violencia, y esa represión ha sido descrita por el cine.

Otras violencias, la de Rambo. Esta es la historia de un soldado valiente, deseoso de hacer justicia, se muestra despiadadamente violento con los hombres, y siente una inmensa pasión y amor por las mujeres y los niños. El personaje de Rambo, es el ícono de los héroes contemporáneos, que lejos de sentir horror y miedo por la guerra, la ve como un deporte. Son personajes que simpatizan con el espectador por sus hazañas, por su ideología, aunque en sus venas corren los deseos secretos de venganza.



La violencia del terror: como su nombre indica, el género de terror o de horror engloba todas aquellas producciones cinematográficas cuya finalidad es formular dramas efectistas, truculentos o misteriosos, capaces de inducir sensaciones de inquietud, temor y sobresalto en el espectador. De acuerdo con las normas fijadas en literatura por la novela gótica, este tipo de argumentos suelen recurrir a ingredientes siniestros y morbosos, siguiendo una galería de arquetipos que vienen a simbolizar, en diverso grado, el abanico de sensaciones que se abre entre la muerte y el dolor.

A juicio de sus principales estudiosos, el cine de terror alcanzó su madurez a lo largo de los años treinta, a partir de los planteamientos de una compañía productora, la Universal, que se especializó en esta temática. A partir de esos criterios, años después otras compañías como Hammer y New World Pictures tomaron un testigo que ha llegado hasta nuestros días con visibles modificaciones.

Despojado paulatinamente de su romanticismo, el cine de terror ha evolucionado hacia la exageración sangrienta, conformando tendencias como el *gore* o *splatter*, cuya finalidad esencial es mostrar la violencia terrorífica mediante explícitos y muy verosímiles efectos de maquillaje. En esta línea, han ido definiéndose unos estereotipos peculiares, los asesinos en serie o *psychokillers*, que protagonizan, secuela tras secuela, sagas en las que se relatan sus cruentas y a veces paradójicas andanzas. Sin duda, los dos personajes más conocidos de esta vertiente son Jason, de la saga *Viernes 13* (Friday the 13th), y Freddy Krueger, figura central del ciclo *Pesadilla en Elm Street* (A Nightmare on Elm Street).

La violencia de Freddy Krueger para un público fascinado por el terror, sus

componentes violentos no parecen preocuparle. La exagerada caricaturización con que se presenta este tipo de violencia no parece tener límites, sus enemigos no le preocupan y su público sale absorto y fascinado por la espectacularidad y los trucos con que la presentan.



La violencia en el cine policiaco: En líneas generales, el denominado cine policiaco, establece sus argumentos en torno a la lucha contra el crimen. Dentro de dicho ámbito, ésta gama de producciones ha fijado un abanico de estereotipos y convenciones de origen literario, inspirados en las novelas que, en torno a la misma temática, han venido escribiéndose desde comienzos del siglo XX. Entre los tópicos más frecuentados por el cine policiaco figuran el detective sagaz pero de vida desordenada, los mafiosos que amenazan el orden legal, el policía sometido a las tensiones de una sociedad corrupta, y la mujer fatal, atractiva y seductora aunque peligrosamente cercana a la cuerda floja de la vida y la muerte.



Por su ambientación fotográfica y escenográfica, el cine policiaco delata su vinculación al expresionismo alemán, del cual tomó los toques de estilización tenebrosa, los contraluces y el tono sombrío de sus decorados. En lo que concierne a sus implicaciones ideológicas, cabe destacar que el género tiende a alejarse del maniqueísmo, optando por una perspectiva fatalista de la realidad. En buena medida, los personajes de esta variedad cinematográfica son anti héroes, cuyo triunfo en la vida es siempre aparente.



La violencia de los justicieros. Cuando las fuerzas democráticas no sirven y la justicia es lenta e ineficaz, estos sujetos sugieren una segunda solución, hay que tomarse justicia por la propia mano, castigar a los culpables y dejar la calle limpia de tanta basura, un ejemplo representativo los vemos en *Taxi Driver* de Martín Scorsese, el excombatiente Travis, contempla con malos ojos el mundo que lo rodea, prostitución, droga, corrupción por doquier, materializa todo ese acontecer en él mismo y comienza su venganza contra todos para hacer justicia; otra justicia es la que se presenta en *Charles Bronson*, ex policía, ex detective, representa la versión casera de la justicia ante tanta maldad callejera.



La violencia de los delincuentes. Esta mirada es fetichista, pesimista, o con afanes de espectacularizar la violencia, aquí se realiza un juego iconográfico entre el poder de los grupos; se le atribuye a un cine de gánsters, donde el honor y la traición sobresalen. El *Padrino*, la trilogía, es un ejemplo de este cine, donde se muestra un saldo de cuentas entre clanes, mejor llamadas mafias. En esta temática Francis Ford Coppola realizó una de las mejores puestas en escena de la obra de Mario Puzó.



La violencia en el imaginario fantástico.

En la ciencia-ficción, el cómic y los dibujos animados, ha sobresalido el desarrollo espectacular de la ciencia y la tecnología, han sobrepasado hasta el punto de anticiparse a un posible mundo futuro. El público se encuentra emocionado contemplando esas escenas, porque están impresas evidencias de realidad, exageran un poco, como en la degradación social, el mundo en descomposición, la violencia entre el bien y el mal, los monstruos con rostros humanos valiéndose de artífices espectaculares.

Películas como *Alien, el octavo pasajero* (1979), de Ridley Scott, una puesta en escena de aventura en el espacio claustrofóbico como puede ser una nave espacial, sus tripulantes son seres vegetativos bajo los efectos de la hibernación.

Terminator, (1984), de James Cameron. El protagonista del filme es un Cyberg programado para matar, que viene del futuro, para eliminar a una mujer cuya muerte en el tiempo presente podría cambiar el curso de los acontecimientos futuros, pura violencia, aventura y fantasía.

La mosca (1986), de David Cronenberg, es la historia de un científico cuyos genes y moléculas se mezclan con los de una mosca común, tras un experimento de transmisiones de la materia, después de mezclar sus genes con los del insecto, observa cómo se

transforma en una criatura grotesca enloquecida por deseos que no puede controlar.

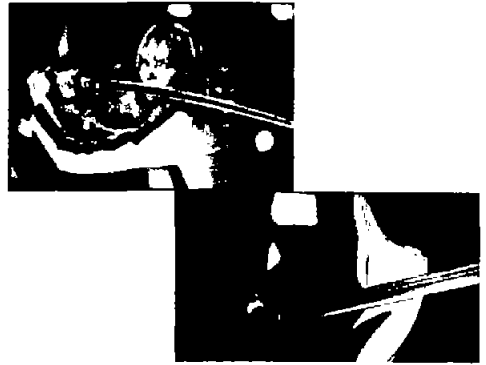
El cine nació en una época de la historia en que la mayor parte de las instituciones actuales contaban ya con un largo pasado, no obstante, según el lugar y estatus en las diferentes sociedades, no fueron percibidas de la misma manera, ya se trate de la iglesia, de la policía, del ejército, del Estado, etc, sólo hay algo que las hace afines, que siempre han estado las producciones cinematográficas para retratarlas.



La violencia en el cine de superhéroes: Los superhéroes nacieron en los cómics y más tarde se trasladaron de la televisión a la pantalla cinematográfica. Así vemos ejemplos que van desde toda la saga de las más conocidas filmografías de Batman, Superman y más recientemente Spiderman, que muestran la violenta lucha del bien contra el mal.

Sin embargo un capítulo aparte merece la última película de Quentin Tarantino cuyo componente épico-anime y la condición sanguinaria-benévola de una superheroína ultrajada y mediomortal, añaden al cine nuevos adjetivos narrativos, acercando las historias de superhéroes al de lo samurái, haciendo confluír Thriller y artes marciales, Kung fu y cultura pop y western. Una nueva cosmovisión filmica en la que Tarantino no se ha limitado a copiar géneros. Los ha transformado; los ha filtrado con una imaginación que funciona como un crisol (o, en sus propias palabras, como un exprimidor). En sus películas se aprecian los estrechos vínculos que unen géneros en principio muy distintos, que terminan por dar lugar a un nuevo mundo posible en el campo de la ficción.

La violencia en la animación: Más que una tendencia temática asimilable a determinado tipo de argumentos, el cine de dibujos animados define una técnica que sustituye la filmación de actores y escenarios por el uso de ilustraciones, muñecos articulados o planos infográficos o computarizados, animados, toma a toma, hasta lograr la sensación de movimiento. De ese modo, el elemento estático es combinado con otros, ordenados en una sucesión coherente, de manera que, en virtud de una manifestación de la óptica —la llamada persistencia de la visión o persistencia retiniana—, nuestro cerebro asume ese proceso cual si de un movimiento auténtico se tratase. En cierto



modo, ese mismo fenómeno es el que explica que podamos disfrutar de cualquier filme, pues éste no es otra cosa que una sucesión de fotogramas en el celuloide.

Actualmente, muchas series televisivas de animación presentan temas adultos y tienen mucha violencia. Sin embargo son presentadas como si estuvieran dirigidas a los chicos. Mayormente sucede que el programador de la televisión no es un experto en infancia, ni siquiera en animación. Entonces compra sin conocer las series televisivas realizadas en Japón o los Estados Unidos y con una visión muy superficial, considera que es un producto para niños. Pero después se descubre que no es para chicos, porque tiene mucha violencia o porque toca temáticas fuertes y dañinas.

El problema es que muchas veces se cree que el cine de animación es para chicos por definición. Y eso no es cierto. La animación es una técnica, es un lenguaje que se usa en todos los niveles. Pero atención, el problema no es sólo el contenido explícito que puede ser, por ejemplo, violento. Es un problema del tipo de lenguaje cinematográfico. Es un modo de presentar ciertos contenidos. Por ejemplo, un montaje muy rápido de la imagen o con un nivel de sonido muy fuerte, es una forma expresiva violenta, agresiva que está bien, pero no para un chico de cinco años.

Violencia en el cine de artes marciales:

Películas que en aquel tiempo llamábamos con ignorancia de karate. Con Bruce Lee a la cabeza, en los finales de los setenta no había un cine en el que no se proyectase alguna película de patadas y golpes de artes marciales. El cine de artes marciales que incluye a actores como Bruce Lee un hito representativo de este género, entre otros como Jean Claude Van Damme, Steven Seagal y, si el editor se despertó con ganas de apantallar, hasta Jackie Chan.

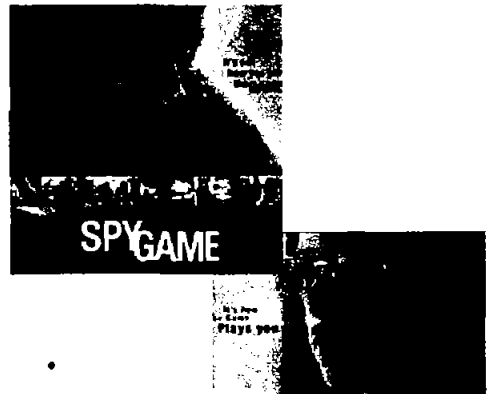
Con el desarrollo de de la tecnología, las exigencias para los actores fueron más grandes y se tuvo que adiestrar a los actores en la lucha y en el manejo de las katanas, se recurrió a los acreditados conocimientos en artes marciales, responsable de tal cometido en todas las películas de la saga de *Matrix* y en la fabulosa *El tigre y el dragón* hasta llegar a conseguir un trabajo excelente en las escenas de lucha.

La violencia en el cine de espionaje: En la década de los 60 también comenzaron a desaparecer los musicales cinematográficos en la tradición de *Sombrero de copa* (1935) y *Cantando bajo la lluvia* (1952). Los pocos musicales que se rodaron durante este período fueron por lo general adaptaciones de obras que habían tenido previamente éxito en Broadway. La figura cinematográfica clave de la época fue probablemente James Bond. Los costos de las películas de la serie se hicieron cada vez mayores; también se alejaron cada vez más de las novelas originales. Su éxito dio lugar a toda una serie de imitaciones.

Este éxito hizo que en el género de espionaje se pusiera más énfasis en la evasión que en el realismo. A finales de los 60 estaba ya claro que las películas más taquilleras eran las que atraían a los espectadores jóvenes. En el año 1969 se produjo la aparición de toda una serie de películas que demostraban la fuerza de



esta nueva tendencia. *Buscando mi destino*, consiguió enormes beneficios. *Grupo salvaje* parecía sugerir que la violencia, artísticamente mostrada, podía tener también éxito comercial, y *Dos hombres y un destino* (Buch Cassidy ant the Sundance Kid, 1969) confirmó la sospecha de que, aunque los jóvenes podían despreciar los viejos mitos, necesitaban urgentemente otros nuevos.



La violencia en el cine negro: Es otra característica en la que el cine negro se apoya. No tanto una violencia donde las imágenes sean muy grotescas para el público, sino una violencia que no es ajena para ningún espectador puesto que es la misma violencia que acontece en su vecindad, barrio o sociedad. O como lo menciona Carter, «ser testigo sin reticencias de una sociedad donde la ferocidad es algo totalmente cotidiano.» (1963 : 188).

El cine negro, se ha convertido recientemente en objeto de interés para críticos de cine. La fascinación que hoy en día provoca el cine negro, se refleja en lo que se está volviendo. Lo que fue un reflejo sociológico, actualmente se fue más allá del cine de gánsters. Atacó e interpretó sus condiciones sociológicas y, al final del periodo noir, no sólo fue un reflejo sociológico, sino que creó un nuevo mundo artístico que fue más allá del simple reflejo de la sociedad.

La violencia en las mujeres: La exposición continúa a imágenes de violencia sexualizada, como aquella presentada en el cine, la televisión, videos musicales, publicidad y música, alienta actitudes y comportamientos en contra de la mujer.

Las violaciones en las películas, al igual que en los diferentes medios, son erotizadas y sexualizadas. No se presenta como un crimen, sino como un excitador sexual (*Steinem*, 1993). Lo habitual de las violaciones en el cine hace parecer dicho acto como normal, esperado y anticipado por el espectador (*No safe Place*, 1998); mientras que las escenas de violaciones normalmente contienen violencia gráfica la cual está conectada con el sexo.

En la industria del cine, esto sirve para tener mas audiencia e incrementar así las ganancias. Lo hacen al sexualizar la



Chinatown (1974), de Roman Polansky.



Scarface, el terror del hampa (1932), de Howard Hawks.

violencia, utilizando diferentes lentes que normalmente se enfocan en los cuerpos de las víctimas (la mayoría de las veces mujeres), deconstruyéndolos. Las escenas presentadas en las películas reflejan el falso mito de que la violación ocurre en un callejón oscuro, a una bella mujer, cometido por un hombre "malo" (en la cultura dominante blanca es normalmente una mujer de tez clara violada por un atacante de color) que sale de detrás de los arbustos. La cámara juega normalmente un papel de Ojo Masculino, que sería la visión del violador.

La utilización de bellas actrices, y de la fórmula en la que se presentan dichos actos, le dan claves al lector para anticipar la violencia que está conectada con el sexo. Las imágenes sexualizadas de la violencia hacia las mujeres que son consumidas por las masas a través de películas, televisión, etc., contribuyen a la aceptación de mitos sobre la violación.

Dichos mitos, son actitudes o prejuicios, estereotipos o creencias falsas sobre el hecho, la víctima y el violador. Al ser ampliamente sostenidas, crean el clima hostil hacia las víctimas y sirven para justificar la agresión masculina hacia la mujer (Cowan and Quinton, 1997).



La **violencia** de guión en el cine es una lista inagotable: tenemos la violencia realista, próxima al documental, la violencia como recurso facilón, la violencia gratuita, frustrante en medio de un argumento más o menos elaborado, la visceral, la morbosa, tipo Gore, la efectista, la bélica, la apocalíptica, la cotidiana... y luego está la violencia tarantiniana, que ante todo es un recurso estético, exagerado, mezclado con humor negro. Una violencia necesariamente ficticia, absolutamente cinéfila, que hace del cine un medio adecuado para seguir su proceso de definición.

A.- METAMORFOSIS DE LA VIOLENCIA EN EL CINE

Hoy, en la actualidad, surgen nuevas formas de violencias, la de Freddy, la de Chucky, la de Rambo, la de los justicieros, la del serial Killer, la de James Bond; la de Kill Bill, la llamada violencia Tarantina, con escenarios perfectos donde el crepitar de la violencia es hasta tal punto ininterrumpida, que provoca en efecto la saturación del espectáculo, misma que permita franquear la barrera de lo visible para acceder a otra dimensión, la de un enorme juego de video donde para avanzar en el espacio los héroes deben obligatoriamente disparar sobre todo lo que se mueve.

Esa es la segunda etapa de la violencia, la violencia contemporánea que se ha vuelto abstracta, que ha hecho desaparecer el propio campo de batalla, que se ha vuelto anónima, fría y cobarde, donde el atacante y la víctima, el agresor y el agredido, son cada vez menos visibles, en el sentido de que ya no combaten directamente; aquí falta la mediación en el campo de batalla, la violencia ha crecido con tanta intensidad que no consigue detenerse.

No es lo mismo medir un disparo que una bomba, el fenómeno de la violencia acompaña una metamorfosis del espacio de la guerra, ésta se presenta de diversas maneras: guerra interior, guerra urbana, guerrilla, terrorismo, y en los individuos, guerra interior, violencia patológica. Desgraciadamente en la actualidad, la guerra ya no se hace contra un mundo enemigo, contra un adversario declarado y determinado, se cree que el oponente está en todas partes. Esa guerra es la que se vive hoy en día, los actuales acontecimientos registrados el 11 de septiembre no son más que una representación de esa violencia, de la que cae en el interior y se está preso por entero; el enemigo está ahí y en todas partes, en la calle, en las cabezas y en las imágenes, tal es el nuevo círculo que se vive una violencia arremolinada.

Las fronteras del campo de batalla han desaparecido, están desde ahora quebrantadas, la figura del enemigo ha desaparecido en un mundo en el que se esconde en todas partes; Pierre Hassner reafirma en *La violencia y el cine contemporáneo*, 1997, "la violencia contemporánea no es reductible a la violencia frontal en el campo de batalla, ni siquiera a la disuasión nuclear, y remite a fenómenos tan diversos como las drogas, el terrorismo y la actividad mafiosa. Mientras que antes el estado natural remitía a las guerras interestatales, a las relaciones entre los Estados, se tiene la impresión de que la sociedad internacional aspira a partir de ahora el instrumento de pacificación en tanto que la violencia se apodera del interior de las sociedades".

Se vive una violencia por exceso, quizá esto explique la asimilación del individuo violento al monstruo, al serial killer; las figuras de este acontecer son excesivas cuando se quiere creer que esto es natural. Se crea una paradoja impresionante, la violencia es más obsesionante cuando peor se nos presenta, luego, cuando ésta se vuelve al interior del individuo, puede acompañar el recorrido del francotirador, de su disparo por la espalda o del que coloca la bomba, el terrorista, sin más la violencia explota.

La nueva violencia resulta más fuerte y sin sentimiento, rebasa los límites de lo incontrolable, está en el origen de la acción infinita de esos nuevos guerreros; ésta nueva violencia aparece como un individuo que rehuye al contacto, se esconden, y sólo crean el vacío a nuestro alrededor, no se remite a una experiencia, sólo se justifica en ella misma y no haya justificación de un combate, se esté sólo o en grupo se recurre a ella para probarse y mostrar que existe en un mundo en el que no hay otra cosa que violencia. Por eso la masacre, las bombas, como métodos

para limpiar el lugar, donde no existe mediación hay que acabar con la violencia acumulada por todos los demás, en un mundo en que la violencia en estado natural existe entonces hay que acabar con todos los otros, puesto que son agresores potenciales.

Esa es la violencia del cine y ese es el poder de las imágenes en la pantalla, pareciera estar a punto de engañarnos, de hacemos creer que no podemos hacer gran cosa contra el mal del cuál la acción violenta es inseparable. "No diferenciar ya entre violencia cometida y violencia sufrida, entre asesinos y víctimas, entre los verdugos y aquellos que han reducido el cuerpo a pedazos de carne, conformarnos con la idea de que todos somos asesinos potenciales capaces de pasar a la acción, ¿no es admitir qué el mal es una fatalidad y qué la jerarquía entre el bien y el mal es una historia demasiado antigua, un cuento para dormirse... en la pantalla?" (Oliver Mongin, *Violencia y cine contemporáneo*, 1997, p. 16).

Le Clezio, aportador espiritual francés y estudioso de las culturas indígenas dice: "la sociedad occidental ignora por completo que es mortal. No quiere pensar en su muerte. Y justamente, a causa de este miedo, corre el riesgo de desaparecer sin dejar huella" (Oliver Mongin, *Violencia y cine contemporáneo*, 1997, p. 145). Le Clezio no se equivoca al afirmar que nuestras sociedades no quieren pensar en su muerte, pero se equivoca al afirmar que no se dejarán huellas, en efecto, proliferan las películas, los libros, las novelas, la pintura, etc., de todos los géneros que muestran nuestra obsesión por la muerte.

Ese es el sentido de la realidad y la ficción, pareciera ser que nuestra demanda a la violencia grita por todos los rincones como un eco que hace mella, ¡Muéstrenme esa violencia que no quiero para mí!, ¡Muéstrenme todos esos muertos en serie para hacerme olvidar que todos somos mortales condenados a lidiar con la violencia!, así vemos de manera impresionante los chirriantes discursos que se dejan florecer por doquier.

Ese es el poder de las pantallas y ese el poder de sus imágenes. "aquí las imágenes no hablan, se desconoce el sentido de las palabras. Entre la violencia de las imágenes y la palabra hay un abismo abierto [...] sólo el cine puede mostrar lo que le falta a las imágenes" (Oliver Mongin, *Violencia y cine contemporáneo*, 1997, p. 88). Una gota de sangre y los paisajes de la naturaleza, simplemente una palabra que permita escuchar el sonido de una voz, que a falta de un lenguaje, el salvajismo puede extender sus territorios para que reine la sangre.

Parece que nada pasa, salvo la repetición de las órdenes divina y natural, cuya impotencia queda evidente frente a las tempestades humanas. El respeto por la genealogía de la sangre mata al lenguaje y propaga la violencia animal mediante imágenes rabiosamente bellas, que se mueven frente a nosotros como en forma de ballet.

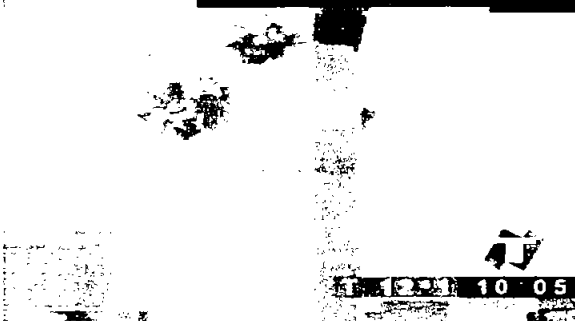
Que aquí sólo se respeta a los muertos, ¿por qué asombrarse?. La ley de la sangre logra imponerse en el mundo urbano que ya no es el de la aldea, la violencia que reina aquí es una violencia muda, como la que se exhibe en las fotos o se expresa en los cielos tormentosos del cine. La violencia que el cine expone, pone en evidencia la ceguera de los hombres ante ésta, aún más, enfatiza la ausencia de las palabras; porque esa es su función y su fin último, cuando las imágenes son rabiosamente bellas y violentas, no queda nada, salvo entender que uno puede morir por cerrar los ojos y callar, creyendo que las palabras son inútiles y que es posible olvidar las imágenes de un crimen.



urgente

EL GOLPE DE ESTADO

11/11/01



12:10 05

VIVO

ATAQUE MASIVO A EEUU

POBLADORES EVACUADOS SE DIRIGEN A PIE HACIA EL NORTE DE MANHATTAN

B- GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS

Género es una palabra que aparece en cualquier conversación o en cualquier reseña sobre cine, pero la idea se encuentra detrás de toda película y detrás de cualquier percepción que podamos tener de ella. "Las películas forman parte de un género igual que las personas forman parte de una familia o grupo étnico, la comedia, el musical, el género bélico, las películas de gánsters, las de ciencia-ficción, de terror, no obstante, el espectador más ocasional demostrará tener una imagen mental del cine, mitad visual, mitad conceptual sobre los géneros cinematográficos" (Richard T. Jameson, *They Went Thataway, Los géneros cinematográficos*, 1994, p. 9).

Rafael Aviña, en *Estudios cinematográficos*, opina que los géneros cinematográficos son un camino muy resbaloso en muchos aspectos, su estudio no es más que la continuación de los géneros literarios que trató Aristóteles en la antigüedad. Sin embargo, los géneros cinematográficos como los literarios, en la actualidad han venido a jugar un papel importante, pues se muestran a manera de facetas tan distintas como dispares que coadyuvan a la postre al entendimiento del vasto campo que ha generado la historia del cine para entender y entendernos con puros referentes simbólicos.

Los géneros cinematográficos de Rick Altman, no se remiten a Horacio y a Víctor Hugo, pero sí a Aristóteles, entonces, sin duda, puede decirse que muchas de las afirmaciones sobre los géneros son meros préstamos tomados de una larga tradición de la crítica de los géneros literarios, para luego llevarlos a la pantalla grande.

De esa forma las publicaciones de los géneros cinematográficos empezaron a proliferar a finales de los sesenta, hasta ocupar un espacio intelectual propio. Partiendo en gran medida de teóricos literarios, lingüísticos y antropólogos que en la última década se han destacado, entre ellos "Rick Altman, Cawelti, Daine, Elsaeser que en las últimas décadas han desarrollado su propio objeto de estudio" (Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 13-29).

De acuerdo con la mayoría de los críticos, los géneros cinematográficos proporcionan las fórmulas que orientan los filmes, basándose principalmente en criterios económicos en general, hasta el tipo de público, la temática, la productora, etc.

Sin embargo, no todos los modelos están establecidos bajo este paradigma, en esas circunstancias podemos ver una gama de posibilidades, disparadas como el mismo cine; para Tam Ryll "la imagen magistral de la crítica de los géneros está compuesta por el triángulo compuesto por artista-película-público" (Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 22).

Así, y tomando en cuenta los modelos o paradigmas, los géneros cinematográficos pueden definirse como los modelos, formas, estilos o estructuras que trascienden los filmes del realizador como de su interpretación del público.

Pero las definiciones no quedan ahí, para Kitsis en *Los géneros cinematográficos* de Rick Altman, el género es una estructura esencial a través de la cual fluye una mirada de temas y conceptos.

Por otro lado, para Roman Gubern, el género "es una categoría temática, un modelo cultural rígido, basado en fórmulas estandarizadas y repetitivas sobre las que se tejen las variantes episódicas y fórmulas que singularizan a cada producto concreto y dan lugar a familias de subgéneros temáticos dentro de cada gran género" (Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 22).

No obstante, el profesor Hueso Morton en *Estudios cinematográficos*, define al género como "la temática plasmada en las imágenes" (Rafael Aviña, *Estudios cinematográficos*, p. 34), para él los géneros se reducen al bélico, la ciencia-ficción, la comedia, el histórico, el musical, el policiaco, el terrorífico y el western.

Finalmente para la italiana Della Fornare, en el libro de Rick Altman, un género cinematográfico está constituido por una serie de filmes que representan características análogas en el tema, en el argumento, aunque con ambientaciones frecuentemente diversas. Para ella cuatro son los géneros fundamentales: el de aventuras, el cómico, el dramático y el documental; cada uno de los cuales se subdivide en subgéneros, pues para ella un subgénero está constituido por una serie de filmes que representan características comunes en la trama, en los personajes, y en la ambientación, de esa forma ya divididos los anexo acorde a su propia visión.

Cine de aventuras. Western, mitológico, fantacientífico, espionaje, político, bélico, aventuras puras, thriller y catastrófico.

Cine cómico. Cómico puro, cómico romántico, cómico aventuresco, cómico erótico y filme de animación.

Cine dramático. Puro, sentimental, erótico, musical, histórico, negro, apasionado, terrorífico y tragedia de la comedia italiana.

Cine documental. Que no admite géneros, sólo permite variaciones técnicas.

La existencia de los géneros quiere decir, según Neale Stephen, que "en los géneros cinematográficos el espectador siempre sabrá, precisamente, que todo saldrá bien al final, con cierta coherencia, que cualquier amenaza o peligro en el proceso narrativo será siempre vencido"(Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 28).

A simple vista todas las respuestas se ven sencillas, sin embargo, al espectador en muchas ocasiones pareciera que no le interesara, que los géneros cinematográficos no son más que clasificaciones del cine, de los críticos, de la industria, de los creadores, de los estudiosos, de los ociosos, de los ortodoxos.

Sin embargo, existen algunos problemas ya expuestos desde las definiciones. Pues toda clasificación requiere de una serie de constantes y variables claramente establecidas; por ejemplo, hay western principales y representativos, musicales según subgéneros, filmes biográficos según estudio, filmes de aventura por tipo, etc.

Ante esas circunstancias es necesario mencionar alguna clasificación y Flavio González Mello,

en su artículo los géneros cinematográficos de la revista *Estudios cinematográficos* del CUEC, nos brinda ese amplio escenario de los géneros, donde expone la determinación y los distintos patrones por los que se rigen que van la nacionalidad *mexicanas y extranjeras*, las que buscan provocar al espectador, *suspense horror*, por el público al que van dirigido *infantiles o mayores*, por su planteamiento dramático, *comedia o drama*, por su tema, *policíaca y ciencia-ficción*, por el ámbito en que se desarrollaron, *western, bélicas*, e incluso por su fecha de producción, *estrenos o clásicos*, o *por escuelas* que ha dado el mismo cine.

Todo este tipo de etiquetas dan mucho de que hablar, desde los fines comerciales, pasando por el momento histórico, las temáticas políticas, pero lo principal es mostrar un panorama que nos aclare el campo de acción por donde el cine y nuestros grandes directores viajan para exponer sus historias. Un referente que nos muestre tiempos y nos permita conocer el surgimiento y la muerte de un género, un mapa simbólico de una sociedad y del mundo en su conjunto.

Remontándonos un poco en la historia, debe quedar clara la importancia necesaria de los géneros cinematográficos, pues el cine nació de la mano de un género en su etapa primitiva con los hermanos Lumiere, al mostrar un documental a manera de reportaje que nos relataba la salida de los obreros de su fábrica en Lyon y la llegada de un tren en la estación de la Ciotat en cintas que llevan los mismo enunciados (1895). Poco tiempo después ellos mismos dan pie al cine de ficción con el primer gag del cine, el cimiento del cine de ficción, base del film cómico, al captar la travesura de un mozalbeta que pisa la manguera de un jardinero y éste recibe el chorro (*El regador regado*).

Tiempo después, Georges Méliés inventa breves escenas de fantasías y magia que terminan por integrar ambiciosas aventuras de viajes científicos al Polo Norte o a la Luna, con lo que la ciencia ficción cobra carta de naturaleza, género que el mago alinea con momentos de misterio o de pánico, de divertimento, de terror, un poco de todo, con el fin de crear un gran espectáculo que transporte al espectador lejos de las realidades que ilustran las cintas de los Lumiere (documentales en su mayor parte).

Así vemos pues, que desde el inicio del cine los primeros creadores —y no sólo en Francia— se pusieron al servicio de los relatos reales, pero al mismo tiempo de la imaginación a través de la ficción más libre e imaginaria. Nacieron así los primeros géneros y subgéneros cinematográficos, que vistos a través de los años, puede afirmarse que tienen su propia y larga historia, con nuevas temáticas, enfoques y tratamientos que giran de forma cíclica en el mundo cinematográfico.

Todos los filmes han desarrollado una constante evolución, un esplendor de modernidad, de moda, de innovación para tener éxito, como dijera Robert Warshow "la evolución es absolutamente necesaria para evitar que el género se vuelva estéril, no queremos ver una y otra vez la misma forma en una película" (Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 35).

Los géneros tienen la libertad de acción, la libertad de continuación, los géneros, al igual que el tren de la vida, pueden moverse por caminos prescritos; los géneros podrán ir y venir como un hombre de su casa al trabajo, siempre y cuando contengan los mismos contenidos, con la gracia de una acción lógica diferente de su historia.

De aquí que la condición de un género contenga una cierta radicalidad y combinación en su temática y su estructura, semántica y sintaxis, de patrones culturales y contraculturales, además de que los géneros se sirven de estructuras iguales y protagonistas, por ejemplo: en las películas del western, el sheriff enfrenta a un bandido en un tiroteo, el gángster es traicionado por un jefe de una banda, un comandante del ejército se enfrenta con su contraparte, el héroe humano se enfrenta con un monstruo, etc, parámetros propios de cada género, que los hace únicos.

Altman dice: "si has visto una las has visto todas" (Rick Altman, *Estudios cinematográficos*, p. 20).

La *función* de los géneros, para Rick Altman, varía en la sociedad, pues cumplen con un ritual y además son ideológicas, básicas para los contextos populares; una búsqueda de gratificaciones, son contextos narrativos para los gobiernos, son el vehículo con que se dirigen a sus ciudades; para la industria es un camino de la comercialización, para los críticos son una interpretación cultural y estructural que ofrecen soluciones imaginarias a los problemas reales de una sociedad, no obstante, son soluciones engañosas, un juego de imágenes y diálogos para el público, con supuestos y referentes, reales y ficticios de unidad y felicidad futura y sin embargo, le dan contundencia a las historias.

Pese a esto, la salvación queda encerrada aquí, en cada uno de nosotros, en nuestra mente, en nuestra interpretación, en nuestro sentir; las películas van cumpliendo uno por uno los lugares comunes del viaje, son literatura visual. Son la secuencia que se escapa a la razón aparente, son el instinto que llevamos dentro y que no podemos comunicar al resto del mundo.

Esa es la importancia de los géneros, son el momento, son el arquetipo del género, son la nave de transportación y como tal, deben buscar el manantial que los mantenga con vida, son el río que alimenta y da vida en una sala y que cuando las provisiones se acaban son enterradas en el Holocausto, son arrasados y carcomidos por el tiempo.

El género, menciona Jhon Cawelti, "es el esquema estructural encamado en otro esquema o mito existencial, universal en los materiales, el lenguaje, el género, es universal para la percepción humana de la vida" (Rick Altman, *Estudios cinematográficos*, p. 20).

El género cinematográfico, como todas las artes, son una forma, pero sobre todo son un método para entendernos, para mostrar, para interpretar, son el soporte de una cultura y de una sociedad.

Las películas producidas por el cine podían clasificarse dentro de estos géneros: Aventuras, Comedias, Ciencia-ficción, Westerns, Fantásticas, Terror, Musicales, Románticas, Bélicas, Thrillers, Históricas, Sociales, Políticas y Documentales.

C.- VIOLENCIA EN LOS GENEROS CINEMATOGRAFICOS

Para bien o para mal, estamos muy lejos de los primeros héroes del celuloide, los gánsters, los justicieros, los boxeadores, etc, los héroes de antaño se fatigaron, si no murieron se perdieron en su tiempo. No obstante, la violencia en sí sólo se transformó, hoy en día se encuentra impregnada en casi todos los géneros cinematográficos, retratada de diferentes formas y modos; desde las temáticas, pasando por las producciones, por los autores, como un retrato de nuestra realidad. Hoy, la violencia corre por todas las arterias de la cinematografía, un nuevo héroe y una nueva forma de expresar los acontecimientos, y al mismo tiempo, la contemplamos y la esperamos aquí desde donde estamos.

A las generaciones venideras nos tocó vivir una nueva era, la era de la revolución de la violencia, de la expresión del nuevo héroe, del antihéroe, del que para realizar sus fechorías se aprovecha de las circunstancias para ejecutarlas, que se esconde, que se desplaza por el submundo o subsuelos de la sociedad de manera anónima, que arroja bombas, que dispara por la espalda, que no vacila en apuntar a la multitud.

Las nuevas producciones reflejan la realidad de muchas maneras, en estas representaciones la violencia es acumulada, producto de una sociedad enferma y perdida en el caos de la cual no puede escapar; es un torbellino, es una semilla que se expande por todo el subsuelo y a la cual un día tenemos que ingresar, para unirnos o para combatir con la misma respuesta; la que el cine recalca es el reflejo de una humanidad desconsiderada, como demasiado inhumana y violenta. Sin embargo, éste es el mundo que nos tocó vivir, y éste es un riesgo que hay que correr, a esto nos estamos enfrentando, cine, individuo y sociedad.

El cine bélico. En este género la acción violenta es uno de sus objetivos. Desde los inicios del cine se encuentran impregnadas escenas que revelan la historia escabrosa por la que ha evolucionado el ser humano; sin embargo, aquí siempre encontrábamos alguna mediación que los llevará al final esperado, que como menciona Rick Altman, si has visto una las has visto todas. El tratamiento es el mismo, las tomas, los tiempos varían, y el final es casi siempre, el más esperado. Más adelante abordaremos con más precisión este género.



El Western. Desde su nacimiento este género trató de retratar a la sociedad, a la cotidianidad, pero sobre todo no podía faltar la frontera, el paisaje, el héroe, la violencia y los indios, todo de una forma ritual; los primeros planos de estos filmes, dan las formas expresivas de que está compuesto el género, una estructura simbólica de la violencia, del exterminio, del bien acabando con el mal, pues si bien es cierto, no hay ningún western que no tenga impresa un arma. Es como el alma del género.

La característica principal del western cumple una función épica en el cine al igual que la novela, en él abundan las cabalgadas, las peleas, el continuo vagar de sus héroes, la mujer y el caballo, instrumentos todos del vaquero que coadyuvan para que este género realice de la mejor manera su ritual cinematográfico, que lo hace único.

Sin embargo, el western al igual que todos los géneros clásicos, se ha hecho adulto y a finales de los sesenta, el western clásico sufrió grandes golpes y fue sustituido por el western crepuscular; los nuevos vientos venían impregnados de una exacerbada violencia que se fue haciendo más gratuita, afectando incluso a los cineastas más íntegros. Así se desplaza la poesía del pistolero solitario que era el ángel bueno y defensor contra la maldad.

Más tarde, la Segunda Guerra Mundial sería el catalizador que trastocaría una serie de valores que se tenían por establecidos. Y el héroe sin miedo manejado en las primeras películas epopéyicas dieron paso al antihéroe lleno de defectos, entregado al alcohol, a los amores fáciles y a la corrupción, el camino de la degradación del héroe clásico lo daría el *cine negro*, derivado del cine policiaco y del cine de gánsters.



SERGIO LEONE



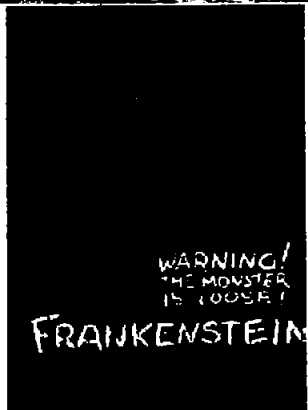
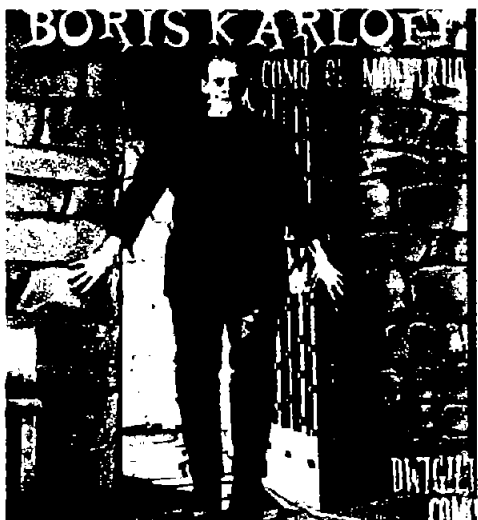
THE GOOD AND THE UGLY



El policiaco. Al igual que el western, ha sido considerado el cine americano por excelencia, el cine no estaba para héroes y los abandonó a su destino, y llega su variante próxima: el Thriller, que nos habla de la Ley Seca, de los penales y presidios. En los personajes y sus temas siempre vienen repetidos gánsters, bandidos y detectives, la mafia, el alcohol y las drogas; maniqueísmo y machismo a raudales, violencia en cada esquina, tiempo y lugar, y cuando no, el racismo a flor de piel, la política ensuciada hasta los codos y la ley del más fuerte oponiéndose siempre al débil.

El boxeo. Las películas de finales de los cuarenta clásicamente la violencia que presentaban en ocasiones, era llevar al adversario a una evolución más o menos trágica hasta la muerte. Las fintas, el bailoteo, los golpes bajos, etc., un ritual de la violencia donde el mávalo, el revientaio, el acábalo, son la adrenalina que genera en el espectador la incitación del ritual de la muerte, aunque al final se evite.

Terror Fantástico. Lo esencial de estos filmes es la magia, la fantasía y la fabulación, que son el ingrediente fresco del género. Desde sus inicios George Méliès puso un énfasis desbordante para sentar las bases de la fantasía, los maestros del celuloide incorporaron la truculencia en las narraciones, la modalidad que con frecuencia encontramos en los géneros, gracias a esto llegó la pantalla al cenit expresionista de seres míticos, fantásticos, casi irreales, terribles monstruos que pueblan del mundo fantástico al terrorífico: Nosferatu, Golem, Dr. Mabuse, Frankenstein, Drácula, King Kong; fantasmas de miles de caras, demonios satánicos, todos personajes peligrosos de verdad, con una carga desbordada de acciones violentas, pero historias mitificadas en la pantalla.



Ciencia-ficción. Los hermanos Lumiere inventaron el cine documental y ellos mismos ponen las bases de la ficción en 1895 con *El regador regado*. En la actualidad, la ficción o más particularmente el cómic en los dibujos animados, han sobrepasado el desarrollo espectacular de la ciencia y la tecnología, han sobresalido hasta el punto de anticiparse a un posible mundo futuro. El público se encuentra emocionado contemplando esas escenas, porque están impresas evidencias de realidad; exageran un poco, como en la degradación social, el mundo en descomposición, la violencia entre el bien y el mal, los monstruos con rostros humanos valiéndose de artifices espectaculares.

Géneros Híbridos. Son el resultado último al que han llegado las producciones cinematográficas; en los géneros híbridos es donde encontramos nuestro género cinematográfico, aquí se encuentra enredado entre muchos géneros más, se encuentra en la escena histórica, claro sin ser tan rígidos, pues los grandes ortodoxos los clasifican de diferentes maneras.

Los psicokillers. La sociedad alcanza un estado crítico, un punto de ruptura donde se introducen formas de criminalidad que se exhiben como muestra del malestar de una sociedad. Personajes como Jack el destripador que cometen sus fechorías. Los seriales killers son un tema para poner en evidencia la representación de la muerte, la banalización de la sexualidad mediante un sistema de repetición de tomas. Son seres que se toman la justicia por su mano como venganza. Causan temor porque exaltan sus bajos instintos y causan una violencia irracional.

Sin embargo, los nuevos personajes *psicópatas* provocan fascinación y temor, seducen y horrorizan por igual a sus víctimas. Son los intrusos, seres poderosos y



carismáticos del cine. Muchos de los espectadores logran identificarse con alguno de ellos, sacan a flote sus bajos instintos. Esa es una razón por la que algunas veces los creadores han sentido fascinación hacia estas producciones. El gran éxito taquillero ha hecho que estas producciones se sigan realizando.



Por otro lado, el maestro Fritz Lang en *La violencia en el cine. Matones y Asesinos* de Vicente Sanchis, opina que la violencia en el cine, en especial el serial killer, existe porque revela algo de nosotros, ese otro gracias al cual podemos reconocernos. Lang muestra así un ejemplo de que nuestra sociedad se encuentra enferma y corrompida, crítica a una sociedad inconsciente.

Lo que hoy en día vemos es ese cúmulo de producciones que cada vez se vuelven más taquilleras, porque el intruso es magnético, carismático y desprende energía en demasía. La violencia de estos filmes se disfraza, su química muchas veces encarna en asesinos natos, en seres psicópatas, en monstruos, en cosas sobrenaturales que se salen de control, pero que al mismo tiempo el espectador se identifica y entra al juego de la maldad para batirse en ella. Los malos han reforzado la violencia, se han perdido las barreras, la maldad está en muchos lugares, pero sobre todo, en los hogares; encarna en distintos personajes para cometer sus fechorías y luego se desliga de responsabilidades.

No obstante, la escala de la violencia en el mundo cinematográfico sigue, después de los fuertes psicópatas se asocian posteriormente otras producciones como el Gore donde se exagera lo ensangrentado, las vísceras, los cuerpos destrozados, y luego, surgen cosas más desbordantes: *los Snuff movies*, filmes rodados en América donde los asesinatos son reales.

Algunas de estas películas analizan algún caso patológico real, pero lo hacen de forma explícita, espectacular y truculenta, como un ejemplo de lo que ocurre cada día en la trama de la vida cotidiana, de padres que matan a sus hijos o que encierran a su mujer para matarla, o que mató a sus hijos para fugarse con su amante, etc.

Podemos decir que vivimos la era inédita del espectáculo de la violencia, de esta forma Oliver Mongin en su libro *Violencia y cine contemporáneo*, comenta que en la cinematografía puede haber la existencia de producciones con ciertas diferencias, en cuanto a contenido, temática, entre otros aspectos que nos permiten hablar de diferentes cines, de un cine crudo y realista que no esconde el carácter de ficción, un cine burlesco que consigue jugar con el espectador y un cine crudo, tan real que a veces fomenta el rechazo, pues pone actos de crueldad hasta el límite de lo soportable. Esa es la metamorfosis de la que hablamos, esa es la dialéctica del cine que pasó por el ritual de la confrontación para detenerse en la etiqueta de su creación y llegar a la exacerbación espectacular de la violencia, esa es la metamorfosis que el cine ha sufrido desde su nacimiento hasta nuestros días.

En la actualidad el cine ya no tiene géneros completamente diferenciados o puros, y es muy difícil que puedan resucitarse, la pureza estética es prácticamente imposible. Los géneros han quedado obsoletos porque se han comercializado, sólo se hace lo que es rentable, lo que se cocina rápido, por eso la violencia de *Rambo*, la de *Freddy*, la de *James Bond*, la de los *seriales killers*, la de las *snuff movies*, etc., han sido los subgéneros más solicitados actualmente, seguramente porque en estas películas encontramos todos los demás géneros: el western, la ficción, el bélico, el drama, la comedia negra, el gore, etc, géneros que resultan muy atractivos para la sensibilidad de un público consumista y deseoso de recibir escenas de violencia.

Los géneros cinematográficos que en un principio fueron maravillosos por el detalle y la estética de sus relatos, que exponían con excelencia las crónicas de un tren de transportación, que

servían como un sistema de comunicación, hoy son una opción dentro de los tantos campos posibles, pues el apogeo de la televisión, del vídeo y las emisoras especializadas, surgen como una fuerte competencia y el cine tuvo que apresurar sus producciones para estar a la altura de las exigencias e ir a la vanguardia. Esta fue la razón por la que este medio de expresión transformó su estética, y al mismo tiempo el ritmo de sus rodajes que fueron cada vez más aprisa, no había tiempo para experimentaciones, un filme, un proyecto, ya era promocionado incluso antes de su realización.

III.- CINE BÉLICO: UN GÉNERO CINEMATOGRAFICO

El *cine bélico* desde su nacimiento ha formado parte sustancial de la historia, el cine es un espejo donde nos encontramos reflejados, no sólo como forma de entretenimiento o con ánimo de construcción histórica, sino también como propaganda, como soporte ideológico del militarismo, de la política, de la guerra; consolidando modelos de conducta, justificando el patriotismo o en otras ocasiones, reflejando los peligros deshumanizadores del ser humano.

En el cine histórico se encuentra impreso el cine bélico que adopta la temática de la guerra principalmente, además, filmes biográficos, filmes religiosos, filmes de romanos; verdaderas epopeyas cinematográficas, de leyendas reales o ficticias, desde la mitología en novela hasta los relatos pintorescos, satíricos y sociopolíticos, con contenidos que dan testimonio de un extracto de la realidad.

La base común de este género casi siempre es literaria, bien por la vía de manuales de historia o bien por las novelas históricas, en su afán de acercarse a la realidad. No obstante, suelen caracterizarse por su tendencia a la espectacularidad en forma de monumentalismo como lo muestran los filmes clásicos, dado que exige la reconstrucción de un tiempo y de algunos lugares probablemente olvidados por el hombre. Esa es la contundencia de este género, el tratar de llegar a la fidelidad de la historia muchas veces llegando a la exageración por mostrar los hechos tal y como acontecieron, pero, cabe mencionar que por más que se revivique un hecho, siempre será sólo una pincelada como los cuadros de Leonardo Da Vinci.

Sin embargo, y pese a lo mencionado, el cine sigue poniendo su huella. La forma inquietante más reciente fue *Septiembre 11* donde colaboran 11 directores para relatar los acontecimientos del la catástrofe del 11 de septiembre en Nueva York; otro caso es *El pianista* (2003), de Román Polanski, o *Pearl Harbor*, filmes que han reanimado una vez más el interés por el cine bélico; pero si tenemos en cuenta producciones no muy lejanas del género como *Salvar al soldado Ryan* de Steven Spielberg, que ha tratado de retratar las batallas significativas de la II Guerra Mundial, *La delgada línea roja* (1998), de Terrence Malick, que trata de reflejar las barbaridades a las que se enfrenta el soldado, *Enemigo a las puertas* (2001), de Jean Jacques Annaud, concluiremos que son ejemplos revivificados en distintas tonalidades de algunas hazañas bélicas de actualidad, que reflejan la barbarie en el campo de batalla de las guerras.

¿Qué entendemos por cine bélico?

Una pregunta indispensable para entender la historia. El *cine bélico* a la vista del espectador es la imagen de la barbarie, de la crueldad, es el retrato de un trozo de historia, guardada en una cinta, en la memoria, en documentos, es un pasaje histórico; es la reencarnación de la maldad, es la naturaleza combatiendo en ella misma, es la destrucción, es la representación de la irracionalidad humana. Esta es nuestra definición, una de las tantas posibles. Rick Altman ya lo mencionaba en *Los géneros cinematográficos*, " es un género difícil de definir" (p. 22).

El día más largo, *El puente sobre el río Kwai*, entre una larga lista de ejemplos esperan que pueda definir al cine bélico. Sin embargo, los estudiosos no se ponen de acuerdo, se le ha dado muchas formas: cine-histórico, documental, de ficción, etc. Para muchos autores el *cine*

bélico inicia en la prehistoria, para otros hace falta que aparezca un ejército uniformado, organizado y un conflicto claro, aunque cabe recalcar que en muchos casos ha habido diferentes tratamientos en el tema e incluso hay películas que lo manejan como telón de fondo, las que están impregnadas de trasfondo ideológico y las que llevan implícita la realidad.

Sin embargo, el abanico viene desde la antigüedad y los ortodoxos consideran *cine bélico* una película como *Espartaco* (1960) de Stanley Kubrick, hasta en nuestros días. Guillermo Altares, en su libro *Esto es un infierno*, comenta a Jaime Basinger, quien en su estudio del cine de combate de la II Guerra Mundial, realiza una larga reflexión sobre la mezcla de géneros y pone sobre el tapete el hecho de que muchas películas en las que aparece la guerra como telón de fondo son musicales, comedias o melodramas; pues es inevitable que habrá sobre todo el relato de la guerra propiamente dicha, las batallas, los soldados, las bajas, las explosiones, las hazañas, los bombardeos, los heridos, los muertos, elementos todos que conforman al género.

Por otro lado, Edwar F. Dolan Jr. en su libro *Hollywood go es to war* —uno de los más famosos en esta temática—, se centra fundamentalmente en los grandes conflictos del siglo XX, aunque también incluye películas que pueden ser consideradas como Western (Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*, p. 35).

Sin embargo, una aceptación más probable, tomando en cuenta la definición de los géneros cinematográficos, y viendo su constante hibridación, Guillermo Altares en su selección de cine bélico menciona que no hay más categorización que la de los conflictos, así, para él, el *género bélico* no es más que la representación de la guerra. Visto desde otra perspectiva el género comienza con la Primera Guerra Mundial y acaba hasta nuestros días, o sea, el cine bélico encierra los conflictos del siglo XX, 'el más corto de la historia' parafraseando a Carlos Fuentes, empieza en la Primera Guerra Mundial y acaba en Sarajevo. Pero el eco sigue hasta nuestros días.

Por otro lado, creo que fundamentalmente se consideraría *cine bélico* todos los filmes que el espectador o la cartelera en el cine y la televisión consideren que es una película de guerra, más aún, aquél donde llevan las granadas, donde sobren las trincheras, donde hay un enemigo duro, donde un soldado vive del recuerdo devorado por la angustia, ahí donde la cinta sirva como telón de fondo, político, social, cultural, es más, todas aquellas donde llueven imágenes de horror, o mejor dicho ese ingrediente que permite el relato sin el cual las historias no se podrían contar.

No obstante, el *cine bélico*, como otros géneros, tiene sus variaciones, *Casa Blanca* (1942) y *El puente de Waterloo* (1940), son melodramas, sin embargo, Guillermo Altares en su libro *Esto es un infierno*, menciona que es evidente que las historias que cuentan no se podrían entender si los personajes no estuviesen envueltos en una guerra. De esa manera podemos deducir que el cine bélico tiene características propias como las de índole temática, el reflejo del aspecto militar, los uniformes, las acciones estratégicas, las tácticas en el campo de batalla entre otros elementos que enriquecen al mismo género.

a.- Subgéneros

Pese a esto la enciclopedia *Burulam* (p.109) menciona que existen distintas maneras de expresar el mismo enfrentamiento humano violento de la humanidad. La guerra puede ser retomada desde tres posibilidades: como telon de fondo de una historisa no bélica, la situación bélica como un hecho colectivo expresado con voluntad y la cinta bélica como propaganda ideológica; en tales casos la misma realidad puede resultar irreconocible según la intencionalidad con que se traduzca.

Como vemos, las categorías, el tratamiento, la duración, la misma crónica en el cine bélico no tienen límites, pueden surgir un sin fin de subgéneros que lo empobrecen o lo enriquecen, motivo por el cual en la pagina web www.cine_bélico.com.mx. retomé una de las posibles categorizaciones del género: *cine bélico de aventura*, *cine bélico de autor*, *cine bélico de historia*, *cine bélico de propaganda*, *cine bélico de espías*, *cine bélico cómico* y *los documentales*.

El *cine bélico de aventuras* está formado por aquellos filmes que priorizan la acción y la aventura sobre otros aspectos, generalmente son producciones muy importantes, sin embargo, no para los aficionados del género, pues su aspecto teórico-histórico muchas veces no se sustenta en la veracidad. Un mundo de la fantasía, donde todo es posible.

El mismo mito de la aventura, el hecho de que cualquier época está intimamente relacionada con hechos concretos que lo han motivado, ponen al maestro Fritz Lang con *Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923) en el esquema de esta categoría, pues no ha hecho sino ilustrar unos mitos guerreros que podemos situar históricamente en una época determinada. Por otro lado, si nos remontamos en la historia, desde el mismo Méliès hasta la última película, existe un mundo onírico y libre dentro de la creación, así, las guerras imaginarias que se desarrollaron en países inexistentes, las sagas de *La guerra de las galaxias* (George Lucas) o *El señor de los anillos* a título de ejemplo, tienen su conexión con guerras específicas o con épocas y lugares concretos.

El *cine bélico de autor*, o el llamado *cine de culto*. Estos filmes son demasiado cuidadosos, desde la fidelidad de las formas a la valoración del contenido y los actores que manejan demasiado el dramatismo, su paso por la filmografía pasa a ser parte del coleccionista. Unos ejemplos: *Cara de guerra*, de Stanley Kubrick, *Perros de Guerra*, de Charli Mopic, *Apocalipsis Now*, de Francis Ford Coppola, entre otras grandes producciones.

El *cine bélico histórico*, este cine es un documento de estudio para el hombre, es una reproducción pura o una recreación que contiene un sinfin de material auténtico con elementos de importancia diversificada no sólo de la imagen, sino de todo un testimonio histórico, según los casos. La temática se centra en la reconstrucción de un hecho generalmente desde lo estratégico, aunque aquí a veces se exagera en los posibles escenarios, sin embargo, es un cine muy atractivo, principalmente para los coleccionistas. *Sin novedad en el Alcázar* (Lássedio dell' Alcázar, 1939) de Augusto Genina puede ser un ejemplo.

El *cine bélico de propaganda*, este cine tiene valor por la realidad histórica que contiene, por lo raro y por lo original, son películas que tratan de sostener un esfuerzo de guerra, son los filmes

de tipo de entretenimiento, con un ánimo triunfalista de la industria, pero sobre todo, del país que las produce; una de las ventajas de este cine es que aquí se encuentra un mayor acceso a armas y equipamiento de la guerra y con una logística ilimitada, es decir, que lo único real puede ser la fidelidad del armamento de combate.

El *cine bélico de espías* es interesante por la trama y por su rigor histórico, son técnicos en el tema o por lo menos están bien asesorados.

El *cine bélico cómico*, generalmente creado por entretenimiento, una parte realizada durante la guerra para divertir a las tropas; otros, a pesar de ser cómicos, tienen un trasfondo crítico, como el clásico *El Gran Dictador* de Chaplin; y otras cómicas y sátiras por naturaleza, *Mash* de Altman, *Love the Bomb*, de Kubrick, etc.

Los *documentales* son los más importantes, porque aquí existe la información más confidencial de las historias ocurridas, después de 1895, año de la invención del cine, existen mucho mejores documentales que los anteriores pues el cinematógrafo se tomó muy en serio su papel de reflejo histórico. Sin embargo, son las cintas más raras.

Dentro del *cine bélico* hay todas las posibilidades, están las películas de submarinos, las de selva con japoneses, las de campos de prisioneros, las belicistas y las antibelicistas. Otras posibilidades son el cine bélico y melodrama, las distintas modalidades temáticas generadas por las propias guerras (producción antinazi realizada en Hollywood en los años cuarenta), las otras miradas, cine bélico de autor, cine bélico europeo y algunos episodios concretos (de las grandes batallas cinematográficas).

Pese a todo, definir un género —como dijo Rick Altman— nunca es fácil, sobre todo porque depende directamente de la percepción que el espectador tenga de la película, de la lectura que haga, de la productora, de la industria, de los críticos, de los investigadores. Sin embargo, un sólo común denominador existe para todas estas cintas, *la guerra*, que flotará sobre ellas como un espíritu, como un buitre de mal agüero que siempre es un indicio de que existen horrores y que estos horrores han sido atrapados de una u otra manera por el celuloide y por la historia.

A.- CINE BELICO: UN GÉNERO DE VIOLENCIA

De todos los fenómenos de combatividad grupal, el más espectacular, cruel y dañino es el bélico. Es decir, los periodos en que se suspenden las cautelas, las reglas y las sanciones que limitan la expresión abierta y se abre paso la violencia organizada y colectiva, es decir, la quiebra de esos pactos frágiles e inestables que denominamos tratados de paz.

¡La guerra, la confrontación, el belicismo, la búsqueda de la paz!, han sido una constante. Una infinidad de guerras han marcado la historia del ser humano, los israelíes y los conflictos del Medio Oriente, a manera de ejemplo, son el reflejo de la maldad de la guerra metida en las entrañas del ser humano. El siglo XX, el más corto de la historia, se caracterizó por esas hazañas, por esas proezas descarnadas, desarrolladas como en un ritual estrafalario: Primera Guerra Mundial, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fría, Vietnam, Sarajevo, etc.

Hoy en pleno siglo XXI, un conjunto de problemas o factores que alteran la paz están en la cuerda floja, se vislumbra una crisis, un panorama sombrío que amenaza a la humanidad en un inminente colapso hacia la muerte, ante la guerra que azota al mundo después del derrumbe de las Torres Gemelas de Estados Unidos (11 septiembre, 2001). Una batalla más en el inmenso combate frente al mal, una guerra más contra el enemigo, el propio hombre.

¿Saben ustedes cuál es la siguiente parada del tren siniestro de la guerra?, hoy, cuando estoy realizando mi trabajo sobre el horror de la guerra, el enfrentamiento no se hizo esperar, he presenciado la devastación de todo un pueblo, por una superpotencia imperialista, con un poderío armamentista devastador que ha destruido toda una cultura milenaria que creó jardines en Babilonia, cuidó amorosamente el río Tigris, reconstruyó en el año 758 —por órdenes del califa Al Mansur— una ciudad nueva en sus orillas, levantó palacios, tendió puentes, trazó enormes calzadas, construyó universidades, abrió mercados, alzó mezquitas y afirmó murallas a lo largo de miles de años. Esta nueva guerra amenaza con la vida de millones de seres humanos, es más, con la vida del planeta (La jornada, febrero: 2004).

Aun así, presenciamos la destrucción de esa bella y antiquísima ciudad que no conocí. La destrucción de su cultura, de sus hombres, de sus niños, de sus mujeres, de todo lo viviente. Presenciamos mediante panorámicas televisivas una lucha, o mejor dicho, la masacre de un pueblo indefenso que vive al otro lado del mundo. Vimos la demostración de un potencial armamentista devastador, con misiles y bombas maestras que se introducen como buitres de mal agüero en el corazón del hombre para destrozarlo desde sus raíces; todo producto de la locura y de la sed de venganza de un hombre, de un nuevo Reich llamado George W. Bush hijo, heredero de la corona del horror, para acabar con su enemigo Sadam Hussein, que odia hasta las entrañas, un odio y un afán de destrucción implícito de intereses comerciales en la nueva guerra, de unos líderes inhumanos que ponen en riesgo la vida de los hombres.

Irak destruido y los demás pueblos del planeta contemplando los desastres de las dos potencias avasalladoras: Estados Unidos e Inglaterra. Sin embargo, esto no se queda aquí, el tren de la muerte tiene que seguir el impulso de sus pasiones que el hombre va entretejiendo con la historia, ¿cuál será la siguiente parada?, ¿Irán? o ¿Corea del Norte? incluidos en la batalla de ese eje del mal como lo manejan los nuevos Führer (Bush y Blair). Pero esto también puede suceder con Siria, Venezuela, Arabia Saudita, Libia, Cuba, Rusia, China, o quizá ¿México?.

El hombre no ha aprendido la lección de la historia, de ahí que siga repitiendo las mismas hazañas. Durante miles de años, se ha considerado la guerra como un ejemplo paradigmático de la devastación cultural, como una innovación radical creada por el hombre; hasta hace poco la mayoría de los biólogos estaban convencidos de que la guerra era un fenómeno reciente y reservado de nuestra especie, del paso del nomadismo al sedentarismo, a la acumulación de riqueza en pocos años. Un salto gigantesco de las herramientas rudimentarias a los proyectiles tecnológicos, hasta la creación de castas guerreras en algunas sociedades.

El mismo Konrad Lorenz decía que los hombres no habían limitado su violencia y al final, recaían en la guerra. De ahí la escala sanguinaria, el exterminio sistemático, las violaciones en masa, la liquidación de criaturas del enemigo. Fue una visión de popularización de la innovación cultural la que trajo consigo nuevos elementos para que la violencia fuera más acertiva, más veraz. Las nuevas guerras han sido más amenazadoras, porque se inclinan a la destrucción del todo.

Sin embargo, en recientes estudios, el catedrático de psicología médica y psiquiatra de la Universidad Autónoma de Barcelona Adolf Tabeña menciona: "que la crueldad humana, ha sido descrita en los animales más cercanos a nosotros" (Adolf Tabeña, *Anatomía de la agresividad humana*, p. 17), esto valdría como un premio de consolación ante la sabiduría del horror, ¿no?

No obstante, es persistente la existencia de resultados acumulados sobre los conflictos intergrupales en animales, los más importantes fueron las descripciones sobre las hostilidades entre grupos de chimpancés en las colinas que estudiaba el etólogo Jane Goodall en Gombi, Tanzania, el 7 de enero de 1974, pocas semanas después de la ceremonia de concesión del premio Nobel al etólogo Konrad Lorenz.

Hillali Matama, el ayudante principal del etólogo Goodall, observó el primer raid homicida de chimpancés Kasekela sobre Godi, un grupo Kahama que residía en la vecindad. La tropa expedicionaria estaba formada por ocho animales, siete machos y una hembra joven que penetraron con gran sigilo en el territorio Kahama, y al encontrar a Godi sólo lo rodearon y le proporcionaron una paliza tan brutal que lo dejaron severamente mal herido. Aunque fue avistado al cabo de pocos días renqueando agónicamente, ya no volvió a aparecer más.

El estudioso Goodall de los territorios de los Kasekela y los Kahama menciona que los animales de cada grupo solían patrullar a menudo los límites de su territorio. "El ataque de Godi fue tan sólo el inicio de la historia. Al cabo de pocas semanas se observó otro raid, con las características parecidas, hasta que en 1977 todos los Kahama machos habían sido abatidos y dispersados, y las hembras por igual. En cuatro años de la guerra de conquista, habían culminado la desmantelación del grupo" (J. D. Carthy y F. J. Eblin, *Historia natural de la agresión*, p. 184).

Hay algunas diferencias entre las guerras, desde los rituales de preparación hasta la exaltación de la tropa con mucho más elaboración. De esa manera podemos comprobar una cercanía evidente entre animal y hombre, aunque en éste último sea más desarrollada y sanguinaria, la mayoría de las muertes son realizadas por métodos violentos durante las luchas intergrupales y episodios bélicos.

De aquí la idea que se tiene de los primates más cercana a los humanos; ya han variado los encontronazos sanguinarios entre tropas o clanes, las técnicas y los métodos, sin embargo, las acciones no se limitan a los rituales violentos como los de los chimpancés, aquí se ha acumulado un impresionante cuerpo de evidencias.

El factor bélico tiene sus raíces desde etapas primitivas, ha sido una constante desde el cazador-recolector como el registro más completo de actividad guerrera entre los pueblos. Este factor ha continuado al igual que en la época antigua a la moderna. Se ataca y se extermina porque sale a cuenta un botín generoso y succulento, se utiliza la fuerza como estrategia para disponer de más territorio, más riquezas, más todo, como dijera Erick Fromm *saciar el hartazgo de sus pasiones*. Se ataca y se extermina porque con la conquista sale ganando el clan en su conjunto y los líderes de una manera muy particular. He aquí el mecanismo primario para explicar una guerra.

Mientras los estudiosos se planteaban las causas que propiciaban estos acontecimientos y cuando todos creían que la guerra había sido borrada de la faz de la tierra, en el viejo continente algún listillo se lanza a proclamar el fin de la historia y ésta volvió a brotar en mil pedazos, de nuevo se volvió a llenar de violencia la tierra de los Balcanes o el resultado final de la II Guerra Mundial, miles y miles de imágenes ensangrentadas guardadas en la memoria de muchos hombres.

La humanidad no ha aprendido nada y la historia debe registrarse, así escritores, historiadores, cineastas, antropólogos, etólogos, psicoanalistas, etc., guardan para la memoria la locura colectiva del acontecer de la guerra; y al final todas las guerras cuentan lo mismo, aunque de diferente forma, todas nutridas de las grandes pasiones del ser humano reflejadas desde los primeros relatos de nuestra cultura, desde la *Iliada*, la *Odisea* o el *Antiguo Testamento*, todas llenos de horrores trágicos.

La acción humana, en efecto, representa siempre una agresión de algo de cuanto le rodea. La comprobación por parte del hombre de sus limitaciones —dice Eric Fromm— le causa dolor y, así, viéndose limitado en sus acciones y su inclusión en lo absoluto, en lo inalcanzable, inventa, al ser incapaz de volar inventa el avión, al ser incapaz de permanecer en el agua inventa la escafandra autónoma, al ser incapaz de moverse rápido, inventa los autos, etc., haberse desligado de su mundo instintivo lo hace sentirse desprotegido y se vuelve contra él mismo.

El hombre es un ser que no ha pedido nacer ni pide morir, pero que ha nacido y que indefectiblemente morirá, decide cuando menos vivirse. Y para ello necesita de la agresividad. Con tales antecedentes, el cine bélico en sí, no parece tan alejado de la normalidad ingrata, pero real del ser humano. Así, el cine bélico es un fiel reflejo acompañante del hombre desde su nacimiento a lo largo del siglo XX, para ser exactos desde 1895.

Porque el *cine bélico*, la mayoría de las veces se ha nutrido de la inspiración proporcionada por episodios bélicos acaecidos realmente, así, las guerras púnicas, las cruzadas, las guerras de los cien años o las dos guerras mundiales del siglo XX, Sarajevo, Irak, Vietnam, etc., han servido a los cineastas como telón de fondo histórico, para relatos inventados o para otros que han servido para reconstruir hechos acaecidos realmente.

Las múltiples guerras se han considerado como un hecho inevitable a pesar de las numerosas opiniones en contra. Lo cierto es que, a lo largo y ancho de la geografía humana, no se produce una situación comunitaria humana que no concluya con la violencia. Pero el siglo XX, desafortunado en la historia, se ha distinguido desgraciadamente por la cantidad de guerras habidas.

Atendiendo a las causas verdaderas, toda guerra se deriva de hechos socioeconómicos, por las ansias de poder, de riqueza, de ambición, y el ser humano recurre a la fuerza, quedando la bandera ideológica, el patriotismo, la religiosidad, como meras excusas complementarias. Así, y viendo el resultado exacerbado del siglo XX, o siglo de las guerras, en contraste con el nacimiento de la cinematografía que se ha encargado de reflejar las últimas guerras del siglo XX, con sus imágenes crudas del horror que siempre serán tristes, nos preguntamos ¿si la guerra continúa, el cine bélico continuará?

Esa es la realidad que refleja el cine bélico, a menos que dos o tres fanáticos desquiciados consigan escaparse sin ningún agujero en el cuerpo, casi todo el mundo es una víctima de la guerra, incluso aquella en que las dos partes defienden una causa justa; las muertes, las heridas, los sufrimientos, el miedo, el dolor, son los mismos con total independencia de cualquier ideología. Los civiles, los soldados, los niños, los periodistas, los supervivientes, todos vivían felices hasta que una bola de zafados se les ocurrió poner al mundo patas arriba, al final todos salen perdiendo.

La Primera Guerra Mundial es la primera referencia impactante en los filmes, nadie sabe los motivos de esa guerra, pero casi todo el mundo sabe que sus consecuencias fueron a largo plazo. El nazismo de la II Guerra Mundial y miles de cintas que se rodaron en el celuloide.

La guerra en las trincheras, el lugar donde se escribió la muerte, esa puesta en escena por tradición del celuloide, pero también la marca que dejan los conflictos en las interminables batallas, millones de personas en esas trincheras, un símbolo máximo de la barbarie, el sitio donde el hombre puede quedar convertido en un vegetal o simplemente extinguirse.

El Holocausto, la otra referencia del horror, sin embargo, creemos que nunca se podrán contar los sufrimientos en su totalidad de los protagonistas, porque nadie podrá concebir los atroces padecimientos de aquellos seres humanos. "Todavía no hemos concebido abordar ese tema. Se queda fuera de todo entendimiento, de toda percepción. Se muestran algunos retazos, algunos fragmentos, pero no la experiencia. Lo que hemos vivido nadie lo conocerá, nadie lo comprenderá" (Guillermo Altares, *Esto es un infierno*, p. 277).

Sin embargo, y a pesar de la representación inmensa del celuloide en los pasajes de la historia, con sus grandes estadísticas, los oídos nos resuenan y la retina se refresca con los millones de imágenes muertas, de miles de ciudades destruidas.

La II Guerra Mundial es el momento en que los seres humanos desarrollan con voracidad sus pasiones y llegan a lo más bajo, los campos lavados y teñidos de sangre, las montañas erizadas por cañones, los cuerpos en estado de putrefacción, los supervivientes, todos dolientes, habían demostrado su vigor, como dijera Eric Fromm, se mancharon de sangre y fuego *por pasión*, el intento de borrar de la faz de la tierra a los millones de seres humanos, sin más motivo que la demostración que el hombre puede acabar a bombazos con la vida de nuestro planeta.

Eric Fromm, en su *Ética y psicoanálisis* menciona que el intento del hombre siempre fue trascender, nunca ha estado satisfecho, su egocentrismo lo corroe, su voracidad lo pervierte. Desde la separación de su madre, de la naturaleza, siempre sintió miedo y angustia, pero ese mismo miedo y angustia lo obligó a enfrentarse a la adversidad y de esa manera ha luchado no sólo por ser el protagonista y crear su propia historia, sino también en el intento cavó su propia tumba.

Esa parece ser la lógica, viéndose desprotegido e incapaz o en desventaja frente a la adversidad, se ve obligado al desarrollo de su propia potencialidad, como una forma de trascender, primero quizá como aventura, pero al cabo de cierto tiempo, lo llevó a cavar su propia tumba; una tumba masiva, sedienta de sangre humana, eso fue la *bomba atómica*, la culminación al cementerio de miles y millones de seres humanos en Hiroshima y Nagasaki, el último golpe de esa guerra.

Todo este pasaje, toda esa barbarie, ha sido la visión panorámica que ha tratado de vislumbrar el celuloide, como muestra, como el resultado de una siniestra sabiduría de la muerte, de la violencia del hombre; pese a esto, hasta hoy, todas las barbaridades no han servido para hacer mejores hombres. En muchas ocasiones ni siquiera son tomadas con seriedad, al grado que es un mal que azota a nuestro tiempo, un mal que se sigue expandiendo y parece que no tiene límites.

La humanidad no ha mostrado el mínimo interés de aprender, de reflexionar ante el paisaje lamentable y desolador de un mundo en ruinas que ve ante sus ojos. No ha entendido el mensaje, la crónica no ha cumplido su propósito, pareciera que seguimos una línea cíclica de tropiezos y errores, y el cine se ha encargado de comunicar, de reflejar esa historia, con subjetividad, con ficción, con realismo, pero sobre todo con su lenguaje siniestro de imágenes violentas.

Al final de la II Guerra Mundial, y sin más tiempo que esperar, se desarrolla la silenciosa *Guerra Fría*, que poco a poco fue mermando con pequeñas guerras como la de *Vietnam*, los *conflictos yugoslavos*, y hoy, en pleno siglo XXI, una reciente ola de violencia que azota al mundo con el derrumbe de las famosas *Torres Gemelas de Nueva York* y el desenlace, el exterminio del terrorismo y, finalmente, la destrucción masiva del pueblo *iraquí*. Una nueva puesta en escena de los duros golpes que el hombre desarrolla por la fuerza, por el poder, por la ambición, por su desgarrada pasión de placer, la cual termina con la desintegración de todo un pueblo, sólo que ahora de una forma sublime, de una forma justificada e inteligente, ahora la cámara ya no se enfocó a las imágenes desastrosas de los hombres, sólo el gran derrumbe de innumerables obras arquitectónicas, pues consideran las obras desastrosas como ráfagas inteligentes.

El paseo de las imágenes en la oscuridad es un panorama de desolación; estudiar la historia es triste, demasiados eslabones del horror. Hay pocas formas como ver la historia a través del cine bélico, una larga lista de horrores que se repiten constantemente, donde el hombre escenifica la barbarie: el *cine bélico* es la crónica de una torpe humanidad que se pasa la vida tropezando con la misma piedra.

El teólogo e historiador inglés del siglo XIX, William Stubbs, escribió que el estudio de la historia *puede darnos sabiduría, pero inevitablemente nos dará tristeza*, y esas grandes imágenes son las que muestra el *cine bélico*.

El *cine bélico*, el buen *cine bélico*, nos habla de eso, de seres prodigiosos o miserables, que en los momentos siempre difíciles de una guerra pueden convertirse en lobos o corderos, en bestias o víctimas. Aquí se muestra "*la línea entre la vida y la muerte*", como dijera Terrence Malick en su película *La delgada línea roja* (1998). Por otro lado, hay seres que aunque hallan conseguido vivir, han dejado atrás una parte fundamental de su vida. Se transforman a más sabios, más duros, más rápidos, pero rara vez en seres más felices.

Eso es lo que el *cine bélico* nos ayuda a ver, aunque nunca a comprender; la guerra es el escenario perfecto para la tragedia, son el lugar que el cine ha sabido captar; aquí es el lugar donde el celuloide ha movido a los personajes en una línea débil que separa la vida y la muerte, principalmente cuando un militar en una cinta bélica le dice a un periodista, "*este es mi oficio, quizá mi vocación, pero tú no estas obligado a estar aquí, tú puedes elegir*" (*Platoon*, Oliver Stone, 1986).

La guerra es un espacio en que la vida corriente tiende a desaparecer, pues no hay espacio para la contemplación, sobrevivir es la premisa principal, movilizaciones para salvar el pellejo. Ante el gran avasallamiento de las fuerzas armadas, no hay elección, el ambiente se convierte en una lucha de supervivencia, la lucha por llegar al día siguiente. Olga Lengyel nos lo cuenta en *Los Hornos de Hitler*. Esta es la cara que nos muestran los filmes, lo hemos visto en *La Lista de Schindler*, *La lengua de las mariposas*, en *Fuimos héroes*, en *El pianista*, en *El Puente de Waterloo*, en *Rambo*, en las películas de drama como telón de fondo, en todas aquellos que traten del horror del siglo bélico.

"¡Que locura, que horror!" son las palabras de James Donald, un sensato médico en *El puente del río Kwai*, cuando la batalla ha dejado su tributo sobre la arena, un puente destruido y un puñado de muertos. Estas palabras más que reales son simbólicas y pueden aplicarse a muchos paisajes después de una batalla.

¡Qué horror!, él muerto, tú herido y yo inválido. Supongo que es así una *guerra*. Así se interpretan los diálogos de algunas cintas, interpretando las guerras del siglo XX; sí, esas vergüenzas del siglo XX, o mejor dicho, esas vergüenzas de la humanidad, son la vivencia encamada, impregnada en los filmes del *cine bélico* a lo largo de la historia.

Para no irnos tan lejos, las secuencias y los encuadres están a la vuelta de la esquina, nuestras calles son un colorido representativo de esas escenas, en ellas se expande un mal terrorífico, en ellas se bate el horror a todas horas, en distintos lugares; son el reflejo más extenso y el bombardeo más completo de imágenes que muestran lo absurdo de la humanidad: *la violencia*, esa es nuestra realidad, éste nuestro propio campo de batalla, nuestra historia y nuestra propia tumba.

Pero ¿por qué encuentra tanto placer el hombre en *la violencia*, en las guerras, en el genocidio, en la destrucción, en la muerte, en las desgracias, en matar, ver a niños perdidos en un paisaje

destruido?, ¿el hombre es necrófilo, siente placer al ver los cuerpos destrozados?, peor aún ¿por qué mandan a sus hijos a la guerra, o sea a la muerte, a luchar por su país o por la patria?, ¿qué significa una guerra?, ¿qué es la patria?, ¿por qué si hay personas que pueden evitar una guerra no la evitan?. Luego de este lado ¿por qué ver cadáveres destrozados en filmes, en periódicos, en la televisión?, ¿por qué incitar al espectador a que vea cada uno de los impactos?.

Esas son las preguntas que se muestran en cada época, esas son las preguntas de los pensadores, de los poetas, de los historiadores, de las madres, de los ancianos, de los filósofos, que aún y a sabiendas del horror, mandan a sus hijos a la muerte. Todos ellos, todos nosotros sabemos que los muertos son imágenes, son sombras que forman parte de nosotros, incluso de todos aquellos que no hemos vivido una desgracia, *una guerra* y la seguimos retroalimentando día a día.

B.- BREVE HISTORIA DEL CINE BÉLICO

Los temas bélicos desde el inicio de la filmografía han estado presentes; en 1895, Tom Merry, presentó una serie de cartones de caricaturas que presentaban al Káiser de Alemania, Guillermo II, y al conde Otto von Bismark, con el tema del militarismo prusiano. Este se puede considerar como el inicio de la cinematografía de los temas militares.

Por otro lado, el pionero británico de cine militar fue R. W. Paul, quien en 1898 produce la cinta *In the name of the Queen* (En el nombre de la reina), una pequeña cinta con un sketch sobre la historia de un militar que deserta del ejército de la reina Victoria de Inglaterra.

Pero según Francisco Calzada Jáuregui, en *Revista de revistas*, menciona que el verdadero pionero del reportaje cinematográfico de guerra fue el estadounidense *Charles Urban*, bueno, es al que le atribuyen los méritos de viajar a Londres para formar la *Warwick Trading Company*, contratando como camarógrafos a los ingleses Jhon Bennett Stanford y Edgar M. Hyman, y también a Sydney Goldman y Joseph Rosenthal. Este último logro filmar las primeras acciones de guerra de los Boers en Africa del Sur en una cinta que fue titulada *A Skirmish with the boers near Kimberley by a troop of cavalry scouts attached to general french column*. En ella se observa a los jinetes Boers atacando a una de las columnas del ejército de Inglaterra.

Rosenthal, sin embargo, se haría famoso posteriormente, al lograr capturar con su cámara escenas de la rebelión *Bexer* en China en 1900, en Filipinas en 1901 y en la guerra ruso-japonesa en 1904. Otra de las principales cintas en 1900 se creó a partir de la rebelión de los *Bexer*, por las escenas donde los soldados chinos eliminaron por decapitación a los rebeldes. La cinta fue lograda por *Charles Urban*, y lleva el título de *Execution of li tang, the chunchus chief of manchurian bandits*, que data de 1904.

Sin embargo, como es normal que los datos históricos del séptimo arte nos mientan desde las atribuciones de sus creadores, no podía faltar la misma controversia al seguimiento del creador de las cintas bélicas. Así, para Guillermo Altaras autor del libro *Esto es un infierno* afirma que en abril de 1897, un británico llamado *Frederick Vilters*, corresponsal de guerra y pionero del cine, fue el primero en captar imágenes reales de combate en Grecia, durante la batalla de *Volo*, uno de los principales enfrentamientos entre griegos y turcos.

Luego le siguieron J. Stuart Blackton y Albert E. Smith, dos británicos que en 1898 rodaron el desastre español en Cuba. Según algunos autores J. Stuart Blackton fue también el precursor del cine de propaganda bélica. Su película *Tearing Down the Spanish Flag* (1898) mostraba imágenes en las que un heroico soldado destruía la bandera española para reemplazarla por la de barras y estrellas.

Edward F. Dolan, autor del libro *Hollywood va a la guerra* (Hollywood go es to war) cree que fue *Blacktorodó* la primer película bélica, filmada en un estudio al aire libre de Nueva York; aunque siempre defendió que lo había hecho en Cuba. Con ellos nació el cine bélico, pero sus películas se perdieron. Razón por la cual las referencias bélicas que llegaron al mundo fueron tomadas en Sudáfrica; de esa forma empezó la marcha del género.

El 11 de julio de 1912 en Nueva York la película de David Wark Griffith *La formación de un hombre (Men's Genesis)*, según la propaganda de la época, se trataba de un "esfuerzo sociológico basado en la teoría darwiniana de la evolución del hombre". En realidad podemos considerarla como una visión subjetiva de la génesis de las guerras.

Y no fue hasta la segunda década del siglo XX cuando el cine estaba empezando a nadar, y los monstruos sagrados del séptimo arte, como Griffith o Eisenstein, sentaban las bases del lenguaje universal de la imagen, al estallar la I Guerra Mundial, un conflicto al que no permanecieron ajenos.

Cuenta la historia que antes de la entrada de Estados Unidos en el conflicto, J. Stuart Blackton dirigió el primer filme bélico celebre, *The Battle Cry of Peace* (1915), una película que defendió claramente la intervención de Estados Unidos y el fin del aislacionismo predicado por el presidente Woodrow Wilson. El filme contó con el respaldo de la Legión Americana, la Cruz Roja, la Liga de Seguridad Nacional, así como de la armada y la marina.

La primera película bélica que consiguió conmover al público fue *The Little American* (1917), protagonizada por una de las actrices de esos albores del cine: Mary Pickford. Empezó a rodarse a poco después del hundimiento del Lusitania por un submarino alemán que representó la entrada de EE.UU. en el conflicto, en abril de 1917. La película presenta a una chica amenazada por sádicos alemanes.

Mary Pickford, era una chica neutral antes de ver cómo los hombres atacaban a mujeres inocentes y asesinaban a ancianos: "Entonces dejé de ser neutral y me convertí en humana". En la vida real, la actriz participó en actividades de retaguardia en apoyo del esfuerzo bélico de D. W. Griffith, uno de los padres más notables del lenguaje cinematográfico, y autor de títulos para el recuerdo como *El nacimiento de una nación* o *Intolerancia* (1916), a los que se suman *Civilización* (Thomas H. Ince, 1916) *El clarín de la paz* (*The Battle Cry of Peace* /S. Blackton, 1915), *Somewhere in France* (Ch. Giblyn, 1916).

La Gran Guerra, como se le denominó a la Primera Guerra Mundial rodó *The little American* (1917), antes mencionada; *Corazones del mundo* (*Hearts of the World*, 1918), la historia de una jovencita acechada por un boche violador, rodada por D. W. Griffith en los campos de Francia; y *Armas al hombro* (*Shoulder Arms*, 1918) donde Charles Chaplin hilaba la sátira antimilitarista y la ternura, el humor implacable y el lirismo, en una de sus mejores obras. Otra película bélica de carácter propagandístico en 1918, fue *Hearts of the World*, en ella Erich von Stroheim interpretaba su papel de alemán malvado.

En noviembre de 1918 se firma el armisticio y el clima bélico declinó rápidamente bajo el impulso pacifista generados por el presidente Woodrow Wilson y la Nueva Sociedad de Naciones pues su propósito era confirmar que sería la "guerra que terminaría con las guerras" (Guillermo Altaras, *Esto es un infierno*, p. 86). Así, en los años siguientes, los temas bélicos fueron limitados, los pocos que se realizaron se hicieron a través de reconstrucciones de batallas célebres tanto de mar como de tierra.

En esta etapa se realizaron *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (*The Four Horsemen of the Apocalypse* Rex Ingram, 1921), hasta el éxito absoluto de *El gran desfile* (King Vidor, *The Big*

Parafe, 1925), que alcanzó resonancia mundial y abrió la senda de filmes bélicos como de antibélicos.

Esa fue la gran paradoja del cine: mostraron varias películas bélicas y una abundante manifestación del horror, pero también su rechazó a favor de la paz. Quizá esa sea la manifestación de las resonancias y estragos que deja una guerra.

Plantearse algo tan real, tan triste y tan dramático como es una guerra, a partir de una perspectiva fantástica, quizá parezca descabellado. Pero no debe olvidarse que la fantasía siempre supone una sublimación, las fantasías bélicas cinematográficas nunca se hallan desligadas de una realidad muy concreta, así, Fritz Lang, al realizar *Nibelungos* (*Die Nibelungen*, 1923), no ha hecho sino ilustrar unos mitos guerreros que podemos situar en una época determinada. Incluso guerras imaginarias, que se desarrollan en países inexistentes y sin ninguna referencia.

Sin embargo, la Gran Guerra resultó inexplicable a los ojos de todo el mundo, no obstante, todos sabemos que fue la antesala geo-estratégica para que llegara la *II guerra Mundial*, y el cine ejemplificó a Von Stroheim como el malvado en muchas películas; luego, llegó la impug nación abstracta de la guerra entre los pueblos y finalmente llegarían hasta 1939.

Ya en 1919, Abel Gance había estrenado *Yo acuso* (*J'accuse!*), un grito contra la barbarie bélica, incluyendo la famosa secuencia de la resurrección de los muertos que proclaman su ¡Yo acuso!.

Por otra parte, John Ford sigue la senda de Griffith en *La aurora de la vida* (*Isn't Life Wonderful*, 1924) y con *Cuatro jinetes* (*Four Son*, 1928), humanizando al rival germano y rompiendo con ello los esquemas anteriores al tradicionalismo.

Pero no fue sino hasta la llegada del *cine sonoro*, cuando en 1930 una serie de filmes se ambientaron en frentes de combate que aunaban la voluntad de reconstruir realistamente la vida de las trincheras —con sus correspondientes escenas de combate— y de denunciar las condiciones de vida y muerte de los combatientes, siempre con el colorido y futilidad del sacrificio bélico.

Entre los filmes sobresalientes se encuentran *Fin de una jornada* (*Journey's End*, 1930), en la que James Whale adaptaba la pieza teatral de R. C. Sheriff, y probablemente volcaba sus propias experiencias bélicas, pero *Sin novedad en el frente* (*All Quiet in The Western Front*, Lewis Milestone, 1930), de Maxwell Anderson, adaptaba la célebre novela antibelicista de Eric Marie Remarque, planteada desde el punto de vista alemán, y *Hombres del mañana* (*No Greater Glory* /*Frank Borzage*, 1934), también adaptación de una novela de Ferenc Molnar donde la guerra era una simulación por parte de unos jóvenes húngaros imitadores de sus mayores en los días de 1914.

Ambientada en pleno Alemania, un filme clave es el de *Cuatro de infantería* (*Westfront 1918* G. W. Pabst 1930) y *Tierra de nadie* (*Niemand'sland IV. Trivas*, 1931). La primera es el realista seguimiento de la vida en las trincheras de cuatro infantes alemanes, mientras que la segunda reúne a cinco soldados de diferente nacionalidad en *Tierra de nadie*, recordando a sus familias y confraternizando contra los designios de los altos mandos.

Francia tenía una estructura cinematográfica bien cimentada, y al final de la guerra había rodado unos 200 cincuenta mil metros de película. En aquella época también se rodaron películas de propaganda bélica, con títulos como: *Escuela de héroes* y *El ángelus de la Victoria*. Terminada la guerra, en Mayo de 1919, se filmó *Yo acuso*, la película de propaganda bélica más conocida, más por la importancia de su narrador Abel Gance, uno de los genios del cine por su calidad.

Sin embargo, no fue sino hasta 1937, cuando Jean Renoir rodase una de sus obras maestras, *La gran Ilusión*, un filme que quiso describir qué tan fuerte era la guerra, siendo prohibida en algunos países. El filme habla de la amistad de los hombres que se respeten ante todo, habla de la ilusión de un futuro, de un hogar formado por presuntos enemigos, del amor sin tener en cuenta la nacionalidad, de soldados que prefieren amar a matar, la idea de Renoir era no tener que hacer ninguna otra película de guerra.

Pese a todo, y a la gran madurez de Renoir en la Gran Guerra, serán más las veces las películas de guerra como telón de fondo y melodramas sociales, con breves incrustaciones de escenas bélicas, primero mudas y luego sonoras, tal es el caso de *El ángel de las tinieblas* (*The Dark Angel*), a cargo de George Fitzmaurice (1926) y Sidney Franklin, (1935), con Ronald Colman y Fredric March como protagonista; *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*), dirigida por Frak Borzage, (1927), *El ángel pecador* (*The Shop worn Angel*, *Richard Wallace*, 1928), y H. C. Potter, (1939) con Gary Cooper en un caso y James Stewart en el otro.

También se realizaron muchas historias de parejas separadas por la guerra, de militares que regresan ciegos o minusválidos de la guerra, de soldados que descubren engaños de sus esposas cuando regresan, de soldados desaparecidos en el combate y reaparecen cuando sus familias ya las dan por perdidas, de enamorados rivales que marchan a la guerra y será ésta quien decida quién sobrevivirá.

Sin embargo, la mayor aportación de la Gran Guerra fue la puesta en escena de numerosos combates en el aire, donde se jugaba el duelo personalizado en el cielo, una forma de dar a conocer los potenciales tecnológicos, con mucho más atracción que los submarinos, y alejados de la monotonía de las trincheras.

El gran desfile, fue un gran proyecto de King Vidor y, como guionista, Lawrence; fue un impresionante éxito de taquilla; otro filme de alta resonancia es *Casablanca*. Pero el truco es hacer que el cine bélico de algunos directores cuente y consiga que los espectadores se olviden de las grandes batallas; William A. Wellman, veterano piloto, dirigió en 1927 una película bélica fundamental posterior a la Gran Guerra, *Alas*, el primer film en ganar el Oscar de la Academia.

Así y durante los años 30, la cinematografía mundial continuó con temas de guerra, cintas de combate aéreo como la que se filmó en 1938, *Hombre con alas* (*Men with Wings*).

Por otro lado, en Alemania para esas fechas el séptimo arte estaba por los suelos. Muy pocos filmes fueron rodados, el más significativo fue *Cuatro de infantería*. Los rusos no pudieron contar con producciones ajenas para abastecer sus pantallas y se creó un comité encargado de proporcionar propaganda al pueblo ruso. En aquellos tiempos se rodaron títulos como: *Los éxitos del pueblo*, *Casaco* o *Kusma Kriuskov*, un personaje tan peculiar que su imagen se

difundía en los paquetes de cerillos. El 1917 el curso de la historia cambia y Rusia se convertiría en la Unión Soviética.

La Unión Soviética, en la I Guerra Mundial también era retratada con rudeza en películas como *El fin de San Petesburgo* (1927) o *el Arsenal* (1929), desde posiciones claramente ideológicas.

En 1919, nace propiamente el cine bélico en Inglaterra, con *Comradeship*, cinta de espionaje pacifista, del productor Maurice Elvey; además de dos películas de Martin Thomoon, *The Warrior Strain* y *The power of Rpght*. De las que solamente hacen mención los libros de historia. Pues en este país la industria cinematográfica, no tenía tanto auge.

La mirada de los cineastas hasta ahora mencionados va descargada de diferente forma, diferentes son sus planteamientos, los tratamientos dramáticos, la ficción, pues la perspectiva está de un lado y del otro del Atlántico, y tomando en cuenta el lugar del conflicto, una realidad es más cruda que la otra.

Así vemos películas como *El gran desfile* o *Sin novedad en el frente*, llevan la clave de la inocencia de su época, sin embargo, aún no hablamos de las barbaridades nazis o de las bombas lanzadas en Hiroshima y Nagasaki.

Una de las últimas películas representativas de la Gran Guerra fue *El gran dictador*, (1940), de Charles Chaplin y entre las introducciones del *Sargento York*, de Howark Hawks (1941), su producción llegaría a los próximos años cincuenta.

Y así, poco a poco, nos adentramos a las nuevas miradas y las respuestas de los enigmas donde la guerra no dañaba; ahí donde la guerra no causaba estragos, donde giran con más libertad las grandes escenas filmicas; Frank Capra filma *¡Que bello es vivir!*, (1946), John Ford, *Prelude to War*, John Huston con *The Battle of San Pietro*, las cuales constituyen la cima del cine de guerra americano, pues se introduce por los entresijos del combate, de la lógica absurda de la guerra, que trata de proporcionar el más fidedigno retrato de un puñado de hombres en una gesta innecesaria e inevitable.

Así, Huston se enfrentaba a las nuevas circunstancias y 1945; en el punto final de la Segunda Guerra Mundial, surgen tres películas que representan a la guerra: Raoul Walsh había realizado una serie de películas en contacto con los conflictos físicos, más directos e inmediatos en los códigos más clásicos, en *Desperate Journey* (1942) y en *Northern Pursuit* (1943) en las que figura la muerte y la destrucción; más tarde volvió con la significativa *The Naked and The Dead* (1958).

Pero, es en *Objetivo: Birmania* (1945) donde se produce el dilema entre mirar de frente la violencia y la muerte o cerrar los ojos; Samuel Fuller hace la formulación desnuda de un soldado yanqui torturado por los japoneses y, aunque nunca se ve el personaje, se oye una voz en off y se intuye la horripilante carnicería de que ha sido objeto.

Por otro lado, *También somos seres humanos*, de William A. Wellman, y *Treinta segundos sobre Tokio*, de Mervyn son las nuevas armas del cine, son la muestra de las heridas imposibles de curar.

No obstante, surge una ola de cineastas de la nueva generación, mejor conocida por *la generación de la violencia*: Samuel Fuller, Robert Aldrich, Richar Fleischer, los cuales compartirán una visión de la violencia como motor de las relaciones humanas (Cine bélico. *Dirigido*, Num. 302. Año.2003), de la vida cotidiana, del funcionamiento social, y se enfocaron entre ellos al western, al Thriller y al cine de guerra.

Estos nuevos cineastas utilizan la violencia como excusa para replantearse la narración clásica y llevarla hasta sus últimas consecuencias, de ahí surge la nueva visión del cine bélico para los nuevos relatos, aquí se encuentra un filtro que se niega a darse a conocer como tal.

El nuevo *cine bélico* se observa de reojo como si su visión cegadora ahora se tratara de una visión crítica virulenta del ejército, en relación con los valores y métodos intrínsecos a su existencia y función. *Patrulla Infernal (Paths of Glory)*, Stanley Kubrick, 1957) inspirada en los fracasos de cierta concepción de la guerra y atacando cierta actitud de los altos mandos de la milicia en el frente francés de 1917.

Posteriormente se filma *Rey y Patria* (1964) de Joseph Losey, la guerra como reproducción de una estructura social de clases básicamente injustas, que condenan al individuo al aislamiento y la muerte. Aquí se pretende mostrar la guerra desde la construcción de las trincheras a la brutalidad escéptica de las decisiones ministeriales.

Así, Samuel Fuller con *Uno rojo. División de choque*, Kubrick con *La chaqueta metálica*, Francis Ford Coppola con *Apocalipsis Now*, Oliver Stone con *Pelotón*, Terrence Malick con *La delgada línea roja*, Steven Spielberg con *Salvar al soldado Ryan*, Joseph Losey con *Rey y Patria* son mitos que representan la monstruosidad de la guerra, del mismo modo que lo hicieron los primeros directores del género, entre ellos: Thomas H. Ince, D. W. Griffith, Einseintein, Lwis Pastrone, Huston Walsh, William A. Wellman, etc.

Las recientes producciones: *Septiembre 11*, *El pianista* o la propia *Pearl Harbor* y *Fahrenheit 9/11* han reanimado el interés por el *cine bélico*, sin embargo, el género ha estado presente desde su nacimiento, no sólo como forma sustancial de entretenimiento o con ánimo de reconstrucción histórica, sino también como propaganda, como soporte ideológico, consolidando modelos de conducta, justificando el patriotismo o reflejando los peligros deshumanizadores del militarismo.

Así, el *cine bélico* no podía faltar en las batallas del siglo XX al estallar la Primera Guerra Mundial, tomando fuerza con la II Guerra Mundial y, de ahí, de 1939 a 1945 muchas son las cintas que se rodaron, pues tanto los aliados como los países del Eje realizaron documentales y cintas sobre los principales hechos de la contienda.

Luego, al estallar la Guerra Fría, continuó la producción; tiempo después surgieron nuevas historias como la Guerra de Vietnam, después en la ex Yugoslavia el conflicto de Sarajevo, finalmente, la invasión a Irak. Sin embargo, en la actualidad esa guerra parece haber sido representada por poderes invisibles, cada vez más ocultos y más sofisticadamente enmascarados, se oculta la masacre, se engaña al espectador. Así parece que las nuevas cintas bélicas y al mismo tiempo el género sólo deben consolarse con una reconstrucción que exorcice a los fantasmas sin enfrentarse a ellos.

Sin embargo, no podemos olvidar las otras guerras bélicas: las prehistóricas, tan pintorescas que obedecen a la exorcización, y las guerras de ciencia-ficción, guerras que el cine se ha inventado y que responden a un intento relativo de racionalizar hechos muy poco conocidos.

El cine plantea proyectos que no encajan con todas las nociones tangibles y racionalistas de la realidad. Desde George Méliès hasta la última película —fantástica o real— producida, existe un mundo onírico y libre, un mundo horrorífico, un mundo crudo, raro, y todos los mundos posibles dentro de la creación cinematográfica. Un mundo amplio y lleno de posibilidades expresivas, el mundo de la fantasía, el terror de la magia, la ciencia-ficción, un mundo donde todo es posible. El cine y su propia guerra en el campo de batalla. Nos encontramos en una época en que todas las guerras pueden ser consideradas reales.

a.- Filmes de época, clásicos y contemporáneos

El cine bélico, éste genero tan sobresaliente, tan inhóspito, esta imagen del pasado, éste tratamiento de la historia, es el que se encuentra plasmado o atrapado en la memoria de los hombres y de la historia, pero también no podrían faltar aquí, en los filmes clásicos del cine y de la época. Todas las películas que tratan de la historia antigua tendrán como protagonistas múltiples, el cartón- piedra, los uniformes, las trincheras, el Napalm, las armas o todo lo que encierra la guerra —dice Luis Cano Alonso, crítico de cine—, se supone que el público quiere ver guerra. En consecuencia lo importante es que los combates revistan visos de realidad o contengan al menos los ingredientes necesarios para satisfacer al espectador.

A partir de *Cabiria* (*Cabiria*, 1914), de Giovanni Pastrone, los realizadores parecen haber compartido un manual de técnicas militares, las batallas a campo abierto en la que la intervención de carros o elefantes pueden añadir espectacularidad y se resolverán a merced de la posición clásica: (*Alejandro Magno*, 1956), de Robert Rossen; gracias al entusiasmo de un grupo de rebeldes, así es *Espartaco* (*Espartaco, il Gladiatore della Tracia*, 1953), de Ricardo Freda, y *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), de Stanley Kubrick. Los ejemplos son innumerables, desde *Cabiria*, *Escipión el africano* (*Scipione L'africano*, 1937) de Carmine Gallone, la *Caída del Imperio Romano* (*The fall of the Roman Empery*, 1963) de Anthony Mann.

Las batallas se componen indefectiblemente de una serie de planos inconexos cuya relación se deja a cargo del espectador: abordajes, embestidas, los encuentros personales, el cuerpo a cuerpo, serán los momentos de mayor emoción. Todo ello puede animarse con escenas de tortura. El punto en común en estos filmes es la paranoia general de las películas que abordan los conflictos bélicos en el mundo antiguo, una serie de crueldades para la retina, un juego sadomasoquista en la que ambos terminan complacidos.

Los horrores de la guerra se muestran como espectáculo circense, el espectador asiste sin parpadear a las matanzas y la destrucción. Aquí se reparten los cadáveres con generosidad y su contraste en la sala se reparte mansamente con las palomitas y los caramelos.

Por otro lado, como olvidar el *cine bélico en los mitos clásicos*, convertidos así en mitos cinematográficos. *La guerra de Troya*, sus condiciones geográficas, económicas, sociales, la civilización que representan, los motivos de su desaparición pasan desapercibidos para muchos espectadores, que desde *La caída de Troya* (*La caída di Troia*, 1910), de Giovanni Pastrone, hasta *La guerra de Troya* (*La guerra de Troia*, 1961), de Giorgio Ferroni, varias versiones han repetido.

Sin embargo, la versión cinematográfica es una simplificación histórica efectista del poema. Dos momentos importantes, la entrada del caballo en la ciudad y el caos final (matanzas-incendios-destrucción). Por otro lado, el enfrentamiento personal al estilo Homero. El combate entre Héctor y Aquiles será el más importante; muerto Héctor, el público espera el flechazo en el talón del héroe Aquiles, y no se le puede defraudar.

El celuloide busca impresionar a su público con rostros ensangrentados, miembros calcinados, así como el interés por las armas bélicas, carros persas, distintos tipos de cascos y corazones sacados de la enciclopedia Burulam o del crepúsculo del Dios Zeus.

Las grandes batallas en el cine están resueltas con habilidad, y es aquí donde suponemos que comienza la deshumanización de la guerra en los filmes de tema clásico, que permiten ver al público montañas de cadáveres, muertes violentas por los más espantosos métodos, sacando a relucir las mejores técnicas en el arte de matar sin sentir espanto ni repulsión. Una descarga de imágenes para el espectador.

Hasta aquí se puede afirmar a grandes rasgos que los maestros del cine clásico mostraron la violencia inscrita en las historias. Las puestas en escena de Fritz Lang o de Alfred Hitchcock, enriquecieron argumentos casi siempre sugerentes, realistas y crueles.

Las películas del cine bélico en sus campos de ataque, desde la época antigua hasta la actualidad, han tratado de llegar a todos los espacios, de trascender por todos los rincones: en los libros, en la memoria de la humanidad, en los medios; como faltar en la pantalla, un sin fin de imágenes visuales para el espectador. Su fórmula es dar un tratamiento desde diferentes perspectivas, tratando de no llegar al aburrimiento de su público con imágenes repetitivas, así ha llegado desde diferentes ángulos al espectador para complacerlo.

De esa forma, la nueva ola de cineastas contemporáneos han seguido los argumentos de sus maestros, con sus métodos, formas y tratamientos, siempre en la búsqueda de nuevas impresiones, y aquí se encuentran algunos íconos representativos de este género o, mejor dicho, de esa inmensa rama histórica de la barbarie seguida de sus subgéneros; una crónica de la guerra y del horror y, aunque no las hemos vivido, están presentes en la mente de los hombres y de la historia.

Los títulos de las películas junto con sus directores fueron retomados del Dossier que la revista *Dirigido* (302-303) nos presenta, pues fueron las películas más representativas realizadas a lo largo de la historia, en un reportaje especial sobre cine bélico sobresalen las siguientes:

***Air Force* de Howard Hawks**

Es un filme bélico centrado en unidad de espacio y acción, casi toda la película se desarrolla en el interior de un bombardero B-17, con una tripulación que en diciembre de 1941 parte para efectuar unas maniobras, durante el vuelo se entera del ataque de Pearl Harbor y desde ese momento, vuela durante días y noches de una base a otra del Pacífico, encontrando en todas partes muertos y devastaciones, para al fin enfrentarse a los japoneses en una batalla con la que concluye el filme.

***Destino Tokio* de Delmer Daves**

Con destino a la bahía de Tokio, dentro de una misión de alto secreto, llevando dentro de la tripulación un meteorólogo a la búsqueda de algunos datos para la configuración de un futuro ataque de la aviación americana. Después de alcanzar la costa y facilitar el desembarco de tres hombres, por el camino deberán salvar campos de minas, una bomba depositada encima del puente, los radares de la flota japonesa y otros avatares de tipo logístico. Esta cinta sentará las bases de la variante de películas de submarinos.

***30 segundos sobre Tokio* de Mervyn Leroy**

Treinta segundos sobre Tokio está dirigida en tres partes, en la primera, narra los fragmentos de un grupo de aviadores voluntarios al ejército estadounidense durante la Segunda Guerra

Mundial, que se preparan para una misión secreta en el exterior sin más visita que sus esposas. La segunda parte transcurre en un portaaviones de Japón en donde son embarcados los héroes y sus aparatos voladores y mostraría la vida a bordo como una especie de misterioso viaje desconocido.

La tercera parte transcurre ya en territorio nipón, y filma de manera casi documental el fulminante bombardeo de Tokio y narra una de las desventuras de la tripulación de uno de los aviones, primero perdido en territorio enemigo, después ayudado por esforzados nacionalistas chinos y finalmente evacuado, ante la inminencia de un ataque japonés.

Paisa de Roberto Rosellini

Es una narración itineraria compuesta por seis episodios que se desarrolla en diferentes escenarios geográficos, sin embargo y a pesar de todo la narración unitaria es el avance de las tropas aliadas y los partisanos que combaten en Italia contra el fascismo durante la últimas fases de la guerra. Desde Sicilia hasta la estuaria del Po (pasando sucesivamente por Nápoles, Roma, Florencia y Romaña), desde el desembarco en el sur hasta la liberación total del país, desde 1943 hasta 1945.

Es un referente histórico de la Segunda Guerra Mundial que narra el avance aliado y la derrota progresiva del nazismo.

Objetivo: Birmania de Raoul Walsh

El sargento Tracey (James Brown) avisa uno por uno a los integrantes del pelotón de paracaidistas comandados por el mayor Nelson (Errol Flynn), cuya inminente misión será la de destruir una estación japonesa de radar en la selva birmana.

Objetivo: Birmania al igual que invasión en Birmania se parecen en su tratamiento aunque sean en sentido inverso, los hombres de Nelson llegan rápido a la estación del radar, lo destruyen y emprenden el difícil regreso hacia el punto donde deben ser recogidos. En Objetivo Birmania es más fácil la entrada que la salida.

Uno rojo, división de choque de Samuel Fuller

Los protagonistas, un sargento y cuatro soldados que prestan sus servicios en una división de élite durante la Segunda Guerra Mundial vagabundean durante el relato sin rumbo fijo, siguiendo el itinerario que le muestran sus superiores y que los llevan del norte de África a los campos de concentración alemanes, pasando por Sicilia y Normandía.

En el prólogo, el sargento mata a un soldado alemán sin saber que la contienda ha terminado; en la última escena el sargento está a punto de repetir la historia, pero el soldado sólo queda mal herido, este es el reflejo cíclico de la violencia y la locura humana.

Apocalipsis Now de Francis Ford Coppola

Coppola nos cuenta la historia de un individuo, el capitán Willard, que con un pequeño comando debe llevar a cabo una misión militar secreta, pero antes viene determinada por la forma en que se adentra en la pesadilla concreta de Vietnam.

Sin embargo Coppola se aleja del Vietnam, alejándose de la realidad de la guerra para buscar los trazos esenciales de su pesadilla, su propósito no consiste en construir batallas, ni en buscar héroes ni antihéroes del conflicto, su propósito es reencarnar la inmaterialidad del horror.

Platoon de Oliver Stone

Socorrida muletilla para explicar las secuelas dejadas a la humanidad en uno de los conflictos más absurdos e inútiles, se arriesga casi de manera personal la lectura de los hechos de un mal llevado a ajustar cuentas del pasado. Pelotón muestra muchos esquemas, muchos de primera mano, un recuento de las vicisitudes vividas por el propio Stone, destinado de soldado de una división de infantería, cerca de la frontera de Camboya. Así a través de Chris Alter (Charles Sheen), nos introduce sin apenas transición, de forma tosca y ruda con los integrantes del grupo pelotón.

Así las peripecias sobre el recién llegado a la primera línea de combate. Delante de él desfilan arquetipos conocidos, desde un negro reinvidicador (Keith David), a un nihilista sureño (Francesco Quinn), pasando por el adolescente con tendencias genocidas, hasta llegar a la del duelo protagonizado por el sargento Barnés (Tom Berenger) y el sargento Elías (William Dafoe).

Cara de Guerra de Stanley Kubrick

Kubrick sigue 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 mostrar ésta narración Kubrick retrata el entrenamiento detallado con los métodos más atroces para matar. La segunda parte tiene una función algo más siniestra.

Salvar al soldado Ryan de Steven Spielberg

En las oficinas militares una mujer madura lee las cartas que informan de la situación de sus cinco hijos repartidos entre diferentes frentes, de los cuales cuatro de ellos han perdido la vida y el quinto se encuentra en paradero desconocido. Al informar del hecho, comienza la acción de una operación propagandística en marcha para encontrar a este quinto hijo, ilocalizable en el frente francés, rescatarlo y volverlo sano y salvo como demostración de lo que el ejército americano puede hacer protectoramente por sus muchachos.

La delgada línea roja de Terrence Malick

Terrence Malick pone en tela de juicio el horror de las guerras, contraponiendo imágenes donde no hay ni vencedores ni vencidos de las fuerzas americanas y japonesas, ante el absurdo de que hay que matar para sobrevivir, a la vez enfrentados y unidos por la misma situación.

En su misión por la toma de la colina, los diversos miembros del escuadrón sufren el horror y la muerte expresada con el estallido de las granadas y la vida salvaje en medio de la naturaleza. Aquí se baten las diferentes voces y los pensamientos de los soldados que expresan la misma angustia, tal vez porque todos los hombres poseen una sola alma de la que todos formamos parte, todos los rostros sean el mismo hombre, un único ser.

Así, tristemente, podemos decir que son raros los países que saben resolver sus problemas o sus ambiciones de forma civilizada. Sigmund Freud dijo: "si existen culturas que no sean agresivas, ¿dónde están? que yo quiero conocerlas" (Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, p.

402). "Todas la culturas deben su nacimiento a los guerreros, y sus culturas nutren a esos guerreros que ellos defienden", escribe el británico John Keegan, en su *Historia de guerra* (Guillermo Altares, *Esto es un infierno*, p. 13).

Por diversas fuentes, muchos son los investigadores que se han esmerado en buscar las diferencias entre hombre y animal, que en nuestro estudio de la violencia desde sus orígenes expusimos con anterioridad, basados en dos teorías y la postura y pensamiento de otras tantas. Sin embargo, en la conclusión última sale a relucir que la especificidad humana está en *la guerra*.

El pesimismo es inmediato "los animales luchan entre sí pero no hacen la guerra y el ser humano — ya lo dijo L. Munford— es el único primate que mata a sus congéneres, a gran escala y con entusiasmo" (Erich Fromm, *Anatomía de la destructividad humana*, p. 314). Una de las principales convicciones del hombre, es *la guerra*, la capacidad de concluir la paz probablemente sea una conquista posterior. Las más remotas tradiciones de la humanidad, *los mitos, las leyendas*, suelen girar en torno a *homicidios y asesinatos*.

b.- Las huellas del cine bélico

El *cine bélico*, con sus grandes obras, ha contado la guerra desde diferentes ángulos; ha puesto la cámara en los ojos de los soldados, en los despachos de los generales, en los campos de batalla, en la mirada de los niños, en los momentos de tregua, en los periodistas, etc., pero sobre todo, sobresalen todas esas justificaciones por el simple hecho de hacer inolvidables algunos pasajes de la historia, de sus personajes y de su persistencia en la recreación de la realidad.

El *cine bélico* es un lugar en el inmenso mundo de la humanidad y de la historia. El cine, ese vampiro que nos chupa, ha dejado huella en la historia, ha logrado encerrarnos en una sala oscura, como en la caverna de Platón, para regalarnos una dosis de la terrible sensación de *violencia*.

Los civiles

Lejos de las balas, de los misiles, viven pendientes de los correos, sufren las desgracias por la muerte de sus seres queridos caídos en la defensa de sus valores y de su patria.

Muchos de los protagonistas de una guerra son civiles, es más, muchos de los soldados, sin tomar en cuenta a los enlistados, pertenecían a hogares antes de cualquier guerra, y se convertirán en víctimas en cualquier intervención armada, para luego desplazarse como fantasmas en medio de los cadáveres.

Cuenta la historia que en la antigüedad las intervenciones y los campos de batalla se realizaban lejos de los pueblos; en la *Iliada* los hombres se iban a luchar y sus padres y sus viudas les rezaban y les lloraban. Sin embargo, en las guerras contemporáneas cualquier lugar podía ser el objetivo, de esa forma el 6 de agosto de 1945, cuando estalló la bomba, el ambiente fue triste y desolador, la nueva arma fulminó a todos los que se encontraban cerca del lugar, cuerpos calcinados, individuos cuya piel se caía a trozos, niños convertidos en troncos oscuros, esa es la crónica reflejada en el filme de Shohei Imamura *Lluvia negra* (1989).

Los civiles sobrevivientes preguntaron ¿por qué nosotros?, los de Hiroshima y Nagasaki y no otros, pero siempre sucede lo mismo. En la reciente intervención, algunas voces iraquíes expresaron ¿por qué nosotros, si no les hacemos nada?, sin embargo, en las guerras los civiles siempre o casi siempre mueren sin respuestas, nunca comprenderán porqué su ciudad fue la elegida, ellos son un punto en el mapa que hay que destruir, son cosas insignificantes, quizá sea la única respuesta a dicha tragedia.

Los espías

La otra guerra, la guerra secreta, es el enigma de los espías, los mensajes hábilmente contruidos, una guerra en la que no hay prisioneros y que siempre se justifica.

Estos seres generalmente se encuentran en territorio hostil, manejando datos que pueden ser vitales para el desarrollo de un conflicto, son una pieza en el ajedrez, son los intérpretes, los descifradores del juego del enemigo, no se les escapa ningún detalle, incluso en los momentos difíciles se vuelven fríos. En *Apocalipsis Now* necesitan a un oficial para que mate a uno de los mejores oficiales que se ha rebelado al mando de las fuerzas armadas. Los espías tendrán que aprender a matar, y a mentir, porque el enemigo lo hará en cualquier momento; en la actualidad James Bond es un claro ejemplo de esa realidad.

El cine ha descrito a los espías como seres dotados de reflejos implacables, especialistas en adivinar los pasos del enemigo, como los buenos cazadores de indios en los westerns.

Los niños.

La guerra no perdona a nadie, los niños de la guerra no tienen oportunidad de la infancia, no hay refugios imaginarios, sino escenarios de devastación y muerte; en el cine bélico se ven las imágenes de los niños que buscan la comida en los escombros, tienen que sobrevivir y, en escasos 5 minutos, se tienen que convertir en adultos, el paso que dan cuando su familia es exterminada.

Los niños de la guerra no llegan a entender los motivos de la guerra, quizá ni siquiera saben lo que es una guerra, pero tienen una conciencia clara del peligro que los rodea, de la muerte, de la violencia, del horror. *Adios, muchachos, El viejo y el niño, La lista de Schindler*, entre otras.

En el cine bélico no se salva nadie, cuando un ciego con una pistola reparte su plomo por todas partes. Ana Frank es un ejemplo de la II Guerra Mundial, pero los hombres no han hecho muchos esfuerzos por repararlos (Corea, Vietnam, Afganistán, Liberia, Camboya, Irak, Irán, Argelia, Guatemala, El Salvador, Congo, Bosnia, Croacia...), los niños siguen siendo las grandes víctimas de las desgracias, del odio irracional, y seguirán simbolizándose en el celuloide.

Los periodistas

Sin embargo y a pesar de esto, la cámara nos muestra imágenes, forman parte de nosotros, incluso se incrusta en la retina de muchos espectadores, pero de ello solamente nos sentimos aterrados en la sala oscura, afuera todo pareciera tan lejos de nosotros.

Se ha creado una imagen romántica y cínica del corresponsal, que el cine ha ayudado a difundir, tipos curtidos en mil batallas, con bastantes horrores en la retina. El cine proporciona una imagen bonita, sin embargo al cine no le importa que se jueguen la vida por conseguir unas imágenes impactantes, en las que denuncien la lamentable situación de los seres humanos.

Ellos siempre deben de manejar la mejor cara de la guerra, aunque halla pueblos convertidos en cenizas o aunque hayan visto por fin la luz, sus editores no los dejarán libres de seguir ocultando la verdad. Pero sobre todo en *También somos seres humanos*, un periodista, encarnado por Burgess Meredith, era un soldado más de las batallas con la tropa, sin reclamar ningún privilegio, y contaba la guerra desde a pie, del marino cansado de las batallas, de los tipos que querían volver a casa... *"estoy terriblemente cansado de la guerra y de escribir sobre ella. No encuentro nada nuevo que decir, es como ver la misma película una y otra vez. La guerra se confunde y complica a mi cerebro: sobre todo en los días tristes"* escribió a su mujer tras el desembarco en Sicilia. Sin embargo, sigue allí y sólo lo frenó una metralleta japonesa.

De ahí que salga a relucir la pregunta obvia en *La colina de la hamburguesa*, de John Wayne *"¿Tú por qué diablos estás aquí si nadie te ha obligado?, ¿no estás harto?, ¿qué es lo que buscas?, ¿una cruz en tu sepultura?. Nadie te obliga a exponer tu vida. Daría cualquier cosa por estar en tu lugar"*, sin embargo la respuesta es obvia. En *La batalla de Anzio* se brinda la respuesta: *"a pesar del cansancio, de la sociedad, de esos imbéciles que nos mandan, necesito esta vida. Y tú eres como yo: la guerra forma parte de ti. Y cuando termines ésta, encontrarás otra"* (Guillermo Altares, *Esto es un infierno*, p. 194).

Los oficiales

Hay algunos oficiales obsesionados por conseguir condecoraciones, por el simple hecho de mostrar el valor de su tropa que traen a cargo en la toma de una posición enemiga y que saben que es mandarlos al suicidio. *"Justificándolo que tendrán que morir algunos"* (Stanley Kubrick, *Patrulla Infernal*, 1957), el razonamiento es terrible. En *La delgada línea roja* (1998) se escucha la voz en off, *"quieren nuestras cabezas, a toda costa"*. En otras palabras, la orden es atacar. Su deber es obedecer esa orden. Aquí no se puede dejar que un soldado cuestione si una orden es posible o no. Así, la única prueba contundente podría ser que vieran sus cadáveres tendidos sobre las trincheras *"los soldados necesitan que su padre sea duro, necesitan mantener la disciplina y una forma de conseguirlo es fusilando"* (Stanley Kubrick, *Patrulla Infernal*, 1957).

Hay otros oficiales, el oficial llamado JFK, un oficial perfecto y voluntarioso que escucha, está esculpido con la misma madera con que se forjaron los grandes héroes del cine bélico clásico.

Son esos oficiales cuyos cuidados de la tropa van más allá del campo de batalla que son capaces de sacar a sus muchachos de cualquier lío.

En el cine bélico clásico, los buenos oficiales deben tomar decisiones terribles, a poner en riesgo la vida de gente que aprecian, porque las guerras son así. Hay que escoger entre la supervivencia de unos pocos o la de todos y para el que enfrenta ese dilema no parece nada fácil. Samuel Fuller lo refleja en *Invasión en Birmania* (1962), a un general que debe dirigir a sus hombres y sabe que es imposible.

Finalmente, puede concluir que en una batalla puede haber momentos de compasión y de ternura, pero sobre todo, momentos de decisión para dirigir de la mejor forma el timón, esto es lo que nos muestra el general Patton, de Franklin J. Schaffner. Ese es el gran dilema en las guerras y ese es el simbolismo de los oficiales en la sala oscura y en los campos de batalla.

Sargentos

Los sargentos siempre están allí, al lado de sus soldados, con sus nervios, con su novatos, con su seguridad; son los personajes positivos de los filmes, son duros, pero de buen corazón, aprecian a sus muchachos a los que casi nunca dejarán en el peligro, son los padres de la tropa; casi siempre se caracterizan porque insultan a su familia (tropa) para que hagan de ellos hombres derechos y bien hechos.

En el *cine bélico*, es el padre, el jefe más duro, muchos lo asimilan a unas verdaderas bestias, pero que en las grandes batallas esconde un corazón dedicado por entero a la que ahora es su única familia: el ejército.

Los soldados

Estos personajes son el núcleo principal de los combates, no hay un sólo filme que no los tome en cuenta, ni ninguna guerra que los excluya. Son la camada en el campo de batalla.

Los soldados son la primera carnada del enemigo. Guillermo Altaras menciona que un enemigo está cargando una bala que lleva su nombre, aquí es donde se abren las cortinas de las desgracias, el único objetivo: desarrollar la habilidad y el reflejo de subsistir.

Raoul Walsh director de *Los desnudos y sus cuerpos* (1958), dice en el filme: *"nadie podía dormir, todos sabían que por la mañana las embarcaciones serían lanzadas al mar y una tropa desembarcaría en la playa de Anopopei, en el convoy, a bordo de cada barco, se sabía que dentro de pocos minutos algunos estarían muertos. Esas pudieron haber sido las horas más largas de su vida, sin embargo tenían que asumirla"*.

Todos los narradores tienen muy claro lo que deben decir: *"se trata de reflejar la supervivencia como si pareciera la única gloria de una guerra. Se trata de una jugada donde hay pocas posibilidades de sobrevivir y muchas de que los revienten, pero alguien tiene que hacerlo y esos son los soldados, tienen que tragarse la crueldad y raciones repugnantes, estar en las trincheras y vivir unos instantes de gloria sólo por sobrevivir"* (Terrence Malick, *La delgada línea roja*, 1989). Esto mismo se ve reflejado en *La chaqueta metálica*, (Stanley Kubrick, 1987) cuando un soldado dice: *"por hoy hemos escrito nuestro nombre en las páginas de la historia..."*

En las crónicas del cine bélico, en cada relato, en cada regimiento, en cada tropa, entre los mismo soldados, siempre ha habido diferencias, de raza, color, estatura, peso, pero sobre todo de índole jerárquico, no obstante, pese a las diferencias, siempre hay un listillo, un valiente, un simpático, un cobarde, un pesimista, un idealista, un novato, un veterano, sin embargo, esas diferencias se terminan cuando muchos de ellos han sobrevivido en una intervención. Quizá analicen cómo se imaginaban una guerra, con muertes y desastres, pero no como un horror.

Los soldados sólo ven trincheras, nieve y enemigos, y se imaginan que cualquier sombra puede sembrar la muerte ante cientos de trampas, esos son los rostros de los soldados, rostros de temor, miedo y angustia. Los relatos de guerra, son un buen lugar para los gestos humanos, y cuando tienen lugar rara vez tiene un buen final.

Así, y después de toda la descripción en el final de una de las películas, no faltaría que un

soldado mencionara: en la siguiente guerra dejaré a todos los káisers, presidentes, generales, ir al gran campo vacío y que primero se peleen entre ellos, eso nos dejará satisfechos y volveremos a casa.

Los Oscar

Los Oscar es otro espacio en el que el cine bélico ha estado presente; ahí, en cada momento, en cada época, para ser testigo de la historia, como registro histórico de la imagen del pasado.

El cine bélico en la historia de los Oscar es el segundo género que más veces ha sido nominado a la mejor película (56) y el que más veces ha recibido la preciada estatuilla (15); de hecho, fue una película bélica la primera en ganar este premio, *Alas*, de William Wellman, (1927). Aunque es verdad que se produce una concentración de nominaciones desde la entrada de Estados Unidos en la II Guerra Mundial (1941) hasta el final del conflicto (1945), no es menos cierto que la academia se ha acordado del cine bélico en casi todas las ediciones de los Oscar.

Las películas que se forraron de estatuillas en tres de las últimas ediciones de los premios de la academia, fueron *La lista de Schindler* de Steven Spielberg, en 1993, *Forrest Gump* de Robert Zemeckis, en 1994 y *El paciente inglés* de Anthony Minghella, en 1996, que tienen un importante contenido bélico. En la primera, la historia gira en torno al Holocausto que transcurre en la II Guerra Mundial, en la segunda es un metraje del conflicto de Vietnam, y la tercera es una historia trágica de amor y amistad con la guerra como telón de fondo.

En la entrega de los Oscar no todas las películas logran la importante estatuilla por su calidad artística. Sin embargo en el cine bélico, entre las películas que han logrado esta estatuilla se encuentran títulos inolvidables que han dejado una marca imborrable en la memoria del cine, como *Casablanca* (1943), *Los mejores años de nuestra vida* (1946), *De aquí a la eternidad* (1953), *El puente sobre el río Kwai* (1957) y *El cazador* (1978), entre otros de un peso impresionante.

Unas de las imágenes sobresalientes que brillan por su impresionante presentación de la guerra sobresalen por su asombroso peso histórico, junto con el sobresaliente impulso de sus creadores.

El buen *cine bélico*, como escribió Forence Rafferty sobre *La lista de Schindler* de Steven Spielberg, habló sobre el Holocausto, recordó esa historia terrible del hombre. La belleza pictórica y la honestidad de ese filme recuerda lo que Jaques Agee dijo, de la escena de la batalla en el nacimiento de una nación (1925) "Me parece que es una perfecta realización de la imagen colectiva de lo que fue la guerra civil, como la recordaron los veteranos o como la recordarán sus hijos cincuenta años después" (Cine bélico. *Dirigido*, Num. 302. Año 2003).

En *La lista de Schindler*, Steven Spielberg con su especie de calidad visionaria de la II Guerra Mundial, da testimonio de la aniquilación judía. *Cazador* de Michael Cimino, *Apocalipsis Now*, de Coppola, *Cara de Guerra* y *Doctor Insólito*, de Stanley Kubrick, todos esos filmes reflejan la locura de la guerra vivida al pie del cañón, la demencia de los conflictos de esos ayer, la inquietud de la amenaza atómica, desde posiciones muy diferentes.

Como podemos ver, a lo largo de la historia el *cine bélico* siempre está ahí, no sólo por su peso histórico, sino también porque es una narración cuyos modelos son utilizados para narrar otro

tipo de tramas. Razón por la cual, a lo largo de la historia el celuloide ha producido miles y miles de películas bélicas, ha rodado decenas de miles de batallas, de muertes en combate, de horrores humanos, algunas heroicas, otras terroríficas, ficticias y de realidad, entre otras. Han llevado a la pantalla esa realidad, esos grandes personajes, porque han llegado a formar parte de nuestra referencia simbólica, para ver y comprender una guerra, desde el *cine bélico*, desde la mirada.

Finalmente, de todo este escenario, es grato mencionar que en el *cine bélico* muy pocos actores han logrado no hacer filmes bélicos: *Brigitte Bardot* hasta *Marilyn Monroe* o *Gina Lollobrigida*, pasando por los inevitables *Errol Flynn*, *John Wayne* o el mismo *Ronald Reagan*. No puede ser de otra manera, pues *la guerra, la violencia, el horror, son las grandes constantes de la historia universal*.





Parca l'aspirante
perché non si è accorto
di nulla

Se convertite un dollaro polacco
due dinari.

Il suo è un film di guerra

Il "Bespierre"

"Paths of Glory"
1957

"The Shining"
1980

Il film "The Shining"

Corrie, cinquant'anni

IV. LA MIRADA DE STANLEY KUBRICK EN SU CINE BÉLICO

Stanley Kubrick, un acercamiento personal

Stanley Kubrick es un personaje del mundo, sus características principales son definidas como las de un joven y un adulto o un viejo arrullado por la diferencia; su vestimenta no es de pose como cualquier cineasta de la talla de los prototipos de Hollywood, más bien sus harapos parecen las vestimentas de un pordiosero, un hippie mexicano, la de un ser rebelde contra las reglas establecidas, las de un seguidor ideológico revolucionario "Che": boina verde, cabello alargado, barba desarrollada, camisa de color con un poco de arrugas, como maltratadas por el tiempo, pantalones deslavados, etc.

Kubrick es diferente para la época, y bajo la influencia Ruth Zobotka su primer esposa, adquiere una identidad propia, que lo hace único y diferente; en su época, es la moda o el ser extraño en los estudios hollywoodenses, parece un ser extraterrestre en medio de ese pequeño mundillo. Y sin embargo, esta influencia recibida por su esposa se la dan los grandes escritores que lo han influenciado, principalmente los que provienen de la literatura, Henry Miller entre otros.

La diferencia de su personalidad es impresionante, causó cierto asombro en el círculo de cineastas; de gentes de las grandes industrias cinematográficas, así como de los guionistas; con esas fachas pareciera que no lo iban a dejar entrar en ningún lugar, en la familia de un guionista causaba cierto miedo y, porque no, desagrado. Sin embargo, pronto logró romper la barrera y no sólo eso, sino impuso que su vestimenta fuera una moda.

Kubrick es un personaje que encierra una gran incógnita, a pesar de lo que ya dijimos hay otra parte que no parece tan clara, en una parte de su personalidad aparece la barba cerrada, esos pelos que bien figurarían el origen del hombre que nos muestra con los monos de *2001: Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968), que bien figuraría una caricatura de la misma personalidad del hombre.

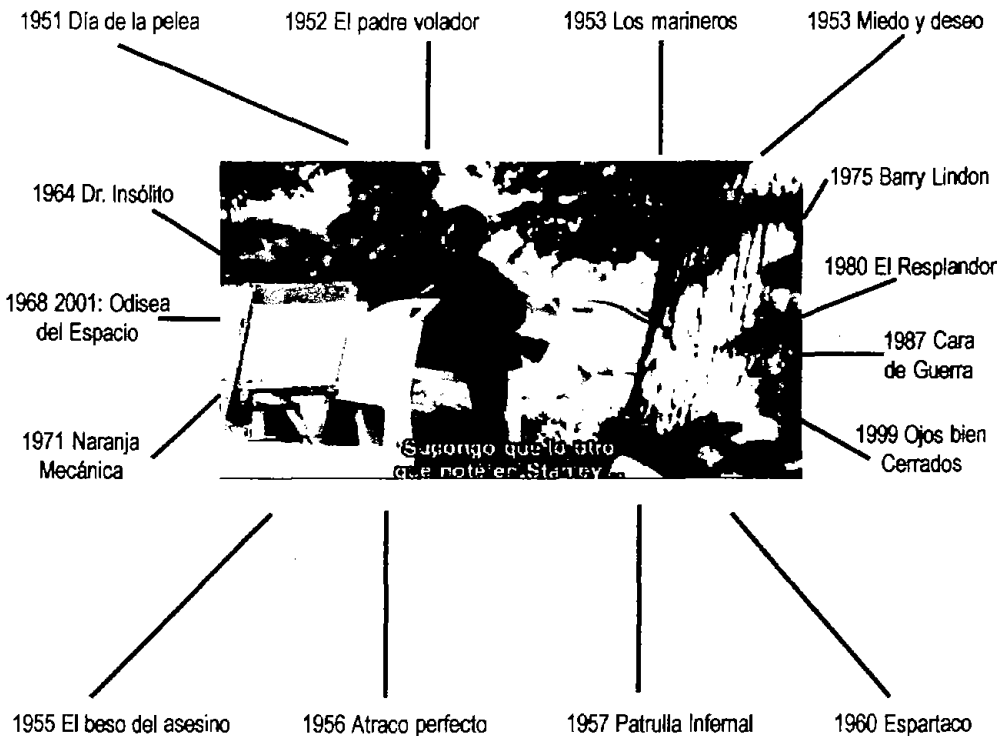
O bien podría ser que quería darnos a entender que un hombre siempre lleva consigo una parte sospechosa la cual no quiere mostrar, quizá su personalidad es su lado oscuro, su lado maligno que lo oculta detrás de esa máscara en el rostro.

Por otro lado los cabellos caídos de su cerebro, son la muestra de un hombre preocupado por los acontecimientos humanos, preocupado por mostrar los momentos de la debilidad humana, preocupado por lo que le puede dar a las nuevas generaciones para salvarlas de este caos. Es la imagen y el final de una etapa de un hombre visionario.

Pero el rasgo más importante y el principal son los ojos de Stanley Kubrick, negros como el carbón en la mayor parte de sus fotografías, son brillantes, de mirada apasionada hacia su mundo y con una evasión hacia los humanos, controversiales acerca de la conducta humana, exponiendo con trazos inquietantes cuestiones repulsivas planteadas en el campo moral como es el caso de la *Patrulla Infernal*, *Lolita*, *Doctor Insólito* y *La naranja mecánica*, donde entran en contraposición aspectos como autoritarismo y opresión, sumisión y rebeldía, cordura y locura, inteligencia e imbecilidad. Platos fuertes para que el espectador indague por su propia cuenta, y formule sus propios puntos de vista acerca de lo que está presenciando y, porque no, se

identifique con un sector (pacifistas o belicosos, revolucionarios o conservadores, jóvenes marginales o viejos, hombre o máquina, etc.). Sus ojos son la cinta de una película, son un mar de historias, son la galería de imágenes que se han quedado congeladas en el tiempo o como dice John Baxer: "cuando entregamos nuestro dinero para ver una película de Stanley Kubrick, estamos comprando sus ojos" (John Baxer, *Biografía de Stanley Kubrick*, p. 30).

Sus ojos son el primer referente simbólico de la mirada, son el trampolín, son la ventana, los proyectos de los paisajes de la evolución, de la sangre de la guerra, del terror en el hotel Overlook, de la *Naranja Mecánica*, de la carrera de caballos, del deporte sangriento. Sus ojos son el primer referente simbólico de la comunicación visual, que con la ayuda de su cámara Graflex atrapó la imagen, sufriendo un proceso evolutivo que se consagró en el cine como un ballet bellamente coreografiado.



A.- MONOGRAFÍA



Una vida en breve: Stanley Kubrick

El 4 de julio de 1877 es la independencia de los Estados Unidos, es la consagración de un imperio. El 28 de julio de 1928 nació un hombre que convirtió en realidad el sueño de Méliès del *Viaje a la luna*. Con su filme futurista, el hombre que inmortalizó al niño luz de *2001: Odisea del espacio*, el hombre del hotel Overlook en el *Resplandor*, el autor del relato violento de la *Naranja Mecánica*, de *Barry Lindon*, de *Patrulla Infernal*, de *Doctor Insólito*, de *Cara de Guerra*; el hombre que se hizo llamar maestro del ajedrez en el Marshall Square en el Manhattan, el admirador de su carrera, el fiel admirador de Napoleón, de Nietzsche, de Zaratustra, el visionario de los géneros cinematográficos, su nombre es STANLEY KUBRICK y su mundo el CINE.

Muy poco se sabe de la infancia de este hombre, parece que fue un misterio en el lejano barrio del Bronx en Nueva York; Stanley fue un niño rico de la época, vivía en una casa propia, en un cuarto oscuro diría Alex Singer, un amigo de la Taft School, mientras que la mayoría de los jóvenes de ese tiempo vivían en cuartuchos, sino es que en vecindades.

Nació en un hospital del Bronx el 26 de Julio 1928, hijo de Gertrude y del médico Jacob Kubrick, judíos-americanos provenientes de Europa Central. A un año de su nacimiento, en 1929 se presentó en Estados Unidos el llamado jueves negro, la economía de los estadounidenses se colapso, sobrevino la depresión económica, el Crack; ese mismo año el presidente de ese país Calvin Coolidge había traicionado la promesa que estaba impregnada en la estatua de la libertad "Emma Lazarus", una nación con depresión económica no tiene espacio para recién llegados, europeos migrantes. Sin embargo, para éste infante las cosas pasaron desapercibidas, pues él ya había nacido en el Bronx de Nueva York.



Durante sus años de colegio, no creo que se halla interesado por la historia, y mucho menos a su corta edad que le causara problema un acontecimiento de esa magnitud, sus notas en el colegio no eran de lo más grato, la insuficiencia lo perseguía, al parecer ni siquiera llegaba a la media; su destacamento sólo era en la física, o sea, el movimiento, tal vez esa halla sido la relación con el cine a largo plazo, pues ahí es donde hace suya la física con la cámara.

Sin embargo, en los test de inteligencia superaba la media, es probable que fuera una mente atrofiada esperando ser abierta. Uno de sus biógrafos señala: "que en un estudio psicológico para descubrir el nivel intelectual de un niño, descubrieron que, 'las parejas disparejas son las que dan por resultado a un genio' y al parecer el niño Stanley cubría los requisitos, dando un resultado positivo a lo largo de su vida" (John Baxer, *Biografía de Stanley Kubrick*, p. 37).

Como muchos otros niños de su infancia, Stanley Kubrick que vivía en el Bronx, basaba su diversión en el cine de la RKO Fordhan y el Gigantesco Paradise de Loew o en el gran Concourse donde se exhibían las más recientes producciones. Allí es probable que el niño Stanley halla visto *El mago de Oz* o *Lo que el viento se llevó*, entre otras de su tiempo, sin embargo, eso es algo que nunca lo sabremos y mucho menos el hecho de si ya sentía atracción por el cine. ¡No lo creo!

Jacob, el padre de Kubrick, ya estaba demasiado preocupado por lo que pasaba con su pequeño, de esa forma decide mandarlo a Los Ángeles con su tío, Martin Peverlier (hermano de Gertrude) donde quizá podría encontrar algo en lo que se interesara, sin embargo, ¡desilusión!, el niño Stanley Kubrick se encontró fastidiado de ese lugar, lo único bueno fue a largo plazo. Los Ángeles es el terreno de Hollywood, lo cual indica un trampolín fundamental que ayudará los futuros filmes de Kubrick, pues su tío Martín, dedicado a la farmacéutica, le ayuda financiando su primer largometraje.

El buen Jacques, o Jack como mejor lo conocían al padre de Stanley Kubrick, estaba preocupado por los malos resultados de su hijo en la escuela y decepcionado por el poco interés en Los Angeles. Busco la manera de atrapar su interés, pero fue casi en los albores de la adolescencia cuando su padre le regaló una cámara de fotos Graflex, logrando con este objeto que Stanley Kubrick sintiera una grata sensación con la fotografía que pronto convirtió en su hobby. A partir de ese momento se vuelve uno de los colaboradores del periódico estudiantil de la Taft School y fotógrafo del libro anual de la escuela.

Pero fue, hasta 1945 cuando logra impactar al mundo con una fotografía "la cara descompuesta de un vendedor de periódico ante los titulares que anunciaban la muerte de Franklin D. Roosevelt" (Jan Harlan, *Stanley Kubrick, una vida a través del cine*, documental, 2001); es ahí donde la fotografía le dio la oportunidad de estar en el centro de atención para luego dar un salto a la revista Look, que en ese tiempo gozaba de cierto prestigio, el joven y futuro cineasta se abría camino y una fuente de ingresos.



Otro legado de Jacob Kubrick fue la enseñanza del ajedrez, siendo este a largo plazo su segunda fuente de ingresos que provino de jugar por dinero en plazas públicas y torneos; principalmente en el Washington Square o el Marshall Square Manhattan.

Alumno medio y desganado, nunca terminó sus estudios, a excepción de la Taft High School. Con sus escasos 18 años se casó con una de sus compañeras de escuela, Toba Metz y se mudaron al Greenwich Village, lugar donde se concentra a la mayoría de los intelectuales de Nueva York. Ahí pasa la mayoría de sus tiempos libres, visitando bares, cafés, escuchando música, principalmente de Jazz, que fue otra de sus atracciones.

Para esas fechas, el joven cineasta empieza a vislumbrar nuevos horizontes entre ser baterista de Jazz, fotógrafo o matricularse en la universidad; sin embargo, la última opción no era tan viable, pues muchos soldados habían regresado de la Segunda Guerra Mundial, y ellos eran los privilegiados a matricularse. De esta forma, viendo truncadas sus posibilidades, empieza a tener inquietud por el cine porque en él hallaba una alternativa más completa frente a la fotografía; así, el joven realizador descubre el Museo de Arte Moderno, lugar donde se hacían proyecciones de arte y ensayo principalmente de filmes europeos, frecuentándolo constantemente. No obstante, no deja de visitar la mayoría de los estrenos comerciales de la Paramount.

Stanley Kubrick descubrió el cine por sí mismo, siendo éste su única formación sistemática, desde las salas como espectador. Con sus 20 años viaja al mundo de la imagen, donde descubrió a un sin número de directores y sus grandes producciones: a Chaplin, Ophüls, a Von Stroheim, a Eisenstein, Igmarr Bergman, Orson Welles, John Huston, Laurence Oliver, Michelo Angelo, William Welman, Howar Hughes, Max Ophuls y Elia Kazan, quienes contribuyen en su formación cinematográfica.

El joven Stanley descubre buenos temas que tratan en el cine, historias como *Vitelloni*, Federico Fellini, *Fresas salvajes* de Ingmar Bergman, *Ciudadano Kane*, Orson Welles, *El tesoro de la sierra madre* de John Huston, *Condilejas* de Charles Chaplin, *Enrique V*, de Laurence Oliver, *Roxie Hart*, de William Wellman, etc; todos con una diferencia estética impresionante en el cine que fueron la influencia necesaria del futuro director de *Ojos bien cerrados*.

Tanto ellos como muchos otros grandes creadores cinematográficos ayudaron a la formación del apasionado cinéfilo y fotógrafo de Look Stanley Kubrick. Devoto de la comunicación visual, a partir de los diecinueve años ese interés se transformó en una obsesión que saciaba asiduamente en las exhibiciones vespertinas del Museo de Arte Moderno. Gobernador de su tiempo, dedicó la mayoría de los días de la semana para ver los más famosos filmes de todos los tiempos y, en los fines de semana todas las películas nuevas, principalmente comerciales. Allí observó en forma minuciosa filmes de gran calidad, todas aquellas imágenes que expresaban 'más que mil palabras' hubiera dicho Stanley Kubrick. Por eso para este cineasta, hasta los filmes malos lo estimulaban.

Sin embargo, fue hasta el encuentro con Alexander Singer, antiguo compañero del Taft School, que trabajaba para la *March of Time*, empresa que realiza cortometrajes carísimos, quien le anima a que realice su cortometraje propio, con una risoria cantidad de 3900 dolares, a diferencia de esta institución que los realiza por 40,000 dolares, un presupuesto sumamente inferior al que gastaba la compañía de cortometrajes.

Con el mismo ánimo incitado por Alexander Singer, le convence a venderlo a la misma compañía, sin embargo, *The March of time* no lo pudo adquirir porque se fue a la quiebra, y se la tuvo que vender a la empresa que la absorbió, la R. K. O. que la adquirió por 4000 dolares, teniendo una ganancia bruta de 100 dólares para el joven realizador.

Ese trampolin fue decisivo en la vida del joven cineasta; se acercó a los grandes libros para empezar a empaparse y perfeccionarse en el mundo cinematográfico que todavía desconocía. Leyó incansablemente a Einseintein, a Chaplin, a Puduckin, etc., entre los grandes maestros que consolidaron su formación. En 1951 saltó a la pantalla con su primer cortometraje *Day of the Fight* y luego *Flying Padre*, y más adelante *The Seafarers*.

B.- STANLEY KUBRICK LA LEYENDA

Esta es la historia, la historia de un chico, de un personaje, de un hombre del mundo cinematográfico, un ser obstinado, brillante, egocentrista, chocante, exigente, magnífico, y leyenda, para él en el mundo no hay mejor cosa que el cine, que es lo más cercano al arte, y además, es una buena forma de comunicación.

Este hombre o mejor dicho Stanley Kubrick hizo historia, dejó su huella en el cine desde el principio, y no sólo eso, algunos críticos de su tiempo abren un paréntesis y dividen al cine en dos etapas: antes y después de Stanley Kubrick. Ha sido un ícono representativo de su tiempo, porque supo ser desde el principio original, trascendente, propositivo, experimental, crítico, duro, buscando siempre la novedad.

Fue un hombre que jugó con su cámara, con la imagen, con la historia, con la fotografía. Desde su adolescencia fue colaborador del periódico de su colegio, luego dio el salto a la revista *Look*; fue un maestro del montaje, conocimiento que adquirió de los grandes libros, principalmente del libro de Poduckin; fue entre otras cosas, diseñador, guionista, y congelador de la imagen, el sonido y el sentimiento. Hombre persistente influenciado por los grandes escritores, con historias brillantes que transportó al cine con su cámara, como una vez lo hizo Orson Welles, Chaplin, Eisenstein y Fellini y que él adquirió para sí y para el cine. Dio mucho de que hablar con la crítica cinematográfica, con sus ayudantes, con los protagonistas, con sus filmes.

La historia que aquí esbozamos, es la de un grande, la de un hombre orquestador y dueño único del control. Todo lo que se hacía tenía que pasar por sus manos. Era el dueño y señor del barco. Era el orquestador en la torre de control. Stanley, como le dicen los más cercanos, dice uno de sus biógrafos John Baxter, es del tipo de personajes de los que siempre hay una historia que contar cuando afirma: "Todavía tengo el recuerdo de las personas que me brindaron su testimonio ardiente y fiel de este hombre con una lágrima en los ojos" (John Baxter, *Biografía Stanley Kubrick*, p. 8).

En Stanley Kubrick toda su vida estaba impresa en la aventura y en la búsqueda de una buena historia, novedosa, fuerte, pero a la vez que fuera comercial; en su paso por la vida, no hay más que una arquitectura: como la de un palacio de sueños o como la torre de Babel, es un constructor que amontona niveles, que amplía salas de proyección, que tiene mapas de la mayoría de los cines del mundo, que abrió pasajes hacia otros niveles y hacia otras salas del infinito; es más, su obra es una verdadera catedral de los tiempos que vivió. Stanley Kubrick es el verdadero amo de ese imperio que sólo sueña con ampliarse, con la absorción al lado de sus competidores.

El movimiento de su cámara se dirige por todos lados en sus obras, nos acerca por un atajo hacia las riquezas del mundo entero, es un autor de género. Su poder da testimonio del hombre y del progreso. Stanley Kubrick no quiso los jardines de Babilonia, él quiso el paraíso; estar con el pasado con el presente y con el futuro, pero siempre con las imágenes que encierran un siglo de acción, poder y conquista, y toda la historia de los hombres.

Es un hombre grande entre los grandes, que dio su aportación al cine, dando frescura a sus obras maestras. Stanley Kubrick marcó una época; a él le tocó los sesentas y setentas, pero fue mucho más allá de sus fronteras, no se conformó con el presente, se fue al pasado y al futuro. Así lo marca la historia y así lo recordamos, como un gigante, como un artista grande entre los grandes, al recorrer el mundo de Stanley Kubrick descubrimos a todo Kubrick, *hombre* y *cine*, la imagen de una persona que observa y experimenta, que transforma, que da un toque especial a todo lo que toca, es como un Rey Midas, solo que éste con la imagen.

Stanley Kubrick, es un hombre que posee un punto de partida, establece el campo por donde se desplazan sus personajes fascinantes y desquiciados, para luego dar lugar a su espectador. Cuando se lanza a filmar ya tiene varios años de trabajo, es una persona precavida, cuando trabaja en la filmación ya tiene un esbozo, planos, fichas de sus personajes: Stanley Kubrick es como la memoria de un canto épico de la aventura; Kubrick, su Standican o cualquier cámara nos guía por los barrios, los valles, las trincheras, las campos de batalla, las velas del siglo de las luces, por el universo, entidades en toda su dimensión, verdaderos sujetos-objetos de la acción. El cineasta analiza a la sociedad, al hombre que lo habita. Bajo la luz de todo lo que vio en Nueva York es ahí donde vio todo lo que necesito ver.

Stanley Kubrick no se queda guardando el tiempo con la imagen, después de todo tuvo tiempo de volverse un poeta de los negocios, después de encerrar colosales fortunas para financiar sus proyectos. El dinero para prosperar, se dio la oportunidad de infiltrarse por todas partes, ser el germen de toda vegetación cinematográfica. Este hombre aunque no lo crean, logró lo que muchos otros cineastas no tuvieron, tener el control de todo lo que quería para alcanzar sus objetivos, todo pasa por sus manos, a fin de controlar mejor los flujos, es más, parecía que la Warner hacia lo que él decía.

Como viajero Stanley Kubrick fue un hombre mítico, sin hogar en ninguna parte, convertido en un hombre y el paso más importante de su vida fue su odisea al infinito y la llegada del niño luz, símbolo de immortalidad y del tiempo. Cuenta la historia (un mal chiste) que una vez Steven Spielberg había muerto y llegó a las puertas del cielo y cuando llegó San Pedro no lo dejó entrar. De pronto paso un chico en una bicicleta. Steven Spielberg dice: '¿Qué no es ese Stanley Kubrick?', San Pedro contesta: 'No, es Dios que se cree Stanley'. De esa magnitud fue la leyenda que murió el 7 de marzo de 1999.



C.- EI MUNDO DE STANLEY KUBRICK: FILMES

DÍA DE PELEA (DAY OF THE FIGHT, 1951)

De la fotografía al cine

Sus primera películas fueron tres cortometrajes que pese a que no se destacan en su filmografía, le sirvieron para aprender haciendo como él expresaba. *Día de pelea* (Day of the fight), filmada a los veintinueve años con 3.900 dólares.

Stanley Kubrick estaba listo para dar el salto al cine. Con este filme logra retratar un aire cargado de ritos de sangre, una señal de violencia. Kubrick dio el salto gigantesco de la revista Look al cine, donde inicia con las fotos de su reportaje del boxeador Walter Cartier a la pantalla, un hombre con una historia que no tiene otro fin en su vida que ganar la pelea. Es aquí donde Kubrick utiliza su primer cámara, Eyemo silenciosa de 35 mm, alquilada por Burt Zucker para retratar el primer extracto de la historia.

Este cortometraje iba ser comprado por la *March fo time*, sin embargo, no fue posible por la quiebra de esta empresa, no obstante fue adquirida por la RKO bajo la dirección de Nughes, por sólo 4000.00 dólares; de esa forma Stanley Kubrick obtiene una ganancia mínima de 100.00 dólares, sin embargo, la misma empresa le ofrece otro proyecto con 1500.00 dólares en el cual tenía la oportunidad de seguir en el camino.

Abril de 1951. *Día de pelea* (Day of the Fight) aparece en un programa complementario de la película *My forbidden* (Odio y Orgullo).

Esta noticia transformó al joven Kubrick; ver su película en pantalla grande, en el cine de la Paramount de Nueva York, no era para menos; cuenta la historia que hasta unas lágrimas se le salieron a este hombre de corazón duro. Este acontecimiento hizo que Stanley Kubrick siguiera trabajando y leyendo con más intensidad sobre cine, lugar donde encontró, *Film technique* y *Film acting*: dos

ejemplares de los cuales extrajo la idea de ser el creador en el arte del montaje, único medio en el arte del cine.

El tiempo continúa y el joven realizador Stanley Kubrick desarrolla la historia del *El padre volador* (The Flying father) o *Sky pilot*, como él lo llamó.

“Era la clásica historia de un arquetipo sacerdote patriarcal a la vieja usanza que dice misa en tantas de sus lejanas iglesias, ejerce un control de sus diócesis y lleva un niño y a su madre en el avión hasta el hospital”.

Sus dos cortometrajes, su escasa carrera en el cine y la fuerza que trajo el mundo televisivo, eran detonantes fundamentales para que Kubrick, el joven del Greenwich Village, siguiera de manera constante el juego de ajedrez de ese lugar, saca el máximo de provecho, adquiere habilidades para ganar a sus oponentes, adquiere ingresos para subsistir y al mismo tiempo para ir al cine. Así, siendo como es un habilidoso y genio al mismo tiempo, se dedica a la literatura y al mismo tiempo escucha jazz, elementos íntegros que unidos conformaron toda su educación, que ayudará al joven cineasta, a desarrollar la memoria con una capacidad de retención impresionante.

Desempleado aún, es contratado para dirigir *Los marineros* (The Seafarers), “Una historia del sindicato de marines, obvias sus funciones, las garantías que estos representaban, sus eventos, sus acciones y labores que desarrollan para los trabajadores, más bien una promoción al sindicato”.

MIEDO Y DESEO (FEAR AND DESIRE 1953)

Kubrick en el mundillo artístico

Con poca experiencia, el joven Kubrick se anima a realizar su primer largometraje *La Trampa* realizada y ampliada por un amigo que aspira a ser poeta en ese tiempo, Howard Sackler, guionista, que transforma la versión en *La forma del miedo* (*Fear and desire*), más tarde traducida por Josep Burstyn como *Miedo y deseo*, donde narra la historia de la guerra de Corea a la que Stanley Kubrick no pudo asistir.

argumento

"Atrapados en un bosque donde se ha estrellado su avión, el teniente Corby y tres soldados, Fletcher, Sidney y su sargento Mac, tratan de construir una balsa para salir río abajo, sin embargo, revisando encuentran una base enemiga con un general al mando.

Mac, el más duro de la tropa convence a Corby de atacar a la base enemiga; su primer ataque tiene éxito, sin embargo, tres inesperadas chicas pescan en el río, una de ellas es capturada y vigilada por Sidney, quién confundido por el incidente inicia un discurso lleno de referencias con intención de violarla, ella escapa y dispara sobre ella matándola. Por otro lado, en el ataque al campamento enemigo, Corby y Fletcher descubren que el general y su ayudante son idénticos a ellos mismos, de cualquier forma matan a sus oponentes".

La inexperiencia

Después de este filme, abandona la revista *Look* para dedicarse de lleno al cine. Con 50.000 dólares de los ahorros familiares realizó en 1953 *Fear and desire*. Para realizarla Kubrick se las ingenia; envía un artículo al *New York Times*, a quienes convenció para que escribieran un artículo

de su proyecto, luego, voló a Los Ángeles a conseguir dinero con su tío Martín Peverler y el resto con su familia, para rodarla.

Sin embargo, su inexperiencia le trajo consecuencias fatales, principalmente económicas, aunado a esto los cientos de metros filmados hasta llegar al problema del mismo rodaje, como las de doblaje. Por otro lado, la profunda depreciación que sufrió el cine en los años cincuenta con la llegada de la televisión, dio un golpe impactante con cambios profundos en el mundo cinematográfico; con ella muchos cambios para los cineastas y para las mismas compañías poderosas, como Paramount, la Warner, la MGM, etc.

Su obstinación continuaba, pero tuvo que dejar su proyecto para recolectar dinero y terminar su producción. Meses después, con un poco de dinero recolectado de la *Omnibus* donde Kubrick colaboró, logró terminar su proyecto. Además, consigue el alquiler de un cine de Nueva York, para exhibir su película a Mark Van Doren, un erudito crítico del cine de los 20's y 30's en el cine de Nación; quién escribió una recomendación hiperbólica. Esta grata colaboración ayudó a nuestro joven realizador Stanley Kubrick a proseguir en su arduo camino.



Presentada como *Miedo y deseo*, Josep Burstyn paga al locutor de mayor prestigio en la radio de Nueva York, Warter Winchell "Los lobos se quedan sin aliento al ver a Virginia Leith". El filme se presentó al lado de *Roma, ciudad abierta*, y como las películas del Museo de Arte Moderno eran de ensayo, por razones patriotas la crítica le da la bienvenida al joven director.

La revista Variety "Un culto y original trama bélico que destaca por su frescura, tratamiento de cámara y frescos diálogos poéticos", además New York Times, Newsweek, New Yorker le dan la bienvenida. Mientras tanto Stanley Kubrick se separa de su primer esposa.

No obstante y pese a la bienvenida de *Miedo y deseo* Kubrick sigue desempleado, ésta no es ninguna novedad; recordemos que él no proviene de ninguna marca, no fue a la escuela, no estudio cine y no pertenece a la generación de la televisión, ni del teatro ni de la ayudadería, como los de su generación, Lumet, Mulligan, Penn, Ritt o Frankenheimer.

Pero Kubrick sigue en su ardua labor ilustrativa, conoce a Ruth Sobotka en el mundillo artístico del Greewich Village de actrices y bailarinas que buscaban compañía. Sobotka formaba parte del ballet artístico; el mundito al que Kubrick frecuenta y al poco tiempo se casa con ella. De la influencia de Sobotka, Stanley Kubrick aprende el arte, el ballet y la lectura, conoce a Arthur Schnitzler, a Stefan Zwing, además de *Introducción al psicoanálisis*, de Freud, asimismo se acerca a Henry Miller, mientras que Stanley Kubrick sólo le enseña el ajedrez.

Con la influencia de Ruth Sobotka, Stanley cambia su personalidad, se deja crecer el pelo, cambia su vestimenta, tanto que la gente se asustaba cuando sentía su presencia; la influencia de Henry Miller, de Spillane, de Jim Thompson, con sus historias

hacen de Kubrick un joven rebelde estilo europeo. Sin más, en esas circunstancias, una vez iluminado, Stanley crea *Bésame Mátame*. "Una seducción en una sala de baile, casi una violación en una pensión y una emocionante pelea en un almacén de ropa, y se la envía a su amigo Howard Sackler, quién sacado de la manga crea *El beso del asesino* (Killer's Kiss).

EL BESO DEL ASESINO (KILLER'S KISS, 1955)

Stanley Kubrick con los ojos en Hollywood

argumento

“Es la historia de un boxeador fracasado del Greenwich Village, Gloria una bailarina que por aras del destino está con el dueño de un salón de baile.

Cuando Gloria, tras acostarse con el dueño del salón de baile, rechaza sus avances y se burla de él diciéndole que es un viejo que apesta, él intenta matarla e interviene Davy, un boxeador del cual se enamora. Rapallo, el dueño del salón, para vengarse manda a dos de sus hombres a matar a Davy y estos se confunden y matan a su manager.

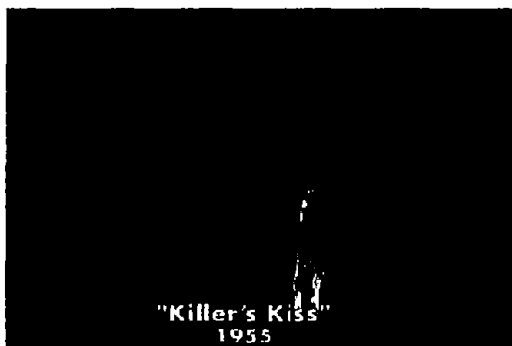
Tras una persecución Davy rescata a Gloria y lucha con Rapallo en un almacén lleno de maniqués con Gloria atada. Matan a Rapallo y se van a Oregón”.

El final feliz

Una producción con ojos en Hollywood, dicen sus críticos, la del final feliz. Kubrick ya pensaba en la maquinaria hollywoodense, su filme se mostró al mayor número de distribuidores, sin embargo, la crítica no fue muy halagadora, de esa manera Stanley Kubrick, desanimado, llamó a su filme una producción a nivel de un estudiante.

Stanley Kubrick se lanza con el *Beso del asesino* hacia el camino a Hollywood, sí, camino a la gloria; en uno de los pases se encuentra a Jimmy Harris, quién buscaba hacerse productor. Harris descubre que hay un talento y que va en camino a ser un realizador fantástico. Por otro lado, la United Artists que le compro la película casi al precio de su costo, se da cuenta que se puede hacer una producción con bajo presupuesto, así vemos como Kubrick dio origen a que nuevos talentos vieran ese camino.

Kubrick, con dos largometrajes a cuestas, con una aportación de ideas impresas en cada uno, le brindó ideas a las productoras y por otro lado se vio agigantado, sin embargo, después renegó de estos dos filmes, que le sirvieron para llamar la atención de la crítica y también del productor James B. Harris, que sería su colaborador más cercano en el siguiente periodo como cineasta.



ATRACO PERFECTO (THE KILLING 1956)

Harris-Kubrick y el cine negro

El momento no fue fácil, las problemáticas estaban dadas, se negaba la financiación a jóvenes cineastas, la nueva política de la United Artists le apostaba al éxito y éste se encontraba en el cine independiente que dejara dinero con autores como Mike Tedd, Stanley Kramer, los hermanos Mirish y estrellas como Kirk Douglas, Bryna, John Wayne, Lancaster o autores de la talla de Sinatra en la obra que ellos habrían elegido *Clean Break* de Lionel White.

Sin embargo, entre regañadientes de la United Artists y con un protagonista como Sterling Hayden que había dejado recaer su reputación, les patrocina con la condición de recuperar ganancias sólo después que recuperara su inversión, así inicia *Clean Break* o *Día de violencia*. En esos albores y pese a que Kubrick fue confundido con Gary Cooper y con Stanley Kramer les ofrecieron un presupuesto de 200,000 dólares para la filmación.

Harris- Kubrick. Ambos tenían 26 años cuando United Artists les proporcionó gran parte del presupuesto de *The Killing* (1956), tensa narración del robo de un hipódromo en el que aparecían veteranos actores de carácter como Sterling Hayden y Elisha Cook. En el guión, basado en la novela negra de Lionel White, colaboró el escritor Jim Thompson.

Así Jimmy Harris se acerca al joven cineasta para colaborar con él y forman la Harris-Kubrick film, formando el dueto invencible de los negocios y la creación. Un dúo fantástico que busca complacer al espectador y la taquilla para lograr el éxito comercial. Para dos desconocidos como ellos, Harris resultó ser creativo, y buscan hacer "Una historia de carrera de caballos". Mientras Kubrick hace lo que le obstinaba.

argumento

"John Clay acaba de salir de Alcatraz donde ha pasado cinco años planeando un atraco al hipódromo del que espera sacar dos millones de dólares limpios. Ha reunido un grupo de colaboradores, todos involucrados con alguna necesidad.

El atraco es un éxito, pero la banda nunca se hace del dinero, Sherry, la esposa de George, le convence para que deje el plan y luego avisa a su amante Val. Val intenta robar el botín, pero antes del reparto George lo mata, mata a su esposa y él se suicida.

John escapa con los dos millones, pero los pierde cuando las maletas se abren en el aeropuerto"

La obra de Harris-Kubrick se estrenó en un cine en no muy buenas condiciones en Nueva York como sustituta de una película que había fallado, sin embargo la crítica no fue muy halagadora con esta cinta, dándole una crítica consoladora de "buena imaginación con la cámara y el diálogo de lo que Hollywood no ha visto desde que Orson Welles se fue".

El estreno

Su estreno no muy propicio, el menosprecio de la United Artists, su poca publicidad, hicieron pocas ganancias para este filme. Sin embargo, después de que Harris-Kubrick le venden su parte a la United Artists para hacer otro filme, es impresionante dice Harris, "es increíble como después de venderle los derechos a la empresa, el alto número de propaganda y los buenos críticos de que hizo uso la compañía el filme empezó a hacer dinero", así que tristemente el dúo fantástico Harris-Kubrick regresa desconsolado de un Hollywood que los absorbía.

El joven Harris acude a Ronnie Libin de la MGM que antes llevó relaciones con la United Artists, con una copia de *Atraco perfecto*. La MGM desea adquirir los derechos, pero la política de la Uited Artists no lo permitió.

El paso de Harris a la MGM y el deseo de que la compañía adquiera los derechos de *Atraco perfecto* no se logran, aunque algo bueno consiguen de todo esto y Dore Schary de la MGM les brinda empleo temporal, estando comprometidos a sacar un proyecto durante el tiempo de su estancia en la compañía.

Harris-Kubrick comienzan el guión de *Senderos de Gloria* que Humphrey Coob había escrito sobre los acontecimientos de las injusticias del ejército francés en la Gran Guerra. Historia escrita en 1935 que ya había sido tratada en el teatro por Sidney Howard, con un poco éxito crítico como historia de denuncia y no es hasta 1957 cuando la pantalla hace justicia con el joven Stanley Kubrick teniendo una repercusión de censura por muchos años después.

Sin embargo, para 1957 y cercano el conflicto de Corea, en las compañías Hollywoodenses no mermaba la idea de una película de guerra, Corea estaba fresca, y aunque la historia de *La Patrulla Infernal* era de la Primera Guerra Mundial, la MGM dijo no a más películas de guerra.

En esas circunstancias Harris-Kubrick entran a los sótanos de la MGM para buscar otra historia de adaptación, mientras tanto Harris y Jim Thompson siguen trabajando en el guión. Simultáneamente Stanley Kubrick encuentra una serie de libros en la biblioteca de la MGM entre los que destacan los grandes como Arthur Schnitzler, William Faulkner, Hermann Sodermann, Scoott Fitzgerald, pero es en Stefan Zweig con su *Ardiente secreto* con quién Kubrick se interesa para dejar su incanzable búsqueda y comienza a trabajar con el guionista Calder Willingham.

Ardiente secreto: el proyecto

"Ardiente secreto gira en torno a un joven que seduce a una mujer que está de vacaciones con su hijo, para lograrlo se hace amigo de su hijo, pero el niño descubre que su madre engaña a su padre, se va de la casa, el padre regresa, el hijo le va a contar la canallada y descubre que su madre guiñándole un ojo le dice que no, el niño miente y descubre que los adultos engañan".

Mientras el tiempo transcurre, la *Patrulla* de Harris avanza, mientras tanto el *Ardiente secreto* de Kubrick hace mella en la MGM, sin embargo la compañía descubre que Harris-Kubrick trabajan en dos guiones con historias distintas, Dore Schary agente de esta compañía pierde su empleo y el dúo tiene que sacar un proyecto lo antes posible, además con la penosa condición de buscar a un aval que los respaldara.

En esa época, ningún estudio quería apoyar filmes de guerra, sin embargo fue el mismo Ronie Lubin quién una vez más ayuda a los jóvenes principiantes: se la da al avalista Kirk Douglas, a quién le gusta la historia, pero la carga de trabajo no se lo permite, sin embargo, hasta que una estrella de la altura de Gregory Peck se interesa por la historia, es cuando Douglas cede a realizarla.

La misma situación ponía las cosas difíciles en esa época, pues pese a su gran reputación en los estudios, al mismo Kirk Douglas no le aprobaban un proyecto de guerra, pero el peso de la estrella y la amenaza de no hacer una película taquillera como *Los vikingos* de Richar Fleischer, obligó a la empresa a que le aprobara el proyecto.

PATRULLA INFERNAL (THE PATHS OF GLORY, 1957)

Stanley Kubrick y el cine como denuncia argumental

"Enfrascados en una de sus múltiples tentativas de romper el frente, los mandos franceses lanzan a sus soldados, a tomar la Colina de la Hormiga. Tras los primeros avances que deviene en una masacre segura, los soldados se niegan a continuar. Los generales, que observan a salvo desde un castillo con binoculares la batalla, montan en cólera. El general Mirreau, por ambición de quedar bien con el otro mando, ordena a sus cañones abrir fuego contra sus propios soldados para obligarles a entrar en combate. Es lo que los militares denominan en su jerga morir por fuego amigo. Para Mirreau, la única prueba de que la misión encomendada era realmente imposible hubiera sido "sus cadáveres (de los soldados, por supuesto) en el fondo de las trincheras". Para escarmiento de la tropa, los generales eligen tres soldados para juzgarlos en un consejo de guerra que les condenará a muerte por cobardía. El coronel Dax, que vive a mitad de camino entre el horror de las trincheras y el confort del castillo, opta por defender a sus soldados. Sin embargo las ejecuciones se realizan".

La *Patrulla Infernal* de S. Kubrick, con el argumento de Humphrey Cobb, la colaboración de Harris y de Calder Willingham hace una verdadera denuncia de la injusticia del ejército como institución y utiliza el cine como medio de denuncia para hacer la descripción de un verdadero ataque suicida que está basado en hechos reales y sangrientos de la lucha por el fuerte Douamont durante la Batalla de Verdún, en la Primera Guerra Mundial, por el ejército francés. Muchos desastres y un baño de sangre que duró más de nueve meses y costó la vida a más de 300.000 soldados.

Nunca como en este momento se ve la enorme distancia de los que se jugaban la vida en las trincheras infectadas de ratas y anegadas por el barro, y los que daban las órdenes y estaban muy lejanos del horror de la guerra en el castillo.

La censura

Sin embargo, la cámara de Stanley Kubrick describe de forma crítica la dureza del ejército. La contundencia y el coraje entusiasman al joven realizador que se emociona con la cámara Eyemo de 35 mm, para describir su narración en dos puntos fundamentales en los que gira la trama: los soldados como objetivos y los generales como personas brillantes, no obstante es menester mencionar que la *Patrulla Infernal* de Kubrick fue censurada principalmente en Francia, en Bélgica, hasta 1976 en España, hasta el 82 en Estados Unidos se estrenó, y se retiró después de que Francia lo solicitara, y no pudo rodarse en todo el mundo.

No era para menos hacer películas que dejan al ejército en tela de juicio y darle media vuelta nunca ha sido sencillo. Esta obra no iba a ser una excepción para Kubrick que lo iba a distinguir de la mayoría de los creadores de la pantalla grande, la *Patrulla infernal*, no estaba para remiendos en plena guerra de Corea. Sin embargo la postura de Kubrick era ¿A quién podía interesarle *Paths of Glory*, un libro escrito en 1935 por Humphrey Cobb y que relataba sus experiencias como combatiente durante la primera guerra mundial?. Peor aún cuando han existido esas exigencias tan dramáticas en el cine de EEUU.

Diferentes las razones, las mismas circunstancias, pero sobre todo el factor determinante: el golpe a los altos mandos de ese importante extracto de la historia

principalmente para los franceses. Era una película de un joven cineasta, sin embargo, esto le da tanta fuerza al joven realizador que los mismo críticos decían a Kirk Douglas, "parece que todo lo que hace Kubrick levanta pasiones". Un factor que pudo desencadenar el rechazo que aún hoy pesa sobre esta película es que pulverizó el mito de "Kubrick, intelectual de izquierdas". Parecía indudable el izquierdismo del autor de la era antimilitarista con *Patrulla Infernal*. Se determinó y el joven Kubrick no se alinea a Hollywood. (Catedra, *Kubrick*, p. 143)

Conocería a su tercera esposa, Suzanne Christiane, en el rodaje de *Patrulla Infernal* (*Paths of Glory* 1957). Filmado en Munich, Alemania, el filme era la recreación de un bochornoso incidente, ocurrido realmente en el ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, que derivó en su prohibición en Francia y España hasta los años 70s.

Kubrick continúa su compromiso con la Bryna de Douglas, él y el star Hollywoodense de finales de los años '50, le obligaban a proponer proyectos. Una historia propuesta *I stole 16 millions dollars* de Lionel White más por compromiso que por interés, es rechazada por Douglas. Sin embargo, una aparente oportunidad se hacía presente para el joven cineasta y con ella alcanzar lo que siempre anhelaba: su independencia.

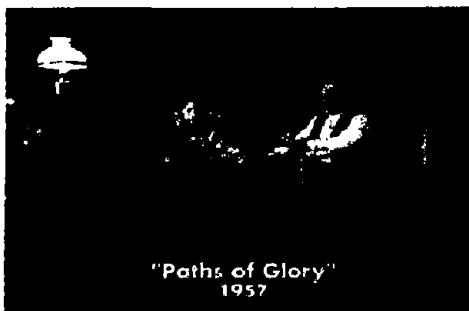
Una estrella de Hollywood, Marlon Brando, un actor popular del momento que despilfarraba el dinero ofrecido de las grandes compañías para nuevos proyectos; informado por su amigo Fiore de los filmes de Kubrick dio a éste la oportunidad de trabajar en el proyecto *El rostro impenetrable*, con esto Kubrick vislumbró la esperanza de su independencia cercana que el joven talento tanto anhelaba.

Sin embargo, Kubrick encontró en Brando una lección cruda y dura de la vida, más que una oportunidad como cineasta, pues el

proyecto al que tanta vuelta le dieron no fue más que una larga etapa de frustración a su ambición de independencia, pues Brando era una estrella y con todo ese talento también había en él un hombre oportunista y vividor que sólo veía a los demás como medio para sus fines y Kubrick no fue la excepción.

La historia nunca se realizó y al final el propio Marlon Brando realizó *El rostro impenetrable*, único proyecto fílmico en toda la carrera del actor estrella, muerto a sus 80 años, y con un final no muy halagador.

Mientras tanto en esos albores una nueva historia circulaba por la lejana URSS, y que para entonces ya se estaba gestando en la mente del joven Stanley Kubrick, *Lolita*, la mejor obra de esos tiempos de Vladimir Nobokov.



ESPARTACO (SPARTACUS, 1960)

La oveja negra en los filmes de Kubrick

Mientras tanto, el actor Kirk Douglas seguía teniendo mucha confianza en los películas de romanos. En pocos días ordenó un proyecto colosal y supermillonario que, para colmo, ya había empezado a rodarse y cuyo antecesor (Anthony Mann) había sido despedido. Aquí Stanley Kubrick, logró compatibilizar las personalidades de una media docena de vacas sagradas que encabezaban el elenco y reclamaban los mejores parlamentos (Olivier, Laughton, Ustinov, Curtis, el propio Douglas); y obtuvo un óptimo rendimiento en el rubro "entretenimiento humanista" donde se ubicaba el proyecto. Todo estaba bien con Anthony Mann, excepto que el director le daba muchas oportunidades a los actores europeos lo cual causó la rabia de Douglas, quién más tarde llamaría a Kubrick para ingresar oficialmente a Hollywood y dirigir *Espartaco*, único título de su carrera en el que no fue responsable de la idea y del libreto.

Stanley Kubrick frente a un mega proyecto, el sueño de su vida, con un exagerado presupuesto, millones de trajes y armas y todo un ejército a su cargo, no hay duda fue el mejor momento de su vida, aunque no halla sido su proyecto. El éxito de la película lo terminó de legitimar ante un Hollywood que encontró en él al hombre que buscaba: joven, audaz, inteligente y con sentido del espectáculo (la industria de entonces era un poco más exigente que la actual).

Pero Kubrick deseaba separarse de Douglas y volver al lado de su fiel compañero Jimmy Harris, dejar de lado los conflictos con el protagonista y productor Kirk Douglas, quién después dijo que el cineasta era "una mierda con talento" (Kirk Douglas, *El hijo del trapero*). Su desempeño en *Espartaco* fue ejemplar y lo deja ir sin ponerle una demanda por las restantes películas que estaban en el contrato desde *Patrulla Infernal*.

Con los ingresos percibidos por *Espartaco* logró cierta independencia, además, Kubrick tenía otros planes que convertirse en un empleado modelo de Hollywood y soportar las majaderías de estrellas o productores. Para megalómano ya bastaba con él. En otra de sus "jugadas" cerebrales y ajedrecistas, siempre apostando a lo seguro, decide filmar *Lolita*.



LOLITA (1962)

La niña perversa

“Un maestro centroeuropeo que viene a impartir clases a Ohio, un lugar de los Estados Unidos, busca alojamiento en casa de la señora Charlotte Haze, viuda y con una hija llamada *Lolita*. Le muestran la posible casa donde vivirá, el lugar no le convence en absoluto y las indirectas de la señora Haze le incomodan al profesor.

Sin embargo un aliciente lo hace cambiar de opinión, *Lolita*, la hija de Charlotte que se encuentra en el patio junto al jardín tomando una ducha de sol, al verla el profesor acepta de inmediato vivir en el lugar porque se ha enamorado de la niña *Lolita*.

Una niña con demasiados atributos, con una lista indeterminada de quejas en la escuela y con una mirada de seducida frente a los hombres, es un problema para la madre que en poco tiempo decide mandarla lejos en un internado para estar sola y poder seducir al profesor. Madre e hija se muestran en una lucha aparente, sin embargo, ésta lejanía deja el camino para que la madre consiga casarse con el profesor.

El profesor se casa con ella para después estar cerca de la niña de quien se ha enamorado. Luego se desencadenan una serie de acontecimientos, una corta declaración cuando la hija parte, una relación casi destruida desde el principio, que termina con la muerte de la señora Charlotte cuando descubre que su amante está enamorado de su hija.

Las circunstancias orillan a *Lolita* a vivir con su protector, para luego proseguir con una infinidad de juegos y referencias sexuales de pareja. Sin embargo, mientras todo esto ocurre, *Lolita* engaña al profesor con Quilty, un escritor amigo de su madre, con quien más tarde huye, pero que después la abandona.

La vida de *Lolita* termina en la cuerda floja,

sin destino y con un hombre a quien ama por compasión, embarazada, mientras que su protector y amante, el profesor, es olvidado por la más fiel y seductora *Lolita*, que lo atrapó desde el primer instante. Mientras tanto él mismo mata al hombre que le arruinó su vida, y termina con su vida de él mismo”.

La censura de la decencia

El escritor Nobokov cuando escribió esta obra lo hizo pensando en recuperar su riqueza perdida. El escritor era un personaje de descendencia millonaria, sin embargo, por aras del destino perdió esa fortuna, no obstante, cuenta la leyenda que en una ocasión el propio Nobokov soñó con un dueto de payasos que lo harían rico, y que ese dueto estaba dotado de fantasía, sin embargo, él nunca imagino que iba a ser Harris- Kubrick el dúo de payasos que le devolverían su fortuna.

Para realizar *Lolita* Harris-kubrick tenían ciertas dificultades, principalmente la censura; ellos acudieron a la famosa Liga de la decencia y fue necesario acudir con Geoffrey, un influyente censor; la segunda dificultad era el actor, sin embargo, al final James Masón accedió y se fueron a Inglaterra (con capitales norteamericanos) a filmar *Lolita*.

Fue entonces que Kubrick decidió quedarse a vivir en las islas inglesas y comenzó a refinar sus “temas”, a encarar cada proyecto como si fueran tótems, a destrozar la vida de técnicos y actores, y a construir la zona de su carrera que lo volvió un intocable.

Pequeña venganza: jamás le dieron un Oscar como director, pero él se había salido con la suya.



DR. INSÓLITO (DR. STRANGELOVE, 1964)

La disputa del poder mundial

Dos potencias del mundo comparten el poderío mundial por el dominio de la tierra, un amenaza se encuentra latente, el resultado puede ser desastroso, una de ellas puede consagrarse como la única y hegemónica potencia mundial, la líder de todo el mundo y eso pone en tela de juicio a un objetivo principal, la humanidad.

Este acontecimiento registrado en la historia es el que llamamos la Guerra Fría, las dos potencias, una que representa el capitalismo y otra el socialismo, están en pugna, unos defienden la igualdad, otros la clase pudiente, mientras tanto las dos ponen en tela de juicio al hombre y su exterminio.

Kubrick comparte el horror a la Guerra Fría, la leyenda dice que es posible que su inspiración surgiera a raíz de leer *Two hours to doom* (*Dos horas hasta la muerte*), una descabellada historia que habla de un holocausto atómico y mundos muertos de la antigüedad. Es muy probable que ésta tragedia divertía a un amante de la guerra que había en Kubrick.

Harris- Kubrick, en proceso de separación, adquieren los derechos, no obstante para ese entonces estaban brotando media decena de dramas nucleares. Sin embargo el dúo todavía agonizante busca un tratamiento de la historia. Kubrick quería tratar la historia como una pesadilla, mientras que Harris también quería darle su propio tratamiento, su toque especial; al final se separaron, las consecuencias a dicha separación trajeron a Kubrick la desconexión de *Sevent Artists*, ni Elliot Hyman ni Ray Stark se sentían deseosos de asumir otro proyecto con Kubrick.

Kubrick conoce a Shouthern con quién habló del infinito, del espacio y del origen del tiempo.

La separación

Two houers to doom encontró lugar en la Columbia, con restricciones en el presupuesto y reparto con Sellers en la película en varios papeles, por ser una broma horrible.

Esta noticia pronto llegó al gobierno de los Estados Unidos "Dile a Stanley que Nueva York no encuentra nada gracioso con el fin del mundo, que nosotros sepamos" (Jhon Baxer, *Biografía Stanley Kubrick*, p. 45).

Al terminar la película la Columbia tenía que advertir según el punto de vista oficial del gobierno americano que un incidente como el que relataba la película, jamás habría tenido lugar.

Punto limite de Lumet que describe la pesadilla de un general en una plaza de toros dejando caer una bomba y borrar del planeta a Moscú no fue rival para *Dr. Insólito*, no fue su contrincante, la idea de Kubrick floreció, de haber hecho *La hora final* hubiera sido distinto.

La película fue discriminada por la Academia, pero para la Columbia le dio a ganar 5 millones de dólares.

Para los diarios *Dr. Insólito* fue una auténtica sátira con toda la raza humana como objetivo final.

Históricamente los realizadores americanos no habían florecido en Europa, Stanley si lo estaba logrando y Kubrick al igual que muchos de los grandes había renunciado a Hollywood y a sus películas de encargo.

No obstante una nueva ola de cineastas arremolinaba en busca de nuevos éxitos, sin embargo a Kubrick no lo sorprendían que llegó a decir, "hasta ahora no he visto una innovación auténtica que la *Intolerancia* de Griffith", es evidente que cuando hay buenos directores siempre habrá películas interesantes.



2001:ODISEA DEL ESPACIO (A SPACE ODYSSEY, 1968)

Kubrick viaja al infinito

Para su gestación de *2001: Odisea del espacio* Kubrick tuvo que ver *Planeta prohibido*, el género de Kaiju Eiga del Japon (*Godzilla, El satélite misterioso, Alarma desde el espacio*), *Satélite en el cielo* de Wally Veevers y *Cuando los mundos chocan*, muchas historias que brindaron elementos a la mente de Kubrick; además había sido desarrollada la novela de Arthur Clarke *Prelude to Space*.

Arthur Clarke, Veevers, Nigel Kneale de la MGM y Kaiju fueron la semilla que cultivaron el cerebro de este joven cineasta diez años atrás, aunque cuenta la leyenda que la inspiración mas inmediata fue *La conquista del oeste*, fue la deducción más acertada, pues Kubrick vendió su proyecto a la MGM como "La conquista del espacio".

Kubrick leyó un sinfín de información sobre viajes espaciales, vio mucho material de otros países y épocas, pero la que se le quedó en la cabeza fue "Childhood's end" un documental de Canadá sobre el universo.

De ahí Kubrick contrata a Gentleman colaborador de "Childhood's end" con quien creó el proyecto Manhattan, para realizar efectos especiales, sin embargo la poca imagen de la ciencia ficción de esa época hacia raros a los escritores de ese género, para lo cual se retrasaba mucho el avance de la historia. Sin embargo lo que sostenía la historia era el peso absoluto de las ficciones clásicas como *Metrópolis*, que Kubrick vio y admiró o la misma *Vida futura* de Willian Cameron Menzies en la que Veevers trabajo como aprendiz.

Al principio la obra estaba dirigida a realizar un documental mitológico, con inserciones de la conquista del Oeste y unas entrevistas con expertos de la NASA; entre otras cosas, cómo se conquistó el sistema solar y temas como somos una propiedad, o los hombres son dioses.

Pronto el proyecto sufrió cambios con *Viaje más allá de las estrellas*, cuando Kubrick leyó el Centinela de Arthur Clarke la cual era muy parecida a *Childhood's end*. Al principio una expedición a la luna descubría un artefacto alienígena que al ser investigado despedía una señal en dirección a Saturno, la tripulación que investiga se enfrenta a una serie de extraños fenómenos, al final de los cuales acaba transformandose en un niño estrella; mal avatar de la siguiente etapa del ser humano.

La ciencia fue demasiado rápido y dada la situación con la que se dirigía la historia, la película de Kubrick no exigía personajes fuertes, en este caso una máquina sustituía al hombre y personaje principal.

En una visita al plató se corroboró que la política interna en la producción era rígida, esto ocasionaba que todo saliera perfecto, tanto que los ayudantes del director caminan como monjes y los artistas parecen científicos, todo mundo se daba cuenta en ese momento que la aventura era Kubrick.

2001: odisea del espacio, es la cartilla que Kubrick mostró en los efectos especiales, viajó por el mundo mitológico del cine y del cine mudo y de esa culpa sólo es responsable Wally Veevers. Y todos los que lo influyeron, entre ellos la NASA, influenciaron a Kubrick en el viaje de 2001 y el despertar del hombre, hasta el final del niño estrella.



NAPOLEÓN BONAPARTE

La obsesión de Stanley Kubrick

La gestación de este proyecto comenzó, después de terminar *2001: Odisea del espacio*, sueño frustrado, *Napoleón Bonaparte*. Durante un año, Kubrick contrató asesores históricos, envió a sus ayudantes a recorrer Europa reuniendo material sobre Napoleón, llegó incluso a escribir un guión completo que remitió a la Metro-Golden-Meyer en 1969; pero para entonces la MGM, en números rojos, estaba a punto de dejar de producir películas y de lo que menos quería oír hablar era de otra superproducción sobre Napoleón después del estrepitoso fracaso de taquilla del *Waterloo* producido por Dino de Laurentis y dirigido por Sergei Bondarchuk.



NARANJA MECÁNICA (A CLOCKWORK ORANGE 1971)

Kubrick contraataca

Entre tanto, Kubrick siempre atento a las nuevas tendencias, y una característica que siempre le acompañaría sería el olfato comercial. En 1969 el éxito de *Easy Rider*, de Dennis Hopper, había atraído la atención sobre el "cine para jóvenes":

Pronto las grandes compañías percibieron el negocio que se abría con más películas de ese género, y este factor disipó los escrúpulos morales que pudieran surgir ante escenas de desnudos, sexo, violencia, sacrilegio o protesta política.

Por otro lado, el propio Kubrick, ya cuarentón, sentía la necesidad de llegar a los jóvenes, de no ser contemplado como un dinosaurio del cine; una figura, sí, muy respetada pero que a la juventud no le dijera nada. De ahí que a finales de 1969, Southern recibiera en Nueva York una llamada desde Londres: era Kubrick que preguntaba: "¿Recuerdas aquel libro de Anthony Burgess que me enseñaste?".

La contestación de Southern era que los derechos los tenía actualmente Litvinoff, su abogado; Kubrick le pidió que se enterara de por cuánto dinero los pensaba vender, pero advirtiéndole que se debía mantener el secreto de quién era el interesado en ellos pues, si sospechaba que era Kubrick, subiría el precio. Sin embargo, Litvinoff se enteró e hizo un negocio redondo, vendiendo los derechos de la novela por 200.000 dólares más el 5% de los beneficios. Esta cantidad sería pagada por la nueva compañía que producía las películas de Kubrick tras la quiebra de MGM, es decir, la Warner Communication.

El matrimonio entre Kubrick y la Warner se prolongaría el resto de la vida del director, e

incluiría cláusulas de las que prácticamente no gozaba ningún cineasta del mundo, desde el 40% de los beneficios de taquilla hasta el control total de la película, incluyendo el derecho a retirarla de las pantallas si lo estimaba oportuno. Pero los comienzos fueron más bien modestos: como se temía que las escenas previstas de sexo y violencia harían que la película recibiera entonces la calificación "X", lo que limitaría considerablemente la taquilla, la Warner no quiso gastar en ella más de 2 millones de dólares. Y como 200.000 se habían gastado ya en los derechos de la novela, hubo que ahorrar en el resto: reparto, guión, etc.

argumento

"Es la historia de un adolescente, llamado Alex DeLarge, que campa a sus anchas por la ciudad con un grupo de colegas, robando, violando y asesinando a quien se le antoja. Será por fin detenido por la policía y sometido a un tratamiento de 'condicionamiento' contra la violencia, que le hará sentir náuseas por todo lo que recuerde a su actividad anterior, hasta el punto de incapacitarle para repetirla. Pero con ello ha perdido la capacidad de decisión, el libre albedrío, el 'condicionamiento' ha hecho de él una máquina".

Obra escrita en 1962 por Anthony Burgess y publicada en Inglaterra en la que el escritor utilizó un lenguaje futurista que con el paso del tiempo no sonara envejecido el cual bautizó como "nadsat". Pero no fue sino diez años después que su éxito fue impresionante al ser llevada al cine, hasta convertirse en objeto de culto entre la literatura de vanguardia. Principalmente porque un individuo era un "cheloveco", una chica era una "debochka" o una "ptitsa", los amigos de Alex eran sus "drugos"; la cabeza era la "golova", la voz era la "golosa", "rota" era

boca, "ruca", mano y "noga", pierna; los policías eran "militos", el sacerdote era "chaplino" y "Bogo" era Dios. La propia palabra "nasdat" significa "adolescente".

Kubrick sin tranquilidad

Se llamaba la *Naranja mecánica*; su autor, Anthony Burgess, la había escrito el año anterior junto a otras cuatro novelas, en un frenesí creativo originado por la creencia de que padecía un tumor cerebral. El libro, toda una disertación sobre el libre albedrío puesta para la nueva juventud, con su fresco vocabulario empezando por la palabra nasdat que significa adolescente, hasta los drugos, Bogo (Dios), entre otras características que llaman la atención comercial para Kubrick, así nace una nueva propuesta del cineasta con el uso de una jerga especial a los jóvenes y su visión "futurista".

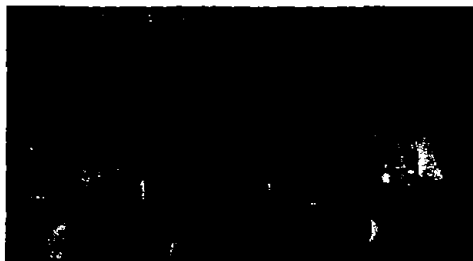
Sin embargo, al poco tiempo del estreno, se multiplicaron las denuncias de incitación a la delincuencia: este asesinato o aquella violación eran atribuidos a jóvenes influidos por la película que previamente (se suponía) habían visto.

El asunto ocupó bastante espacio en la prensa y la televisión de la época, llegando incluso al Parlamento británico y a las argumentaciones ante los tribunales, en los juicios por estos delitos. La Warner en el fondo estaba encantada, pues todo ello suponía publicidad gratuita para la película y aumentaba el morbo por ir a verla, aunque el propio Kubrick decidió finalmente hacer uso de las prerrogativas de su contrato y retirarla de la circulación, sin cederla ni para festivales, una vez acabado su tiempo normal de exhibición. Así se agrandaba el mito.

Hoy en día, la comprensión de la *Naranja mecánica* es toda una leyenda creada en torno a ella. No obstante, más tarde se

meditaría sobre el significado de las palabras de ese título *Naranja mecánica*, y llegar a comprenderlas. En un análisis de la película se muestra que la mecánica son "leyes y condiciones sólo apropiadas para una creación mecánica". Entonces está claro con todo ello que *Naranja mecánica* significa algo como "ser humano forzado a comportarse como un robot".

Por su parte otra manifestación dentro de las frutas, la naranja se considera a veces como el cítrico de sabor digamos "dulce" o agradable, por oposición al limón que es el "agrio" o desagradable. De hecho, basándose en ese símil, en España son de todos conocidos los Premios Naranja y Limón que otorgan los periodistas, concedidos respectivamente a quien haya sido más amable y más desagradable en su trato con la prensa. Si partimos de la analogía "naranja = dulce, agradable, amable" podríamos llegar a la conclusión de que una "naranja mecánica" es[...]alguien hecho amable a la fuerza'.



BARRY LINDON (1975)

Barry: la encarnación de Bonaparte

Antes de realizar *Barry Lindon*, Stanley Kubrick veía la posibilidad de realizar su sueño absoluto, una película de Napoleón, sin embargo, como antes, la respuesta era la misma, Napoleón olía a muerte. En tanto la Warner le ofreció realizar el *Exorsista*, la cual rechazó dejando el camino a William Friedkin, quién se llevó el Oscar a la taquilla con su filme.

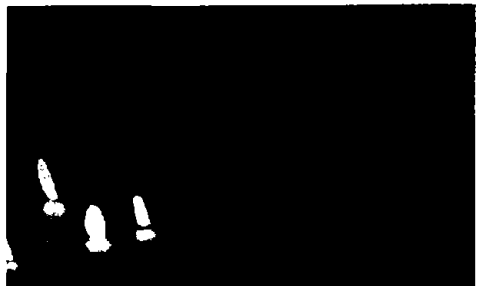
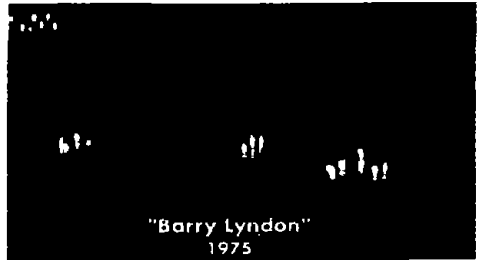
En esos albores le ofrecen la historia de *Albert Speer*, un joven arquitecto, lleno de sueños, que conoce a Hitler, realizado por Andre Birkin, su discípulo, obra que no acepta por ser judío "No puedo mezclarme en esto".

Sin embargo, Kubrick sigue buscando una buena historia, no obstante su búsqueda se inclina a un proyecto que absorba toda la investigación que hizo de Napoleón. Había pocas posibilidades, obras interesantes como *Guerra y Paz* era la novela más cinematográfica, otra era *La feria de la vanidades* de William Makepeace Thackeray.

argumento

"La historia una joven que vive en su ingenio a principios del siglo XIX, en Londres, que se casa por dinero, descuida a su criatura, pierde a su marido y es abandonada más triste, pero no más sabia, tras haber echado a perder la vida de todos los que la rodearon".

No obstante, en su búsqueda se encuentra con *Barry Lindon Esquire* "La triste historia de una persona joven que vive de su ingenio; el joven vive en la época cuando Inglaterra compró y robó gran parte de Irlanda, incluidos los terrenos de su padre, obligado a escapar a causa de una chica, anda dando bandazos en los ejércitos de Inglaterra y Prusia, allá por la Guerra de los Siete años".



EL RESPLANDOR (THE SHINIG. 1980)

Fue un ejecutivo de la Warner quién le envió una novela de Stephen King, *The shining* (*El resplandor*), en el que se topa con un género de terror, completamente desconocido para él. La Warner puso a su disposición un presupuesto de veinte millones de dólares, para su rodaje. Este acontecimiento nos demuestra la enorme capacidad de nuestro director para los géneros cinematográficos.

De esa forma vemos como Stanley Kubrick, pasa de un género a otro como dispuesto a mostrar lo que a esos géneros les falta, como una forma de mostrar lo que les falta, lo que el cree, su toque mágico; de esa manera vemos que va de un clásico de la literatura en *Barry Lindon*, hasta un género como el terror, como la guerra, la ficción, etc.

Stanley, para antes de realizar este filme ya tenía la espinita enterrada, pues antes de que William Friedkin aceptara realizar el *Exorcista*, la Warner se la ofreció a él y no accedió, no obstante, al ver el gran éxito que este tuvo, las grandes ganancias que dejó a la compañía y los premios de la Academia, Stanley Kubrick sintió cierto rencor que se cobró al hacer su propio filme de terror.

La historia

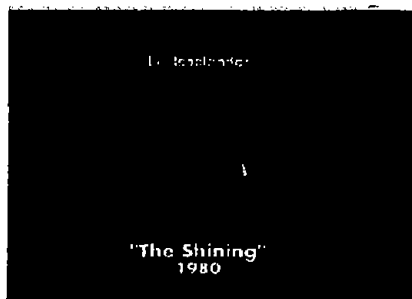
La historia se desarrolla en el Hotel Overlook, en unas montañas, un lugar alejado de la ciudad, en donde Jack Torrance, un profesor alcohólico acepta el trabajo de vigilar el hotel en los largos meses de invierno en el que éste permanecerá encerrado porque necesita dinero y tranquilidad para escribir un libro.

Sin embargo, antes que Jack Torrance acepte el empleo, el director del hotel comenta a Jack, que el anterior vigilante, quizá por el aburrimiento o enloquecido por el aislamiento, asesinó a hachazos a su esposa e hijas; no obstante a las precauciones, Jack lo acepta y se introduce a la escabrosa historia de terror del resplandor.

De esa forma Stanley Kubrick pone a disposición de su público la luminosidad del hotel Overlook, lugar donde se introducen sus protagonistas, quienes en muy poco tiempo se encuentran en serio peligro. Stanley Kubrick, juega con la luminosidad del lugar, anuncia a Wendy y a Danny por el enorme laberinto que a la larga se convertirá en su verdadera pesadilla, mientras tanto, al ritmo del filme, presenciamos el estado de trance que va sufriendo nuestro protagonista Jack Torrance.

Jack, el escritor, entra en un estado de locura, dentro del mismo hotel tiene alucinaciones, en tanto deja de escribir; Danny entra en otro estado conocido como el resplandor en el que se imagina a Tommy, o sea su otro yo, con quien entabla charlas secretas que se encaminan a premoniciones futuras determinantes que encierra el lugar; mientras tanto, Wendy pierde toda comunicación con Jack y se introduce en un estado de miedo e inseguridad por las acciones del lugar y de su esposo Jack. De esa forma entramos en un círculo de incomunicación, propio de un conflicto familiar que debe resolverse entre ellos.

De esa manera Stanley Kubrick introduce a su público en una historia que fascina, donde se une terror, fantasía, ficción, violencia, con la única intención de mostrarnos las claves de lo extraño, de lo fantástico. Se hace posible toda narración terrorífica llena de tensiones de este tipo, en el que sus protagonistas se baten al ritmo de la tragedia con el único fin de complacer a sus espectadores.



CARA DE GUERRA (FULL METAL JACKET 1986)

La guerra de Vietnam ha sido un ápice en la historia de los Estados Unidos, no han sido pocos los cineastas que han tratado de retratar los estragos de esta contienda en la pantalla grande. Stanley Kubrick, con su ya conocido dedo en la llaga, quiso dejar su huella en este acontecer, como una vez fue ciudadano norteamericano.

Los *Senderos de gloria*, ya habían sido una muestra de la grandeza de este director, en esa época ya había dejado escrito la obviedad para llegar tan lejos en sus filmes, donde los altos mandos del ejército fueron tratados con la punta del pie, al retratar la terrorífica historia de la justicia y la lealtad en el ejército, donde unos soldados son fusilados para elevar la moral de la tropa.

De esa forma cuando se anunció que Stanley Kubrick filmaría una historia de Vietnam, no era para menos que los altos mandos del ejército se sintieran preocupados, sin embargo, para nuestro gusto y pese a que tuvo sus contradicciones, después de tanto husmear en las historias, se anima llevar a la pantalla "The short timer", la historia de Gustav Hasfort, en la que narra la crónica de un grupo del cuerpo de marines de Carolina del Sur y su vivencia como corresponsal de guerra.

La historia

La *Cara de guerra* esta dividida en dos partes, muy claramente diferenciadas. En la primera asistiremos al sistema de entrenamiento de los soldados para la guerra. Conoceremos al sargento Hartman (Lee Ermey) un hombre enérgico que instruirá a sus muchachos para ir a la guerra, que les arrancará el lado humano a sus hombres para convertirlos en verdaderas máquinas de matar.

En esta primera parte presenciamos un largo y suntuoso calvario para los soldados, pero principalmente para nuestro flácido Raso

Pyle (Bola de cebo), soldado que por sus atribuciones le tocará bailar con la más fea, pues es el patito feo que servirá como objeto para cargar con el ala de violencia verbal en todo el proceso de la instrucción, no obstante, será el primero que se convertirá en el alumno prodigio que todo maestro desea, quién al final como graduación mata al ser que le arrancó a fuerza de golpes su humanismo.

Después presenciamos una segunda parte cargada de mucha confusión, lugar donde los soldados se encuentran en el campo de batalla, un campo absurdo de la guerra, pues entre el entrenamiento y la realidad hay un abismo imprescriptible. Los soldados no presencian más combate que los disparos de un enemigo que a todas luces es invisible, más, por el enfrentamiento de una francotiradora, que los mantiene activos para dejar más rastro de esa absurdidad.

De esa forma Stanley Kubrick, nos introduce en un espectáculo en el que hace hincapié a la más absurda de las cosas, la guerra, que se impregna en el ser humano y lo hace presa de la violencia, del odio en busca del genocidio, de acabar con su propio hermano, con su propia raza, Kubrick nos invita a presenciar el grado de transformación acaecida en los hombres, que por la inconsciencia entran al mundo de mierda, que por su ceguera se batan a ellos mismos.



OJOS BIEN CERRADOS (EYES WIDE SHUT 1999)

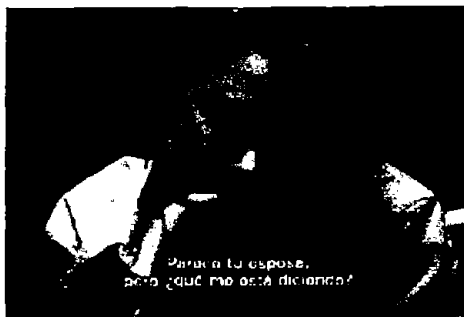
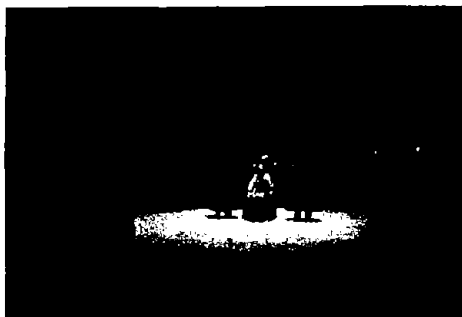
A estas alturas del partido, después de una larga carrera en la que logró realizar no muchas obras pues se esperaba más del maestro, no obstante, después de 12 años sin filmar, no fueron pocos los que pensaron que quizá se había retirado del cine o que quizá realizaría un filme ambicioso. Por otro lado, existía el mito de que mientras el tiempo transcurría, nuestro cineasta realizaba *Inteligencia artificial (AI)*, pues se rumoraba que filmaba cada determinada edad, para hacer real el hecho de la historia.

Después de una larga espera, finalmente Stanley Kubrick pone en el crepúsculo al centro de Nueva York con su deudécima película *Eyes Wide Shut* (relato soñado o Nada más que un sueño), que traducida al español es *Ojos bien cerrados*.

Una obra clave para un cineasta visionario de la lente, una obra que finalmente pone como centro de atención al ojo, ese ojo intenso, penetrante e hipnótico de la lente, ese ojo del Alex de *Naranja Mecánica*, el ojo del niño estrella de *2001: odisea del espacio*, los ojos de Gamer Pyle en su transformación.

Pero sobre todo ese ojo negro visionario de Stanley Kubrick, con una obra importante de Arthur Schnitzler, publicada en 1926 y que Kubrick quería llevar a la pantalla desde hace mucho.

"*Ojos bien cerrados*, aborda las zonas más íntimas del individuo, los problemas de la pareja, la crisis de identidad, y además evoca la visión exploradora de la sexualidad en una pareja adulta y normal, del abismo no la no reciprocidad, de algunas confusiones, donde el Eros y el Tanatos siempre se encuentran latentes".



D.- VIOLENCIA EN EL CINE BÉLICO DE STANLEY KUBRICK

La descripción de la violencia en los filmes bélicos de Stanley Kubrick, es un constante desarrollo y una obstinación sobre la historia del hombre, del tiempo, del cine, de la imagen, de los personajes de la historia, de todos los actores, del ambiente que se sirve para retratar los acontecimientos. Retratados como un canto, como un poema épico, de los distintos momentos históricos "El Siglo de las Luces, la Primera Guerra Mundial, la Guerra Fría, Vietnam".

Stanley Kubrick quiso registrar los hechos crudos, el horror nítido y la realidad de la guerra, su ojo y su cámara pusieron su huella en la historia enunciando una verdad inaplacable, el registro de la guerra donde el clímax recae sobre el amor y la muerte. Eso es lo que Stanley hizo, captó cada época como si en verdad estuviera ocurriendo y la embalsamó para siempre con imágenes audaces que no se olvidan, porque conservan el encanto y la autenticidad de la época y celebra ese ideal.

Utilizando todo los medios a su alcance, da ambientación a su descripción narrativa para mostrarnos el ritual de la violencia de la guerra, del irracional, donde en algún momento la utiliza como filtro, para comunicar una planeación genocida de los altos mandos del ejército como es el caso de *Patrulla Infernal* o de *Doctor Insólito*, donde el poderío es severo y temible; a veces lo utiliza como un ritual bellamente coreografiado como en *Barry Lindon* donde la manifestación de la guerra es en el campo de batalla, una guerra muy distinta a los enfrentamientos actuales.

Los filmes bélicos de Stanley Kubrick lo quieren agotar todo hasta sus últimas consecuencias, su cámara nos muestra una violencia omnipresente, una violencia con los campos alfombrados de cadáveres, una violencia planeada, una violencia controlada y finalmente, una violencia desmedida que culmina con la destrucción mundial; mientras nos canta "*Algún día nos volveremos a ver, no sé donde, no sé cuando, en algún lugar*" (Stanley Kubrick, *Doctor Insólito*, 1963).

Así, Kubrick nos muestra la guerra misma como la expresión de una violencia retroalimentada: donde los soldados avanzan como máquinas de matar, sin miedo al enemigo, siguiendo su propósito, se enfrentan a las lanzas, a los rifles, no importan el costo de las caídas, aquí vemos como las balas se desplazan como ráfagas despiadadas penetrando sus cuerpos mientras ellos avanzan, sin más, siguen su propósito, defender al rey Jorge II de Inglaterra; por otro lado vemos otra violencia, una violencia desmedida, ambiciosa, que busca conquistar la Colina de la Hormiga; otra violencia que anuncia la locura, el delirio, la que lanza un ataque para "defender a su país de la invasión comunista"; y otra la violencia que transforma a los hombres en máquinas de matar con tal de ir a salvar vietnamitas al otro lado del mundo.

Eso es lo que vemos en la imagen frente a nosotros, presenciamos, las bajas, las amputaciones, las mutilaciones, pero sobre todo el campo sembrado de cuerpos, de aquella época, principalmente en *Barry Lindon*; luego la cámara sigue enfocando, y vemos como los heridos se aferran primero a su objetivo antes que a la vida. El Eros y el Tanatos se baten constantemente; la muerte del enemigo o la suya misma; no obstante, su resistencia es detenida por una fuerza ejercida por la violencia que se retroalimenta a sí misma con la muerte de los hombres de la guerra. Kubrick plasma su visión en esas imágenes, retrata esa forma de la guerra, en los campos de batalla, una guerra en las trincheras, una guerra nuclear, la locura de los hombres, pero sobre todo el absurdo de la guerra.

En todos los relatos que Kubrick retrata de la historia de la guerra, nos muestra la guerra de muy distintas maneras, su mirada se centra desde ángulos diferentes, como artista en el arte de la mirada no se conforma con mostrarnos los campos de batalla; él quiere mostrarnos algo más y va más allá. De ahí la riqueza de sus filmes, de su propuesta, de su crítica, de los enfoques de cada extracto de la historia, vista desde ángulos diferentes. En *Barry Lindon* presenciamos un filme sin héroes, algo de lo que hoy en día se nos escapa, todos los soldados se batían en los campos de batalla; otras como *Patrulla Infernal* nos muestran una lucha de clases, de soldados contra oficiales; luego unas máquinas de matar, con una violencia limitada, controlada como *Cara de Guerra*, para luego mandarnos a un genocidio nuclear que culmina con la destrucción del mundo, en *Doctor Insólito*.

Así nos muestra al hombre, al ser humano, enfrentándose a él mismo. Con la ayuda de unos hombres, una cámara, otros rituales internos, impregna su discurso con diálogos chirriantes, de ofensas verbales, con gestos y humillaciones; para recrear la historia retrata las caras de sus personajes, de angustia, de miedo, de burla, que reflejan al hombre de la guerra. Aquí vemos una violencia implícita y natural, vemos que en la vida hay violencia, que hay miedo, maldad, dolor, sufrimiento y muerte. Hay violencia por sobrevivencia que a nuestros ojos se justifica, por estar al servicio del hombre.

Por otro lado nos dice no hay más, el sentimiento, el poder, la ambición, el delirio, el patriotismo, traen violencia, pero aquí se rebasa la razón. De esa forma Kubrick pone énfasis a sus historias, retrata la circunstancia del momento, retrata lo que sus ojos ven, lo que interpreta, violencia, homicidio justificado, patrocinado por el mismo Estado. Para lograrlo, atrapa a sus personajes en un callejón sin salida, de ahí lo que la narración sigue es una serie de desencadenamientos que culminarán en el final esperado, la dureza, lo atroz, la violencia, la muerte. Una biografía de la guerra.

Así maneja Stanley Kubrick a sus personajes, así manejan a sus oficiales, a sus hombres en la guerra, nos muestra como se toman las decisiones, nos muestra el absolutismo del poder; se hace lo que ellos quieren y no hay nadie que lo cuestione. Así Kubrick retrató sus historias, que tuvieron censura, que lo tacharon de antipatriota, que la crítica lo despreciaba, por la dureza y la fuerza, por su contundencia al retratar la realidad, atroz y real de los acontecimientos.

Este es el panorama esencial que encierran los filmes bélicos de Stanley Kubrick, la violencia como parte de la trama, esto es lo que presenciamos, como espectador, como cinéfilo; eso es algo que debe quedar claro, nada de lo que plasmó está fuera de sus filmes, una violencia que rebasa la razón, una violencia irracional, que ya no se cuestiona, que esta ahí, que habla por los que una vez estuvieron ahí, que tiraron a morir, quizá por nada, sólo por el servicio de la sobrevivencia, frente al horror de la muerte. Y Stanley Kubrick con su cámara les hace justicia, para que las nuevas generaciones se enteren que en el mundo a lo largo de la historia, el hombre se ha matado en masa, y que ese arduo camino lo ha seguido a pesar del grado de conciencia y raciocinio que ha alcanzado.



ACLAMADA POR LA CRITICA MUNDIAL
COMO LA MEJOR PELICULA DE GUERRA
JAMAS FILMADA.



DE
STANLEY KUBRICK
**LA CHAQUETA
METALICA**
(FULL METAL JACKET)



"Dr. Strangelove"

el hombre que aprendió a vivir sin morir y a morir sin vivir

1963





a.- PATRULLA INFERNAL: LA INJUSTICIA DEL EJÉRCITO

UN ACERCAMIENTO CONTEXTUAL



Después de más de dos años de combates y de más de dos millones de muertos en La Gran Guerra, el conflicto parecía no tener fin. El ejército ruso después de una victoria sobre los austroalemanes en Galitzia muestra signos de agotamiento, lo que unido a los movimientos revolucionarios de 1917, hará que poco a poco dejen de intervenir en los combates. No obstante en el frente occidental los franceses no consiguen romper las líneas alemanas, a pesar de la constancia del general Nivelle, que lanza a cientos de miles de hombres a primera fila de un frente que va desde el río Oise hasta las montañas de Reims; sus oleadas ofensas chocan contra la defensa alemana donde mueren 400.000 hombres, junto con las tropas inglesas.

Esta sucesión de catástrofes acrecienta la sensación de los combatientes en 1916-1917 que están hartos de servir como carne de cañón para avances ridículos, de los que se vanaglorian unos oficiales insensibles. Ello provoca entre las filas francesas negativas para remontar el frente y amotinamientos, donde sobresalen panfletos que reclaman la paz.

Sin embargo, para restablecer la disciplina, se procede a ejecuciones sumarias, se adoptan sanciones, (3,427 condenas, 554 a la pena capital, 49 ejecuciones). No obstante, fue hasta la llegada del general Pétain que sucede a Nivelle, quién el 29 de mayo de ese año enfatiza que no basta con la represión y para mejorar la moral de las tropas les brinda la "concesión de permisos, el establecimiento de turnos de descanso, cambio de instructor, de permanencia en el sector, y de combate, y 'sin piedad' los castigos en casos de rebeldía" (Un siglo de imágenes, p. 17).

Este acontecimiento ejemplar guarda mucho de la esencia de lo que marca la historia que Humphrey Cobb escribe y luego Kubrick lleva a la pantalla, sin embargo, la historia de Cobb se remonta a 1934, cuando leyó un informe del *New York Times* sobre un proceso que acababa de terminar en Francia: las viudas y familias de cinco soldados franceses fusilados por motín en 1915, habían demandado al ejército por daños. El tribunal acordó que habían sido injustamente ejecutados, pero concedió a dos viudas una indemnización de un franco a cada una; los demás no recibieron nada. Cobb que para entonces fungía como guionista en Hollywood escribió una novela corta basada remotamente en este caso.



Kubrick en 1957 lleva a la *pantalla* *The Paths of glory*, por su nombre en inglés, *Senderos de gloria*, por su traducción en español, el más apegado al nacimiento de su título, del poema de Thomas Gray; *Los senderos de gloria no conducen más que a la tumba* o por su traducción

en México, *Patrulla infernal*. Como sea, la historia en sí fue escabrosa desde su gestación; mostrar una temática tan contundente de la locura y la brutalidad del ejército francés; a las grandes productoras les causaba molestia, no fue para menos, el guión despertaba una pesadilla de lo que había sido un vestigio de la Gran Guerra, de la que todos recordaban a pesar de sus más de 40 años y de la que nadie quería hablar, mucho menos los franceses.

De ahí el poco entusiasmo que la MGM, la United Artists Production, entre otras compañías mostraran para su financiamiento, aunado a esto, el éxito comercial era de importancia vital, y la guerra en aquella época no era un tema del cual se podía sacar mucho jugo, que era lo que las compañías buscaban, no contratar buenas historias con problemas, además, la poca experiencia que el duo Harris-Kubrick tenía en aquel entonces, con sus pocas películas realizadas, no aseguraba nada a un Hollywood exigente; estas y otras circunstancias llenaban el número de negativas posibles para su realización.

Con la ayuda de un agente de la MGM, conocieron a su futuro aval, Kirk Douglas quien leyó la historia y se fascinó. Este donó el peso que representaba como actor y consiguió que la United Artists brindara un financiamiento mísero y, sin embargo las problemáticas de la *Patrulla Infernal* siguieron, poco presupuesto, el mismo lugar de rodaje, no eran para menos. Francia, el lugar donde se realizaba la historia, no estaba dispuesta a colaborar y no fue sino con sus enemigos alemanes donde logran realizar la odisea, para ser precisos en Munich.

Patrulla Infernal, fue llevada a la pantalla el 18 de septiembre de 1957, en Estados Unidos, Alemania y otros países, sin embargo, como era de esperarse la censura inmediata y principal tuvo su resonancia en la coyuntura francesa y belga, por los daños que les ocasionaban a los excombatientes de esa guerra principalmente. Al grado de haber sido excluida del mismo Festival de Berlín. La clase de historia que Kubrick mostraba frente a sus ojos no era grata.

LA PATRULLA INFERNAL DE KUBRICK

RESUMEN



“En la historia una nota de prensa del ejército francés anuncia la captura de un notable punto estratégico de la línea conocida por El Grano (la Colina de la Hormiga en la película de Stanley Kubrick). Para no arriesgarse a una revelación embarazosa, el general Guerville (ahora llamado Broulard) ordena a Assolant (rebautizado Mirreau), un ambicioso general, que El Grano (ahora la Colina de la Hormiga) deberá ser tomado y le promete que lo ascenderá.

Assolant (Paul Mirreau) que es lo bastante vanidoso cree que sus tropas lo conseguirán bajo sus ordenes, pero el fuego alemán es tan intenso que pocos incluso consiguen salir siquiera de la trinchera. Furioso,

ordena que disparen contra sus propios soldados, pero es desobedecido. Dictamina que una sección de cada compañía será fusilada por cobardía.

El general De Guerville (Broulard), le pide ser más sensible y lo reduce a tres hombres. El coronel Dax, jefe directo de los soldados protesta, pero es en vano. Se escoge a tres hombres supuestos al azar, pero en realidad son elegidos por rencor o prejuicios.

Siendo seleccionados y metidos en prisión, un sacerdote es enviado para oír sus confesiones y uno de ellos lo golpea, al ver el acontecimiento el otro soldado que también será fusilado, de un golpe deja inconsciente al golpeador del sacerdote, que en esas circunstancias será fusilado junto a los demás."

El filme se desarrolla en dos partes fundamentales, el lugar de las trincheras, donde se baten los soldados, entre la humedad, los malos olores, el miedo, la frustración y la nostalgia de la muerte, y el castillo, lugar donde se hacen valoraciones frías y cautelosas de todas las acciones del ejército en la guerra, un lugar alejado de la violencia.

Dos escenarios, dos actores, trincheras y castillo, soldados y oficiales, una denuncia al ejército y una guerra interna, saldos que tarde o temprano deben afrontar esta división de clases, los que hacen y los que ordenan. En esas circunstancias veremos el desarrollo de la trama descriptiva que Stanley Kubrick atrapo con su mirada.

LECTURA FILMICA Y VALORATIVA DE: PATRULLA INFERNAL

HACIA UNA INTERPRETACIÓN

Francia 1916

"El tres de agosto de 1914, comenzó la guerra entre Alemania y Francia, en cinco semanas los alemanes se habían abierto camino hasta faltarlos 30 kilómetros para llegar a París, ahí los franceses los contuvieron milagrosamente en el Rio Moin, y con sucesivos contraataques, lograron retroceder a los alemanes. El frente se estabilizó y poco después se convirtió en una línea continua de trincheras, que zigzagueaban 800 kilómetros desde el canal inglés hasta la frontera con Suiza. Para 1916, después de dos años de cruda guerra, las líneas de batalla habían cambiado muy poco, las batallas exitosas se medían en cientos de metros y se pagaban con vidas, con cientos de miles de vidas".

De esa forma, nuestro joven cineasta nos introduce a la controvertida historia de las injusticias que encierra *Patrulla Infernal*, una historia que gira, en torno a la Primera Guerra Mundial, con una temática que trata de reflejar de forma contundente, una parte de la institución del ejército, de sus mandos, de las circunstancias en el campo de batalla,



de los hombres en la guerra, de los soldados, pero sobre todo, de las injusticias ocasionadas por la jerarquía del ejército de esa época, que sin compasión exponía a sus hombres en la guerra.

De esa manera, la *Patrulla Infernal* de Stanley Kubrick, nos muestra un relato de la Gran Guerra, una historia que asombra, que no es bien vista por los franceses, pues es el retrato y la denuncia de las injusticias ocasionadas por los altos mandos del ejército como institución; injusticias cometidas a los soldados, a los hombres que exponen sus vidas al rifle, al cañón, a las bombas, en el campo de batalla, en defensa de su patria y de sus gobernantes.

Los primeros planos de Kubrick son determinantes, se remontan al castillo, lugar donde dos generales, George Broulard en jefe (Adolphe Menjou) y el general Paul Mirreau (George Macready) en subordinado, hacen evaluaciones de los acontecimientos de la guerra, cálculos y estrategias de combate, para enfrentar al peligro que les amenaza. De esa forma Stanley nos lleva a una nueva descripción en el castillo, lugar donde se deciden las operaciones, como otras tantas se han realizado en este lugar; atmósfera agradable para un alto mando, con alfombra y pinturas, con vestimentas de gala y fiestas.

Stanley Kubrick, mientras tanto, nos muestra su descripción, no obstante es interrumpida por un diálogo entre los dos generales:

Broulard: *Un grupo de ejércitos se dirige hacia acá, para preparar una ofensiva. El cuartel general ha decidido hacer un rompimiento total.*

Mirreau: *Lo lamento, pensé que sabía lo que me ibas a decir.*

Broulard: *No sabía que supieras leer la mente, ¿Qué creías que era?*

Mirreau: *La Colina de la Hormiga.*

Broulard: *Realmente sabes leer la mente.*

Mirreau: *Es una posición clave y está en mi sector, y para ser honesto ya había escuchado algo, no hay secretos en el Cuartel General.*

Broulard: *¿Y qué opinas?*

Mirreau: *Es una posición clave para los alemanes en este sector, lo han defendido durante un año y lo defenderán todavía más.*

Broulard: *Tengo órdenes específicas de tomar esa colina antes del diez.*

Mirreau: *Eso es ridículo, ¿no lo crees?.*

Broulard: *No estaría aquí si pensara eso, si hay alguien en este ejército que pueda hacer esto por mí, ese eres tú.*



Mirreau: *Ni lo pienses, George, mi ejército ha sido diezmado y lo que queda no está en condición de defender la Colina de la Hormiga, menos aún de tomarla. Lo lamento, pero es la verdad.*

Broulard: *Bien Paul, quería decirte otra cosa, pero temo que malinterpretes mis motivos al mencionártelo.*

Mirreau: *¿De qué se trata?*

Broulard: *Vas a malinterpretarme. Sin embargo, como tu amigo debo decirte... Paul, en el Cuartel General se oye que te están considerando para el duodécimo cuerpo, sí, y te darían una estrella más, yo te he ayudado lo más que he podido, ese cuerpo necesita un General de combate y tú ya te has ganado esa estrella... eres lo suficientemente bueno para rechazar esta misión, nadie cuestionará tu opinión, pero necesitaremos a alguien, pero no debes dejar que eso influya en tu opinión.*

Mirreau: *Paul, soy responsable de la vida de 8000 hombres, que importa mi ambición y mi reputación ante eso, mis hombres están antes que nada y ellos lo saben. Ellos saben que yo nunca los decepcionaría, la vida de sólo uno de esos soldados significa más para mí que todas las estrellas y las condecoraciones de Francia.*

Broulard: *¿Crees que este ataque está más allá de la habilidad humana?*

Mirreau: *Yo no dije eso. Nada es demasiado para esos hombres, una vez que su espíritu de lucha se ha encendido.*

Broulard: *No Paul, no quisiera presionarte si no lo crees recomendable.*

Mirreau: *No te preocupes George, no podrías aunque quisieras.*

Broulard: *Claro que contar con la artillería marcaría una gran diferencia.*

Mirreau: *¿Qué artillería me darías?*

Broulard: *La que necesitaras.*

Mirreau: *¿Y refuerzos?*

Broulard: *Veríamos que podemos hacer, pero podrías arreglártelas con lo que tienes.*

Mirreau: *Tal vez pudiera hacerlo.*

Broulard: *Sabía que podía contar contigo, tú eres el hombre correcto para tomar la Colina de la Hormiga, y en lo que concierne a esa estrella no tuvo nada que ver.*



Mirreau: *Si se sabe algo lo negaré, ¿Cuándo dijiste que debemos tomarla?*

Broulard: *Antes de pasado mañana.*

La situación es clara, se trata de un nuevo punto de ataque, de las circunstancias en las que se encuentran los soldados, de los cálculos fríos y determinantes en dicha intervención. La misión no es fácil, sin embargo, la vanidad de estos hombres son un detonante nada bueno para sus soldados; los condenarán a ser expuestos como carne de cañón, serán enviados a la Colina de la Hormiga o mejor dicho a la colina de la muerte.

La toma de la Colina de la Hormiga, es un punto estratégico del ejército enemigo; para librar la batalla y lograr otro objetivo estratégico de avance, es necesario romper la línea enemiga, es esencial, sin embargo, este punto es uno de los más difíciles de penetrar. La Colina de la Hormiga, en la escala de peligro en el campo de batalla representa uno de los objetivos más difíciles, su valoración registra el mayor porcentaje de hombres que se expondrán como carne de cañón.

El joven realizador con su cámara, nos muestra los cálculos de la toma de la Colina del Hormiga, cálculos fríos y determinantes. Que los soldados hubieran tachado de avances ridículos de los que se vanaglorian unos oficiales insensibles que ya tomaron decisiones desde un escritorio. Todo fríamente planeado bajo las órdenes de su coronel Dax (Kirk Douglas), al frente de la batalla.

Con este movimiento, Stanley Kubrick nos muestra con su cámara, como los líderes del ejército, ponen en entredicho que siempre haya alguien capaz que tome las decisiones, dando tiempo, forma y espacio a cada acontecer. Aquí es el lugar de las decisiones donde se manipula el destino de muchos hombres en la guerra, manipulaciones por circunstancias de poder y de ambición, la locura, los mitos y hasta de mismos simbolismos jerárquicos que el ejército representa o quizá con otro trasfondo tal vez político, o por el simple hecho de recalcar que en esta institución alguien debe tomar las decisiones.

De esta forma, el joven cineasta nos introduce al desarrollo esencial de la guerra, con una confrontación real entre la cámara y los soldados, y una división bien marcada entre dos bandos—no es precisamente la de los franceses y los alemanes en la batalla—, más bien la de los oficiales del castillo y la de los soldados en las trincheras. Ambos descritos con gráficas que van de lo esencial del diálogo, a la confrontación del hecho real, del caos y el miedo, con unos efectos audiovisuales y descriptivos de los campos de batalla, similares a los acontecimientos reales de la guerra, donde el miedo y el caos se fusionan para formar uno solo.





Stanley Kubrick nos muestra a un general Broulard contundente en la toma de decisiones, con un manejo perfecto de sus acciones, un hombre para el que la guerra ocurre en otro lugar, él nunca se presentará frente a los soldados. Su labor radica en el buen uso de convencimiento ante un subordinado Mirreau, de las acciones que debe realizar. Broulard utiliza un buen discurso, en él vemos más que un hombre de la guerra, "un aristócrata que evita todo contacto con la guerra" (Juan Carlos Polo, *Stanley Kubrick*, p. 49).

A Kubrick le interesa cada movimiento y cada acción de sus personajes, para él esto también representa un juego. Así, a manera de espectáculo, hace un seguimiento el general Mirreau, cuando se desplaza en medio de las trincheras cual héroe a cumplir una misión. Stanley Kubrick le da ciertos dotes en su acción, como el vigor y la valentía, bien parecería que le da los atributos y la gallardía de un hombre del Reich, mientras se desplaza en el largo y suntuoso camino, tenebroso y maloliente de las trincheras, como si fuera un tren del Holocausto.

Pero no, la imagen que Kubrick nos proyecta es la imagen de un general, muy ad hoc al propio general Mirreau con sus créditos y modales propios de un hombre como él, de un soldado firme y seguro, digno de la representación francesa, símbolo del patriotismo, un ritual que al propio Kubrick le hubiera gustado realizar si él hubiera sido soldado. Y más aún con las formas manifiestas, como la virilidad, su temperamento, su fogosidad, exhibida ante los soldados, manifestaciones propias de un general quien su pecado más grande es ser soldado y servir a su patria. Sí, los movimientos que la cámara nos muestra, son los del hombre que va a cumplir una misión y no es precisamente la de enfrentarse a los disparos. Es algo así como el representante directo de *la parca*, que esta preparando terreno para el ritual de la muerte, que correrá a cargo de la *Patrulla Infernal* del coronel Dax.

Estos son momentos históricos que a Stanley le gustan; el mismo juego de la historia, le gusta jugar con sus piezas de combate, de esa forma nos muestra lo que quiere que veamos. Durante el recorrido del general Mirreau por las trincheras, selecciona a tres de sus soldados aparentemente al azar; (Paris, Ferol y Arnaud), estos soldados no saben de esas negras intenciones, sí, acaba de elegir a tres soldados que han sido tocados por el dedo de la muerte, Mireau, es el mejor postor, es un sádico, un necrófilo y ambicioso oficial.

Creo que Kubrick quiso decir, "estos soldados morirán al final de la historia", pero a manos de sus propios compañeros. Mirreau continua, a cada uno de esos hombres les infunde valor y la valentía para enfrentarse al enemigo sin compasión, es determinante y concreto; Kubrick da premisas fundamentales de la guerra, la *valentía* y la *cobardía*.



La seducción que Mirreau hace a sus hombres de perpetrar la violencia, de asesinar al enemigo, es un acto que bien podrían realizar los líderes de los diferentes pueblos que se van a la guerra, como los alemanes, los salvadoreños, los iraquíes, los bosnios, entre otros que "utilizan la seducción de la violencia como una fascinación por lo grotesco"



Pareciera que sus expresiones los responsabiliza y los sentencia. Es como si dijera: "esta guerra es de vital importancia no defrauden a su patria"; mientras tanto, dice algo sobre la cobardía, así como una traición hacia su misma bandera y a su país; este es el ritual que la cámara de Stanley Kubrick nos retrata en un discurso crítico que quizá el mismo Sidney Howard quiso hacer al llevar la historia al teatro a finales de 1935, en Broadway, con muy poco éxito.

La seducción que Mirreau hace a sus hombres de perpetrar la violencia, de asesinar al enemigo, es un acto que bien podrían realizar los líderes de los diferentes pueblos que se van a la guerra, como los alemanes, los salvadoreños, los iraquíes, los bosnios, entre otros que "utilizan la seducción de la violencia como una fascinación por lo grotesco" (Erich Fromm, *Anatomía de la Destructividad humana*, apartado sobre la descripción de la brutalidad de Hitler).

Hoy en aras del siglo XXI el mismo George Bush, presidente de los Estados Unidos, con su ataque al terrorismo, representa al mismo Mirreau cuando intensifica sus discursos de lanzar una cruzada contra el mal, que no es más que la misma incitación de su ejército a la violencia, o como dijeran los palestinos en el acto de violencia provocado por los israelíes: "es como abrir la puerta del caos" (*La Jornada*, 22- marzo-2004).

El general Mirreau cumple su misión, ordena tomar la Colina de la Hormiga al coronel Dax (Kirk Douglas), por ser el responsable directo de los soldados, pues debe lanzar el ataque lo antes posible. Mirreau hace uso de un discurso sin discordia, palabras como: "*si quieren ser soldados hay que ser valientes*" o "*Francia confía en usted*", refugiándose en la bandera del patriotismo a sabiendas que está en juego la vida de muchos hombres.

En esas circunstancias surge el coronel Dax que se encuentra acorralado, entre los altos mandos y el peligro en que se hallan sus soldados, los primeros por tacharlo de insubordinación, los segundos por mandarlos a una muerte segura. Dax lo piensa, medita, hace una valoración de la peligrosidad en el campo de batalla, misma que Stanley Kubrick haría con sus piezas de ajedrez.

Finalmente, Dax lo anuncia: "*esto es una locura, exponerlos en una cruzada frente a la muerte*", que por ende es segura. Mirreau insiste, como diciendo, la decisión ya esta tomada no vine a preguntarle, vine a dar una orden. El coronel Dax sabe que es así, pero se resiste, como lo haría cualquier hombre que valora la vida a pesar de sus tantas intervenciones. Lo que Kubrick pone en la boca de Kirk Douglas es el uso de su buena retórica y cita a Samuel Johnson para rebatir a un general Mirreau con su argumento sobre el patriotismo: "*el patriotismo es el último refugio de un canalla*" (John Baxer, *Biografía Stanley Kubrick*, p.100).

**"el patriotismo
es el último
refugio de un
canalla".**

El joven cineasta hace un excelente uso de su discurso, donde historia e imagen juegan un mismo papel, nos muestra el lado humano del ejército con el coronel Dax, una aclaración de lo que son los valores humanos, en especial la vida. Lo que en nuestro tiempo serían los Derechos Humanos. Stanley Kubrick arroja dos puntos de referencia— el mal contra el bien—, el discurso de Freud, donde el Eros y Tanatos se enfrentan constantemente. Mirreau el verdugo, que sin escrúpulos se inclina por la destrucción y los manda a la muerte y Dax es el representante del Eros, de la vida, se rebela, claro con poco éxito.

La balanza una vez más se ha inclinado, el Tanatos sale victorioso; cuando Dax se rebela éste es sojuzgado por traición, cobardía y sublevación frente a sus superiores. Además la misma amenaza de quitarle la licencia militar, acciones que lo orillan a realizar su misión.

Kubrick un interpretador de la historia, muestra una parte del cine bélico, y lo utiliza como medio de comunicación, no nos muestra algo heroico, tampoco la bravura de los soldados, más bien el lado injusto del ejército, utilizando su mejor carta, haciendo uso de la imagen, de esa manera, sugiere un ritual el cual llamaremos —ritual de la *muerte*— que con su cámara y los trozos de historia sólo siguen la lógica de la guerra, enfocando la secuencia de los generales (Broulard y Mirreau) en el castillo y su objetivo, ayudados por el coronel Dax en la trinchera. Dos momentos y dos lugares fundamentales de la película, el castillo donde se llevan acabo las grandes decisiones de la guerra y la trinchera, donde los soldados se encuentran en una ratonera protegiéndose del peligro de la muerte.

De esa forma, Stanley Kubrick sigue su analogía histórica ajedrecista, para un interpretador de acontecimientos y un perfecto fascinador del juego de ajedrez, la decisión es perfecta—la de el juego del tablero— haciendo uso de todas sus piezas; primero se remonta al castillo, con su rey (Broulard), luego mueve a su reina (Mirreau), su torre (Dax) y sus peones (los soldados). Con todos a bordo de la *Patrulla Infernal* Kubrick se enfrentará al enemigo alemán. Luego a su vez, con todas sus piezas en el tablero el coronel Dax elige a tres de sus hombres en la trinchera (El teniente Pearson Rogais, en jefe, cabo Philip Paris, y el soldado Lejean), hombres de confianza que integran una patrulla, la misión: supervisar el terreno enemigo, horas antes del ataque.

La cámara del joven cineasta continúa el ritual de la historia con cierta lógica. Dándole el mismo juego a su narración, Kubrick sigue la misión que el coronel Dax realiza, es de vital importancia en la historia, la de un hombre de guerra, un hombre comprometido, pero que su papel primordial de mediador le impedirá tomar decisiones, no obstante, debe enfrentarse a la guerra. De esa manera, prepara la primer estrategia de ataque al frente alemán, mandando a tres soldados que formaran una patrulla, que al final no da resultado, pues el enemigo acecha y



un soldado del equipo del coronel Dax, el soldado Lejean pierde la vida a manos de su propio compañero en jefe, el teniente Pearson Rogais, quién confundido en un ataque de nervios lanza una bomba y regresa a la trinchera con el rostro del miedo y la cobardía que infunde el horror de la muerte.

Mientras tanto, el otro soldado sobreviviente Philip Paris, presencia la escabrosa muerte de su compañero (Lejean) que la cámara de Kubrick enfocó carbonizándose, por la bomba que su propio compañero en jefe arrojó. De esta forma, presenciarnos una parte escabrosa de la guerra: el *miedo*, que sobresale principalmente en la lucha de los hombres por la sobrevivencia— él o yo, esa es la cuestión—por la cual, la acción que realizada el teniente Pearson Rogais se vale, en términos etológicos; sin embargo, haciendo un juicio; la acción del teniente Pearson es una muestra de cobardía y traición al compañerismo, donde los valores y los principios han desaparecido.

A su regreso a la trinchera, el cabo Philip Paris, comenta a su superior, el teniente Rogais, el resultado de los hechos; Philip sentencia, *"usted con su bomba dio muerte al compañero Lejean"*; este hecho como era de esperarse, causa cierta incomodidad al soldado en jefe, quien incómodo, amenaza a Philip París de "insubordinación, entre una gama de acusaciones que agrega para evadir su responsabilidad". Este acontecer encierra el momento crucial que abre una diferencia creciente, el rencor que estos dos hombres han guardado con el tiempo y que hoy se aclara y se amplía.

La historia continúa, *El hombre que mató a Liberty Valance*, el hombre cobarde, el que tiene pánico a la muerte, el que se siente amenazado, el que traicionó al que en un tiempo fue su amigo de la infancia, el compañero de la escuela y ahora su compañero del ejército; para sobrevivir y luego salirse con la suya, el teniente Pearson, muestra aquí un hecho real de la guerra: "en la guerra todos los caminos conducen a la locura", aquí todo se vale. En la lucha por la sobrevivencia el mismo Darwin lo justifica, sin embargo no todos los razonamientos caben, algunos se salen de los parámetros, traición y mentira, dos formas que el móvil no justifica, aunque los *mass media* quizá dirían el "fin justifica los medios". Dicho de forma diferente "el fin es el medio", entonces el informe de Pearson se vale *"soldado muerto en el campo de batalla"*.

La acción continuó. El joven cineasta nos atrapa, los preparativos están listos; en la trinchera, el coronel Dax da indicaciones de la forma de ataque, del formato de salida, y todos los preparativos antes de combatir al enemigo; mientras tanto en el castillo otras son las acciones que se realizan, el general Mirreau verifica el tiempo en que tendrán que realizar la intervención. Ambos lados tan distantes, en uno las armas, el miedo, en el otro los binoculares y el reloj, como instrumentos; tiempo



y espacio juegan un papel primordial, se baten el uno frente al otro como única señal de ataque.



Hay un hecho real, las imágenes se acercan al espectador, éste observa, se da cuenta de lo que pasa. Quisiera actuar, quisiera tomar partido pero no puede, no se ha dado cuenta que es una historia del cine, pero los hechos tan reales lo conmueven. Se da cuenta que sólo es espectador, observa, ve ambos movimientos, por un lado en el castillo se conmueven por la intervención, en la trinchera hay confusión, el Eros y el Tanatos se están batiendo, la vida o muerte están en juego, se tiene que decidir, alguien tiene que vencer; al final el Tanatos se apodera de cada soldado, la exigencia de la destrucción.

El tiempo transcurre, tres, dos, uno, cero, los soldados tienen que salir, su tiempo se agotó, la muerte para algunos está escrita, sólo tienen que enfrentarse al enemigo; muchas balas y bombas alemanas tienen su nombre, pero en medio de la confusión no hay tanto tiempo para el análisis, el coronel Dax por delante ya inició la batalla, un sin fin de hombres se desplazan por el campo de batalla. Las seis cámaras ritualizan la violencia de forma coreografiada que Kubrick quiso enfocar. Siempre al acecho, enfoca todos los movimientos posibles, pero algunos se escapan, la misma cámara los olvida, han cumplido su misión, han entregado su vida a su patria, algún día alguien o quizá la misma historia les hará justicia.



Acción continua, los campos se siguen llenando de cuerpos, muchos soldados caen en tierra de nadie, en el alambrado, en el fango, o en el mal estado de la tierra. Mientras tanto en la senda que enfoca la cámara, se ven grandes explosiones donde los soldados están siendo carnada de cañón. En el castillo los generales lo están presenciando, allá en la distancia con la ayuda de unos binoculares, pero esto no les basta, están molestos, los hombres que caen no son suficientes, quieren más, pero su instinto de vida los detiene, ellos saben que si salen morirán, han despertado a su máximo esplendor su Eros o instinto de sobrevivencia, sin embargo esto los altos mandos no lo quieren comprender, ver sus cuerpos tirados en la senda, es lo único que justificaría la difícil toma de la Colina de la Hormiga.

Para un general Mirreau, duro, fuerte y ambicioso, no basta, su fin es saciar sus ambiciosas aspiraciones, musita *"son unos cobardes"*, luego murmura *"es un amotinamiento"*, revienta en cólera, los tacha de *"miserables y cobardes por no enfrentarse a las balas del enemigo"*; furioso Mirreau, ve frustradas sus aspiraciones, pero debe castigar a estos hombres para elevar su valor; *"será la bala de su patria a la que se enfrentarán"*, da indicaciones a un subordinado Nickles que por el auricular indique al capitán Rousseu dispere contra sus propias tropas. Mirreau está fuera de control, asegura: *"si no se enfrentan a las balas enemigas se enfrentarán a las de su país"*. Una forma de enfrentarlos a la muerte, bajo la custodia del patriotismo como una forma heroica.



El espectáculo se exalta, está presenciando las órdenes injustas del general Mirreau. Para el gusto del espectador sus órdenes son desobedecidas por el capitán Rousseau quién no se responsabiliza de las acciones a menos que dichas órdenes sean puestas por escrito; está respuesta causa mella en un Mirreau colérico, entonces con el sartén por el mango, sentencia a los soldados a la Corte Marcial, donde serán acusados por *"cobardía frente al enemigo, "si esas señoritas no se enfrentan a las balas alemanas, se enfrentarán a las francesas"*.

Las palabras del general Mirreau son contundentes, es más, son determinantes:

Mirreau: *Ordené un ataque, y sus tropas se rehusaron atacar.*

Dax: *Mis tropas atacaron, pero no pudieron avanzar.*

Mirreau: *Porque no lo intentaron coronel. Yo lo vi.*

Mirreau: *La mitad de sus hombres no salió de las trincheras.*

Dax: *La tercera parte murió por el fuego, era demasiado intenso.*

Mirreau: *No reduzca esto a fracciones, el hecho es que la mitad no salió de las trincheras.*

Mirreau: *Coronel, haré juzgar a uno de cada diez, de cada una de sus compañías, bajo la pena de muerte por cobardía.*

Mirreau: *Tienen leche en las venas en lugar de sangre.*

Dax: *Creo que es la leche más roja que he visto en mis trincheras.*

Dax: *Pero debo recordarle el heroísmo que estos hombres han demostrado en el pasado.*

Mirreau: *Hablamos del presente.*

Mirreau: *Se les ordenó atacar, era su deber obedecer.*

Mirreau: *No podemos dejar decidir a los hombres si una orden es posible o no. Si era imposible, la única prueba, serían sus cadáveres tirados en el fondo de la trinchera.*

Mirreau: *Son escoria todo su podrido regimiento.*

Mirreau: *Son unos maricas asquerosos cobardes.*

Después de la acción poco lograda en el campo de batalla, Dax presencia las acciones que los oficiales Broulard y Mirreau realizarán ante su comportamiento en las trincheras; un Mirreau califica de *"perros rastros y quejosos que andan con el rabo entre las piernas"*. Los actos son calificados de cobardía: *"El deber de los soldados era obedecer o no cumplirla"*.

"El deber de los soldados era obedecer o no cumplirla"



Actos que como podemos ver no son nada halagadores, más bien son los de un padre que se siente defraudado por las acciones de sus hijos, su dureza sale a flor de tierra: *"no podemos, dejar decidir a los hombres si una orden es posible o no, la única prueba, serían sus cadáveres tirados en el fondo de la trinchera"*; Kubrick hace una denuncia de la jerarquía francesa, eso está presenciando su público, ¿No es eso lo que nosotros vimos? ¿Cuerpos de hombres caídos como en un carnaval estrafalario?, un ritual histórico con imágenes— la guerra a la kubrickiana—.

Pero la cámara de Kubrick, continúa enfocando al verdugo de la película Mirreau, la crítica va más allá, bien parece que la descripción que la imagen le atribuye es la de un hombre sin escrúpulos, sin juicio y principios; una valoración fría y determinante, únicos modales que se le atribuyen a los necrófilos: hombre egocentrista que frente a los hechos ocurridos actúa sin compasión, tacha la cobardía, pero sobre todo, la denuncia del poder que no perdona.

Mientras tanto un coronel Dax, más humano e idealista trata de oponerse a tal decisión, *"debo recordarle el heroísmo que estos hombres han demostrado en el pasado"*. Con muy poco éxito, la sentencia es del presente. El coronel Dax al ver perdida su intervención defensiva, busca otros recursos para sacar ventaja frente a su oponente Mirreau, que va de lo histórico al juego de los diálogos como: *"por qué no matar a todo el batallón o si la justicia es la misma, por qué no matar a su coronel que es el que estuvo a cargo de la misión"*. Sin embargo, el general Broulard, el jefe de toda la trama, el hombre que simboliza el poder, el que dice la última palabra, pone las cosas sobre la mesa, *"no es cuestión de oficiales, más bien es una lección ejemplar a la tropa y una firme resolución apegada al código militar"*.

El cargo "cobardía frente al enemigo"



Finalmente el castigo se oficializa en el castillo: tres hombres serán sentenciados en la Corte Marcial. El cargo: *"cobardía frente al enemigo"*. Mirreau quería que fueran 100, luego quiso diezmarlos como a la antigua tradición romana. Finalmente, Kubrick nos muestra algo así como una subasta irónica, ¡quién da menos!; el joven realizador con su narración sigue la lógica de las acciones con cierta ironía. Él dice que desde el principio estaba encaminada a ese fin, el modo y la forma con la que el cineasta nos guía era sólo la reafirmación de los hechos: el mismo Kubrick en una declaración al *New York Times*: *"los soldados ya estaban condenados desde el principio"*, y el enfrentamiento con su peor enemigo, la Corte Marcial, sólo era el final del ritual. Esto confirma otra tesis. El hombre es el lobo del propio hombre.

A un oficial como Dax, que siempre estuvo en medio de ambas partes, le quedan pocas cartas sobre la mesa, intentar defender a los tres soldados sentenciados que debían ser elegidos al azar frente a una muro de oficiales y una corte determinante; uno de cada compañía, y

**"los soldados ya
estaban
condenados
desde el
principio".**

**El hombre es el
lobo del propio
hombre.**

no uno de cada diez hombres como lo quería Mirreau, como se hacía en la antigua usanza militar romana a quién no cumplía con su deber. Sin embargo, los elegidos en *Patrulla Infernal* se impusieron por rencores o prejuicios.

El cabo Philip Paris, como ya lo mencionamos con anterioridad, había cavado su propia tumba desde el anterior patrullaje donde su superior, Rogias, compañero de escuela y de infancia, lo había escogido para permanecer callado por su acusada cobardía. El soldado Maurice Farrell es escogido por su capitán por ser un soldado indeseable, y Pierre Arnaud, por una casualidad.

Por los motivos que hallan sido escogidos, el momento no estaba para razonamientos, *"su vida está en peligro"*, sentencia su coronel Dax. Los soldados tenían que enfrentarse a una Corte Marcial como unos verdaderos hombres, para ser juzgados por su propia patria frente a una Corte que no realizó nada formal, ni un registro por escrito: *"para que tantos tecnicismos, el cargo es cobardía frente al enemigo"*, sin testigos presenciales, ni registros en archivos.

El coronel Dax en el papel de abogado defensor, se enfrenta a una Corte fría que no le interesaban sus argumentos en absoluto, por ejemplo, *"A la corte no le interesan sus experiencias visuales"*, más bien la función de esta institución, era la reafirmación de una decisión tomada con antelación, donde *"no importaba la heroicidad que estos hombres hablan tenido en el pasado"*, repelando sus acciones, como *"las medallas no son garantía de defensa"*.

La Corte Marcial, el lugar que nunca antes habían pisado los soldados de Kubrick, sólo servía para una cosa, para dictaminar una sentencia a sus hombres, donde el cumplimiento del derecho, un derecho a medias, sin balanza equilibrada; no existe tal equidad, por el contrario es injusta su determinación, ya el mismo Dax (Kirk Douglas) condena estos actos en su interpretación frente al jurado, una sentencia en donde no se lleva ningún registro para el archivo, donde él mismo condena a la Corte Marcial y a sus hombres como una mancha para el país y la humanidad: *"me siento avergonzado de pertenecer a la raza humana donde la compasión se halla muerta"*.

"Declarar culpables a estos hombres sería un crimen que los atormentaría a ustedes hasta el día de su muerte. No puedo creer que la compasión por los demás esté aquí totalmente muerta. Se los ruego humildemente, muestren piedad por estos hombres". Sin embargo, la suerte ya está decidida. La Corte dictamina su sentencia, como ya habíamos dicho, estos hombres ya estaban sentenciados desde el principio, y no había forma de cambiarlo.



“Declarar culpables a estos hombres sería un crimen que los atormentaría a ustedes hasta el día de su muerte. No puedo creer que la compasión por los demás este aquí totalmente muerta. Se los ruego humildemente, muestren piedad por estos hombres”.

Es perturbadora la forma y la ocasión de ver a personas que se les ha condenado a muerte, cuando se retratan justo antes de su ejecución, en que las balas están a punto de penetrarlos. Es un tormento, un delirio eterno, siempre mirando la muerte, siempre a punto de ser asesinados, vejados para siempre. La cámara de Stanley Kubrick solo nos muestra el tortuoso camino por el que pasan las víctimas, el mundo del delirio y el daño psicológico, el rostro aturdido y el torso demacrado, pero sobre todo, con la etiqueta de la muerte de forma cronológica, desde el espacio de las trincheras, el patrullaje antes de la acción y el propio campo de batalla, rasgos esenciales de una vivencia nauseabunda.

Con discursos de sus pesadillas, que van desde el delirio de la muerte y el envenenamiento de la comida, a la forma de análisis que el propio Arnaud hacía de la muerte y que ahora Kubrick la llevaba al fin, ¿cómo será morir por una ametralladora o un rifle?, una psicología analítica del dolor, preparando el camino en el sendero de la muerte. De la forma como salir del muro, del mismo muro que los personajes de Jean Paul Sartre en *El muro* donde sufren un sin fin de trastornos antes de su encuentro con la muerte.

Palabras cruzadas, desconsuelo, delirio familiar, la comparación de la vida del hombre frente al de una cucaracha: *“mañana ella estará viva, cuando nosotros estemos muertos”*, una reflexión que el mismo matemático francés haría antes de enfrentarse a la muerte con su rival de amores (*Biografía Galoa*).

No obstante, la absurdidad que la misma religión juega en el curso de la vida, con sus frases de salvador, como si su llegada fuera a salvarlos de la muerte; este hecho Arnaud lo califica de un acto de tortura antes de la muerte, más aún, refuta a la religión, con un discurso sobre lo divino, dejando claro que en esas circunstancias la religión juega un papel absurdo: *“Dios no tiene una forma, un Dios puede ser lo que uno quiera”*, para Arnaud su misma botella es Dios.

El acontecimiento no quedó allí, la presencia del clérigo provocó cierto grado de cólera, a un Arnaud que al final termina por golpearlo, mientras tanto, el cabo Philip París, su compañero de muerte, toma justicia por el clérigo, dejando inconsciente al joven Arnaud que en esas circunstancias llega a su fusilamiento. Dax derrotado por su idealismo como una forma de justicia hacia Philip París, ordena al teniente Rogias ser el encargado del fusilamiento, por ser un hombre cobarde, y ser el judas católico, el traicionero, el que entregaría a su patria, el que entregó a su amigo París a la tumba; ahora, es el responsable de acompañarlo hasta el momento de su muerte, a un Philip París que finalmente resignado a la fatalidad decide morir con honor, con la vista al frente del cañón, víctima de la traición.



“En muchas circunstancias, el individuo es mantenido hasta el borde de la muerte, para que saboree hasta las esas otras muertes, que el torturado tiene que seguir, están ahí para cargar con el envejecimiento y vivan su destrucción más allá de su cuerpo, en el corazón de su dignidad... si el hombre es más que su vida, la violencia le gustaría matarlo hasta en el reducto de ese más, por que ese más es lo que esta de sobra”.



La secuencia del fusilamiento, es dura y trágica, las armas del pelotón apuntan a los tres soldados, con la tropa alineada, mientras un constante redoblar de los tambores anuncia la llegada de la muerte, esa es la angustiosa salida que encierra la lógica Kubrickiana, la de inducir al espectador mediante la imagen, una violencia ejercida de unos hombres contra otros, de una jerarquía sobre otra, una lucha de clases que no conducen más que al sendero de la muerte, al ritmo de una danza lúgubre.

Nosotros los contempladores, tenemos la visión de la sangre, de la euforia, de la emoción desde la distancia, pero no sentimos la ansiedad ni la humillación que acompaña el peligro mortal del miedo, del caos horas antes de la llegada de la muerte, una muerte anunciada, una muerte tortuosa, que llega para posesionarse en la mente de los víctimas, en lo más profundo de su ser.

“En muchas circunstancias, el individuo es mantenido hasta el borde de la muerte, para que saboree hasta las esas otras muertes, que el torturado tiene que seguir, están ahí para cargar con el envejecimiento y vivan su destrucción más allá de su cuerpo, en el corazón de su dignidad... sí el hombre es más que su vida, la violencia le gustaría matarlo hasta en el reducto de ese más, por que ese más es lo que está de sobra” (Paul Ricoru, *Historia y verdad*, p. 211).

Muchas balas son penetradas en estos hombres, su culpa, “*Cobardía frente al enemigo*” y “traición y prejuicios contra sus compañeros”, no cabe duda, en la guerra todos los caminos conducen a la misma locura. Mirreau nos lo confirma cuando comenta a Broulard “*fue una muerte maravillosa, en ocasiones algunas cosas fallan, pero ahora todo salió de maravilla*”.

El general Mirreau ha logrado traspasar la barrera, se ha acercado de forma impresionante al Tanatos, este hombre ya siente amor por la muerte, la califica de maravillosa a causa de los disparos de éxito, podríamos llamarlo *necrófilo*, por su amor a la muerte.

Mientras tanto, una vez más las piezas principales del ajedrez, la llegada del coronel Dax, el jaque mate que a Kubrick le gusta, el rey sale victorioso. Broulard tiene dos alternativas, una cruzada perfecta, por un lado, utilizando a Mirreau se desliga de responsabilidades y lo somete como chivo espíatorio, por el otro, tiene a los políticos y a los medios de comunicación en su manos. Mirreau, fue un medio perfecto, fue un instrumento, moviéndose en la cuerda floja por Broulard, quién busca sustituirlo, remplazarlo; Stanley Kubrick hace el movimiento perfecto para un fascinador del ajedrez, le muestra su mejor jugada al público —él, junto a Broulard han ganado la partida—, dió una lección a los soldados con el fusilamiento y ha quedado mal con los políticos y los medios de comunicación.

***Su culpa,
"Cobardía frente
al enemigo"***

Kubrick hace hincapié en el poder de Broulard, del peligro que representa, de las consecuencias que traerá el ejercicio del poder cuando a un hombre se le deja libre el camino porque puede cometer muchos errores; mucha violencia, de una violencia que es legítima, que tiene el monopolio de la represión, que ha asumido sobre sí la violencia, que el individuo puede apelar contra el Estado, pero que éste tiene la última palabra, y el poder, de ejecutar, de decidir, de reprimir, y en última instancia, de exigir u obligar.

Por otro lado, vemos como un Mirreau se mueve por los círculos inferiores en busca de una oportunidad que lo mantenga en los mejores lugares de la jerarquía, y para eso tiene que tocar los diferentes niveles, aún a costa de la violencia, pero su círculo se cierra por todos los errores que comete al irse desplazando por los campos de acción, una acción que lo pone o lo somete de chivo expiatorio, que lo deja en las peores circunstancias, presa de ese poder que también lo oprime.



Por otro lado, el coronel Dax sentimentalista e idealista, desprecia un cargo propuesto por el general Broulard; este rechazo es la única garantía de sobrevivencia que le queda, después de haber andado por un camino tortuoso y desde siempre perdido, para salvar a sus hombres condenados desde el principio por la cámara de Kubrick.

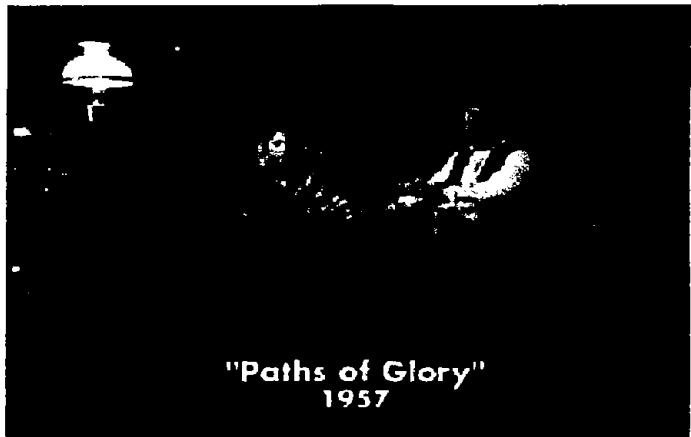
Mientras tanto, en otro lugar, la libido de los soldados está en su máximo esplendor, no tiene mucho que estaban en el Tanatos presenciando el dolor de esa fuerza de la violencia que oprimía a tres de sus compañeros, pero ahora al presenciar a una prisionera alemana, su Eros ha despertado; del fusilamiento ya nadie se acordaba, el deseo sexual estaba en su máxima expresión, su Elena aquea estaba presente, la virgen, la madre, la vida representada en una Suzanne Christiane, esposa de Kubrick, fue el único enemigo que presenciamos de Alemania.

Stanley Kubrick nunca nos presentó a un enemigo de verdad, porque de eso se trata en muchas de las lecciones que quiere dar, recalca que el enemigo de muchas luchas es el mismo hombre, de esa forma y para mostrar esa absurdidad, nos muestra un canto, un canto que despertó el sentimiento de todos cuantos estaban ahí.



Esa es la fuerza que tienen los filmes de Stanley Kubrick, de llevar una historia al cine, de ver en él un medio de comunicación, de jugar con la imagen, de inmortalizar ese extracto de historia, de construir y destruir el mito de la guerra y la idea de muerte; nos invita a salirnos de la cotidianidad y el existencialismo. Kubrick entra al submundo de lo real y lo fantástico, o al infinito mundo de lo irreal, para al final jugar con una de las principales fuerzas aterradoras, de un tiempo y la época de una sociedad. Quizá no hubiera sido tan contundente el final de su filme, si Kubrick hubiera cambiado el final de la historia para hacerla comercial.

Mientras tanto, en otro lugar, la libido de los soldados está en su máximo esplendor, no tiene mucho que estaban en el Tanatos presenciando el dolor de fuerza de la violencia que oprimía a tres de sus compañeros, pero ahora al presenciar a una prisionera alemana, su Eros ha despertado; del fusilamiento ya nadie se acordaba, el deseo sexual estaba en su máxima expresión, su Elena aquea estaba presente, la virgen, la madre, la vida representada en una Suzanne Christlane, esposa de Kubrick, fue el único enemigo que presenciamos de Alemania.



b.- DOCTOR INSÓLITO: LA DESTRUCCIÓN DEL MUNDO

UN ACERCAMIENTO CONTEXTUAL

Una fuente descriptiva muestra los acontecimientos, la Guerra Fría era un hecho que inquietaba a un sin fin de personas, y Stanley Kubrick no podía ser la excepción, así, con su cámara, muestra lo que estaba pasando en un lugar lejos de la humanidad. *“Durante más de un año siniestros rumores circulaban entre líderes occidentales de alto nivel de que la URSS estaba desarrollando lo que se vaticinaba, sería el arma máxima, el aparato del fin del mundo. Fuentes de inteligencia localizaban este proyecto secreto, en las tierras baldías cubiertas de neblina bajo los picos árticos de las islas Zocoff, ¿qué es lo que construían? o ¿por qué debería ubicarse en tan remoto lugar?. Nadie sabía a ciencia cierta”.*

La realidad de los modernos armamentos es un argumento definitivo para demostrar la previsible devastación que ocasionaría una guerra de ámbito mundial; el cine, al igual que la novela, han planteado esa cuestión intentando adivinar cuáles podrían ser los resultados catastróficos de dichos acontecimientos.

En muchas épocas se he especulado sobre lo que podría ser la guerra en un mundo totalmente tecnificado y planificado. La realidad de los modernos armamentos es un argumento definitivo para demostrar la previsible devastación que ocasionaría una guerra de ámbito mundial; el cine, al igual que la novela, han planteado esa cuestión intentando adivinar cuáles podrían ser los resultados catastróficos de dichos acontecimientos, condicionando su propia visión ante dicha problemática.

Este hecho era el enigma que mantenía conmovido al mundo. Después de la II Guerra Mundial, una guerra que dejó una serie de estragos, con muchos millones de hombres muertos, el mundo se encontraba en plena confusión; no era para menos pensar en la lógica de un nuevo líder que gobernara al mundo, y no precisamente los Nazis, que ya estaban derrotados, con muchas bajas y su país derrumbado.

En 1946, después de los grandes destrozos de la guerra, los políticos y líderes de todo el mundo imaginaban una conspiración; de ahí la idea de la destrucción del mundo, de la que vivían en estado de alerta a este hecho, nos remitía a una guerra ficticia que nos mantenía conmovidos, fenómeno que se conoce como la Guerra Fría, la que amenazaba con la destrucción total.

Dentro de los combatientes que pelearon la guerra, fueron los alemanes, como fundamentales, los franceses, los ingleses, y los rusos entre los principales. Pero después del derrumbamiento alemán fueron otros los contrincantes los que se disputarían al mundo, y esas potencias son las que Stanley Kubrick retrata en su filme de la Guerra Fría, que se lleva a cabo entre rusos y norteamericanos, sin límite en sus consecuencias.



El dilema de verse envuelto en una guerra nuclear y la paranoia de unos dirigentes incapaces de alcanzar un acuerdo, aunado al mismo

“Después de todo, ¿hay algo más absurdo que la idea de dos superpotencias dispuestas a borrar del mapa todo rastro de vida humana a causa de un accidente, idea sazónada con unas diferencias políticas que a la gente que viva dentro de cien años les parecieran tan triviales como los conflictos ideológicos de la Edad Media nos lo parecen a nosotros?”



hecho de que cayese la bomba atómica en Hiroshima y Nagasaki que ocasionó miles de víctimas y heridos, el fenómeno nuclear causaba cierto pánico en todos los círculos sociales, y el cine no podía ser la excepción, siempre estuvo ahí, no tardo mucho en incorporarse a la temática, con muchas historias e innumerables posibilidades imaginativas.

Curiosamente, las primeras creaciones al respecto, las primeras versiones, fueron extraídas del cine japonés con sus monstruos como *Godzilla* creado por los residuos radioactivos de la bomba atómica, el primero en tratar las consecuencias de los cambios ecológicos, que tales residuos podían ocasionar en la flora y fauna de cada país.

Luego en 1959, Stanley Kramer realiza *La hora final* (*On the beach*). El filme se inicia cuando las guerras se han terminado, pero el mundo está invadido por las radiaciones. El hemisferio Norte ha quedado ya sin sobrevivientes y el hemisferio Sur espera las angustiosas corrientes de aire que contaminarán la atmosfera con la radioactividad. Stanley Kramer retrata de una manera realista y sobrecogedora, el daño atroz e irreversible que produce sobre nuestro planeta la actividad nuclear. Posteriormente, llegaron producciones como *Estos son los condenados* de Joseph Losey en *Pánico infinito* (*Panic in rear Zero*, 1962) de Ray Milland. Filmes que muestran la tragedia que podría ocasionar la creciente amenaza nuclear.

Otro filme de esa misma naturaleza, fue *The atomic Submarine* (1959), de Spencer Gordon Bennett, centrado en una utópica cuarta Guerra Mundial, el filme presenta los preparativos y el desarrollo de la batalla decisiva. Ésta sucede bajo el Océano Glacial Ártico y en ella participan todas las flotas de submarinos atómicos. A pesar de los que en teoría son buenos, la lucha finaliza sin que nos hayamos enterado de las causas que la motivaron, no obstante la visión es la misma.

Stanley Kubrick fue un hombre obsesionado por narrar los aconteceres de la humanidad que nos relatan problemáticas atroces como la de las guerras, un ápice en el que se reflejan algunos extractos de la historia que exigen reflectores. Alentado por Peter George del Centro de Investigaciones Nucleares, se basó en la novela *Alerta roja* (*Red alert*). Fue en ese texto donde descubrió el hilo de su tratamiento a la temática, para convertirla en lo que ahora conocemos, una comedia de pesadilla, pues dice: “Después de todo, ¿hay algo más absurdo que la idea de dos superpotencias dispuestas a borrar del mapa todo rastro de vida humana a causa de un accidente, idea sazónada con unas diferencias políticas que a la gente que viva dentro de cien años les parecieran tan triviales como los conflictos ideológicos de la Edad Media nos lo parecen a nosotros?” (Juan Carlos Polo, *Stanley Kubrick*, p. 84).

De esa manera, Stanley Kubrick da nacimiento a su controvertida temática: *Doctor Insólito* o *Como aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba*. Así es como Kubrick gestó *Miedo y deseo* (Fear and desire), luego *Patrulla infernal* (The Paths of glory), y más tarde, sus demás filmes bélicos.



DOCTOR INSÓLITO DE STANLEY KUBRICK

"Es la historia de la locura de un hombre que lanza un ataque al bando enemigo en los albores de la Guerra Fría, donde median los avances nucleares. El general Ripper de las fuerzas aéreas norteamericanas, entrando en una crisis de locura, anuncia a sus hombres el peligro que su país corre, la adoctrinación comunista, la fluorización del agua. Para ganar la batalla se adelanta a la carrera diplomática que los políticos del Pentágono, junto con el enemigo ruso Dimitri, tratan de mediar.

El general Ripper, que es lo bastante vanidoso, cree que sus tropas lo conseguirán bajo sus órdenes, un ataque intenso contra los rusos, un ataque que se proyectará desde los cielos a cargo del bombardero B-52. Este acontecimiento se adelanta a la carrera diplomática que los políticos del Pentágono, junto con el enemigo ruso Dimitri, tratan de mediar.

De esa forma, presenciamos tres escenarios fundamentales en el desarrollo de la trama: la base aérea Burpelson, el Pentágono y el bombardero B-52, estos escenarios hacen una descripción tendenciosa hacia los altos mandos, una bofetada a los políticos, a los oficiales, a la locura de los hombres que bajo un arrebato declaran la guerra, una circunstancia que expone a los hombres a la muerte, a sus soldados, a los soldados enemigos porque esa es la premisa de la guerra, esa es la consecuencia de la locura.

Frente a este enigma, Stanley Kubrick, nos narra los acontecimientos que pudieron haber ocurrido, después de la loca y absurda carrera de la lucha armamentista en la Guerra Fría, que por un error, aunque psicótico, desencadenaría la guerra.

LECTURA FILMICA Y VALORATIVA DE: DOCTOR INSÓLITO HACIA UNA INTERPRETACIÓN



Con una vista panorámica de lo que son los picos árticos de las islas Zocoff, mientras pasan a nuestra vista dos aviones sobrevolando el cielo, hacen una retroalimentación de combustible, antes de llegar a la base aérea de Burpelson. La cámara de Stanley Kubrick hace una toma en medio de la oscuridad para anunciar la pista de aterrizaje, con más alumbramiento que un estadio de fútbol, mientras nos introduce al lugar donde se realizará la acción de la trama que nos mantendrá atentos, durante el recorrido de las imágenes llenas de sugerencias.

Los generales de la Patrulla planean mandar a sus hombres a la toma de la Colina de la Hormiga, mientras el general Ripper, manda a ejecutar el plan R, R de Roberto que vaticina la destrucción de los rusos; una forma de incitar la violencia, un homicidio premeditado; uno perpetrado por meras ambiciones, el otro ocasionado por la locura.

Base aérea de Burpelson, el general Ripper al mando, que cree ser víctima de un complot comunista, ha decidido hacer la guerra. Por medio del auricular lanza todo un diálogo que despliega acciones precisas y concretas: declara la alerta roja.

Ripper: *Habla el jefe de escuadrilla. Habla el general Ripper.*

Mandrake: *Si, señor.*

Ripper: *¿Reconoce mi voz?*

Mandrake: *Si, ¿por qué lo pregunta?*

Ripper: *¿Por qué crees?*

Mandrake: *No sé, hace unos minutos hablamos por teléfono, ¿no?*

Ripper: *¿Cree qué se lo preguntaría, si no fuera realmente importante?*

Mandrake: *No, señor.*

Ripper: *Bien. Mantengámonos atentos. Hay un escuadrón en el punto de autoprotección.*

Mandrake: *Acabamos de recibir la confirmación de esos datos.*

Ripper: *Bien, escúcheme atentamente. La base se encuentra en alerta roja, quiero que se le comuniqué a todas las secciones.*

Mandrake: *Me parece bien mantenerlos en alerta.*

Ripper: *Lamento decirle que no se trata de un ejercicio.*

Mandrake: *No es un ejercicio, señor.*

Ripper: *No debería decirse, pero usted es un buen oficial, y tiene derecho a saberlo, parece que estamos en guerra.*

Mandrake: *Maldición. Están involucrados los rusos.*

Ripper: *No se más, me informaron por el teléfono rojo, tengo ordenes de aislar esta base y eso haré, ahora quiero que transmita el plan R, R de Robert, al escuadrón.*

Mandrake: *Plan R de Roberto, ¿así de grave?. Parece bastante serio.*

Ripper: *Si, señor.*

Mandrake: *Plan R de Roberto.*

Ripper: *Por último, pero no menos importante, incaute todos los radios personales inmediatamente.*

Mandrake: *Si, señor.*



Ripper: *Podrían ser utilizados para transmitir órdenes a saboteadores, existen listas de todos los dueños de los radios, y quiero que todos, sin excepción, sean recogidos, después de hacerlo repórtese conmigo.*



El diálogo que acabamos de presentar es uno de los que ya conocemos, Stanley Kubrick ya nos lo mostró en *Patrulla Infernal*, entre los dos generales, Mirreau y Broulard en el castillo, con diálogos que se encaminan a fines similares —un ataque al enemigo—. Los generales de la Patrulla planean mandar a sus hombres a la toma de la Colina de la Hormiga, mientras el general Ripper, manda a ejecutar el plan R, R de Roberto que vaticina la destrucción de los rusos; una forma de incitar la violencia, un homicidio premeditado; uno perpetrado por meras ambiciones, el otro ocasionado por la locura.

Hoy día, los hombres han llevado tan lejos, el dominio de las fuerzas de la naturaleza, que con su ayuda tienen la posibilidad de exterminarse mutuamente; lo saben muy bien y esto explica su agitación presente, su infelicidad y su angustia.

Stanley Kubrick nos muestra bombarderos estadounidenses surcado los cielos en plan de ataque; son toda una amenaza patrullando en el aire, son comandos aéreos estratégicos de los Estados Unidos de América, que sobrevuelan por los cielos, *"bombarderos B-52, que se mantienen en el aire veinticuatro horas al día. Cada B-52 tiene una capacidad nuclear de 50 megatonnes, dieciséis veces mayor que toda la potencia de todas la bombas lanzadas durante la Segunda Guerra Mundial. Con base en los EUA, la fuerza aérea de alerta cubre desde el Golfo Pérsico al Océano Ártico, pero tienen un factor común, todos se mantienen a dos horas de sus objetivos dentro de la URSS para evitar ser sorprendidos"*.

Lo que estamos presenciando, es una descarga de armas voladoras por el cielo, listas para realizar una destrucción, pero esta vez se trata del fin del mundo, la capacidad de descarga de estos bombarderos, es impresionante, 50 megatonnes de destrucción que amenazan como enemigos ocultos buscando la muerte; Michael Cimen en su libro *Kubrick* dice: "Hoy día, los hombres han llevado tan lejos, el dominio de las fuerzas de la naturaleza, que con su ayuda tienen la posibilidad de exterminarse mutuamente; lo saben muy bien y esto explica su agitación presente, su infelicidad y su angustia" (p. 230). De esta forma, vemos a un Stanley Kubrick que con su cámara muestra la maldad del hombre, en un filme que refleja la neurosis universal que amenaza con la destrucción humana.



Como vemos, la enfermiza orden de un general ha puesto en jaque la vida de muchos hombres y la de todo el mundo, hasta aquí una vez más el juego tan importante entre el Eros y el Tanatos (instinto de vida e instinto de muerte) está en constante lucha, pero al final debe terminar con la destrucción total, mientras tanto, viajaremos por el camino de los episodios narrativos de la imagen y de la trágica historia de *Doctor Insólito*.

Stanley Kubrick nos muestra los escenarios del filme, ahora la cámara se detiene en el interior de los bombarderos, el que nos muestra es el

del Capitán Kong que recibe la señal: "GD 135 Wing attack Plan" Plan de ataque de escuadrón. Al capitán Kong le parece una locura:

Soldado: *Recibí un mensaje de la base por el CRM-114, se refiere al plan de ataque R de Romeo.*

Capitán: *¿Qué dijiste, plan de ataque R?*

Soldado: *Sí, señor eso dije.*

Capitán: *¿Cuántas veces les he dicho que no quiero bromas a bordo?*

Soldado: *No estoy bromeando, así se descifra.*

Capitán: *He estado en una feria mundial y un rodeo, y esa es la mayor estupidez que he oído, ¿estás seguro que es el código de hoy?*

Soldado: *Sí, señor.*

La cámara de Stanley Kubrick se acerca "FGD 135", la confirmación es real, el capitán se encuentra consternado, no lo puede entender, busca una confirmación en la base; mientras tanto, el resto de los tripulantes se cuestiona: "*¿Será posible que sea una prueba de lealtad, para ver quien obedecería?*". Sin embargo, el capitán no quiere que se le salgan las cosas de control, si no esto sería una locura y prosigue. "*Jamás se ha recibido una orden de proseguir; Ripper no nos asignaría el pla R... sin que los rusos hayan bombardeado a Washington y otros lugares por sorpresa*". Mientras tanto el mensaje ha sido confirmado, "FGD 135".

Al ritmo de la música de combate, el capitán Kong se acomoda el sombrero cual vaquero al ataque, mientras vaticina: "*Muchachos, llegó el momento de la verdad, del combate nuclear mano a mano con los rusos*", monta a caballo y sigue las órdenes del general Ripper. Stanley Kubrick nos muestra la misma lógica de la *Patrulla Infernal* cuando el coronel Dax sigue las órdenes de Mirreau. Las dos órdenes absurdas, una donde se manda al matadero a los soldados y la otra a destruir al mundo, dos casos que vislumbran la estructura militar y de la cual no pueden librarse —yo mando y tú obedeces—.

El capitán Kong continúa sus acciones: "*Muchachos, no tengo facilidad para echar discursos, pero intuyó que algo importante sucede y puedo imaginar las emociones personales que algunos de ustedes sentirán, supongo que no serían humanos si el combate nuclear no les produjera emociones fuertes, pero quiero que recuerden una cosa, nuestra gente depende de nosotros, y ¡caramba! no los defraudaremos; otra cosa, si esto resulta tan importante como podemos suponer, les aseguro grandes ascensos y distinciones personales cuando esto termine, independientemente de su color, raza o religión, así que manos a la obra*".



Mostrar el cinismo y luego hacer un paralelismo, pero además introducir el Eros en ambos lados, tanto en la oficina del general Turgente, como la imagen del bombardero con la revista Playboy a bordo. Eros y Tanatos en un mismo tren, en el lugar correcto de la misión, pero esta vez acompañando el fin del mundo.



Mientras el discurso y las imágenes avanzan, Kubrick distrae al espectador con los encantos de la secretaria del general Buck; unos atendidos encantadores que dejan poco a la imaginación. Mientras por el auricular se hace escuchar la noticia de que el plan R se encuentra activado en el tablero de los tripulantes del B-52. La noticia es de vital importancia, pero para un general como Buck no le causa tanta conmoción, por el contrario, actúa cínicamente, como ya lo había hecho Broulard en *Patrulla Infernal* frente a los acontecimientos, actos que se relacionan con el gozo y lo festejan; Broulard realiza un baile a los altos mandos en el castillo, mientras el general Buck, un poco emocionado por dicha noticia, sigue el juego sugerido e incitante de su secretaria Scott. Se inclina y a continuar el ritual de la sexualidad, a la cual hace referencia la cámara, mientras se acerca dice: *"regresaré antes de que puedas decir a volar"*.

A nuestro cineasta le encanta mostrar las constantes escenas de los diferentes entornos, imágenes inquietantes y sugerentes, escenarios sin comparación; mientras se anuncia la escala mediática de un ataque próximo del bombardero B-52, un avión recorre los cielos, recorre las montañas o el desierto de Texas. La nave sigue su curso, sigue el camino de los lagos, valles, ríos y colinas en dirección a su objetivo. Mientras del otro lado, un alto mando se envuelve bajo las medias de la secretaria Scott, una perfecta sintonía entre la heroína y el éxtasis de los hombres en la guerra. Esa misma relación es sugerida por Stanley Kubrick al final de *Cara de Guerra*, su otro filme sobre la guerra. Esa es la ironía que le gusta denunciar a nuestro experimentado cineasta. Mostrar el cinismo y luego hacer un paralelismo, pero además introducir el Eros en ambos lados, tanto en la oficina del general Turgente, como la imagen del bombardero con la revista Playboy a bordo. Eros y Tanatos en un mismo tren, en el lugar correcto de la misión, pero esta vez acompañando el fin del mundo.

La secuencia continúa con diálogos que salpican la acción, ironizándola en todo momento. El general Ripper da instrucciones: *"los rojos no valoran la vida, ni siquiera la suya, y por este motivo quiero subrayarles la necesidad de un estado extremo de alerta, quizá el enemigo venga individualmente o en grupo, quizá incluso, venga luciendo nuestro uniforme, no importa como venga, debemos detenerlo, no podemos permitirle acceso a esta base. Ahora les daré tres reglas sencillas."*

La primera: no confíen en nadie, a pesar de su uniforme o rango, a no ser que lo conozcan personalmente.

La segunda: a cualquier cosa o persona que se acerque a 200 metros del perímetro deberán dispararle.

La tercera: ante cualquier duda dispare primero e indague después, aceptaría más fácilmente unas bajas accidentales que perder la base

La guerra no debe dejarse en los generales, cuando lo dijo hace cincuenta años, quizá tenía razón, pero hoy en día, la guerra es demasiado importante, para dejársela a los políticos, no tienen ni el tiempo ni el entrenamiento, ni la facilidad para pensar estratégicamente, yo no puedo permitir la infiltración comunista, la adoctrinación comunista, la subversión comunista, ni la conspiración comunista internacional, para consumir y contaminar todos los preciosos fluidos de nuestros cuerpos.

y el personal por descuido., sólo yo personalmente, podré cambiar estás reglas. Para concluir quisiera decirles que en los dos años que he tenido el privilegio de ser su comandante, siempre les he pedido lo mejor y nunca me han dado menos. Hoy la nación depende de ustedes, no la defraudaremos”.

Stanley Kubrick es un especialista en mostrarnos cuadros de oficiales. A decir verdad, creo que de no haber sido cineasta le hubiera gustado ser general, su cámara los muestra en todo su esplendor, ya lo ha hecho en *Patrulla Infernal* (Broulard y Mirreau), ahora, en *Doctor Insólito*, lo hace con mucho cuidado, este es el caso del general Ripper, encarnado en Sterling Hayden, un general con cierta problemática paranoica, que imagina un complot y toma las riendas por su cuenta, ordena a sus soldados una guerra nuclear contra la URSS.

Por otro lado, vemos al capitán Mandrake, que encarna Peter Seller, que trata de rebelarse a las órdenes recibidas, mientras musita: “Creo que el comando central nos somete a una práctica que exagera. En 20 minutos los radares rusos captarán los aviones... nuestros muchachos estarán en territorio ruso” y como queriendo decir “la vida de los soldados significa más que todas las estrellas del mundo” (Stanley Kubrick, *Patrulla Infernal*, 1957), “no sería bueno continuar una guerra nuclear innecesariamente... deberíamos enviar una orden de regresar a los aviones, yo diría que algo anda muy mal, señor”.

Mandrake: *General Ripper, como oficial de la fuerza aérea real, es mi deber bajo estas circunstancias, ordenar por mi cuenta el regreso del escuadrón. Con su permiso señor, ¿podría darme la llave y el código para hacerlos regresar, si no es molestia señor?*

Ripper: *Le dije que se relajara, ya no hay nada que hacer, yo soy el único que conoce el código.*

Mandrake: *Insisto en que debe proporcionármelo... (Ripper saca una pistola y la coloca sobre el escritorio), debo suponer que esté amenazando a un oficial con un arma.*

Ripper: *Mandrake, supongo que no se le ocurrió que mientras charlamos aquí, el Presidente estará tomando una decisión, junto con los comandantes en el Pentágono, y cuando se den cuenta de que no hay como hacerlos regresar, tendrán una sola opción, una adhesión absoluta. Mandrake, ¿recuerda lo que Clemenceau dijo de la guerra? 'la guerra no debe dejarse en los generales', cuando lo dijo hace cincuenta años, quizá tenía razón, pero hoy en día, la guerra es demasiado importante para dejársela a los políticos, no tienen ni el tiempo ni el entrenamiento, ni la facilidad para pensar estratégicamente, yo no puedo permitir la infiltración comunista, la adoctrinación comunista, la subversión comunista, ni la conspiración comunista*



A menudo es difícil no poseer un punto de vista cínico acerca de las relaciones humanas.

internacional, para consumir y contaminar todos los preciosos fluidos de nuestros cuerpos”.

La cámara de Kubrick denuncia —el general Ripper lanza un ataque sin retorno—, a nuestro cineasta le encantan estos oficiales, egocentristas, duros. Sin embargo, también nos muestra su cinismo. Ripper con la dureza de un general, conciente que los que expondrán su pellejo son otros, no le importa que sea un suicidio colectivo, al final diría como Mirreau que 40 % de los soldados que se lancen contra las ametralladoras morirán, mientras Ripper, a su manera, continua, *“Di la orden de atacar y la sostendré”.*

Mientras los bombarderos siguen su objetivo por las alturas, Stanley Kubrick nos muestra el tercer escenario, el Pentágono, donde se encuentra el señor Presidente con todo su Estado Mayor, simulando el mismísimo Senado Romano, para enterarse de los acontecimientos y tratar de evitar la catástrofe nuclear. Bueno, *“algunos hicieron falta, como el secretario de Estado, se encuentra en Vietnam, mientras el ministro de Defensa está en Laos y el Vicepresidente está en México, realizando labores para el país de las Barras y las Estrellas”.*

El presidente de los Estados Unidos comienza:

Presidente: *¿Qué está sucediendo General Turgente?*

General Turgente: *Sr. Presidente, hace como treinta y cinco minutos, el general Ripper, el comandante en jefe de la base Burpelson de la fuerza aérea, dió una orden a los 34 B-52 de su escuadrón que estaban en el aire, como parte de una práctica especial. Parece que la orden era atacar objetivos dentro de Rusia, los aviones llevan una carga de armas nucleares, con una capacidad media de 40 megatonnes cada uno. Este mapa indica las posiciones de los aviones, los triángulos son sus objetivos principales, los cuadros son sus objetivos secundarios, estarán al alcance de los radares rusos en 25 minutos”.*

Presidente: *General, me es difícil comprender esto, tenía la impresión de que sólo yo tenía la autoridad para disponer de las armas nucleares.*

General Turgente: *Eso es correcto señor, sólo usted tiene esa autoridad, y aunque no quisiera juzgar sin tener todos los datos, el General Ripper se excedió en su autoridad.*

Presidente: *Ciertamente más allá de lo que imaginaría posible.*

General Turgente: *Quizá olvida lo estipulado en el plan R.*

Presidente: *Plan R.*

General Turgente: *Es un plan de emergencia para tiempos de guerra. en el que cualquier comandante puede ordenar una represalia nuclear*



o un ataque sorpresivo, si la cadena de mando ha sido interrumpida, usted lo aprobó señor, como recordará. Seguramente recordará cuando el senador Beauford insistió en que nuestro poder de disuadir era débil, se pretendía que el plan R fuera un especie de seguro de represalia... admito que el elemento humano parece habernos fallado, pero la intención era convencer a los rusos que sería imposible acabar con Washington y con usted como parte de un ataque sorpresivo, sin represalia por parte de dirección.

Presidente: *Supongo que los aviones regresarán automáticamente. Al llegar al punto de autoprotección.*

General Turgente: *Me temo que no estaban en sus puntos de autoprotección, cuando el código de luz verde fue emitido, pasando ese punto, no quieren más ordenes, seguirán sus objetivos.*

Presidente: *Emita una contraorden.*

General Turgente: *No podemos comunicarnos con los aviones.*

Presidente: *¿Por qué?*

General Turgente: *Como recordará una de las disposiciones del plan R dispone que una vez recibida la luz verde, los radios normales del avión, serán controlados por un aparato ajustado a una clave, para evitar interferencias enemigas, el CRM-114 está diseñado para no recibir ordenes a no ser que el mensaje lleve la clave de las tres letras.*

Presidente: *Me esta diciendo general, que será incapaz de hacerlos regresar.*

General Turgente: *Estamos probando todas las combinaciones posibles, pero como hay 17 mil posibilidades, nos tardaremos cerca de dos días y medio.*

Presidente: *En cuanto tiempo podrán detectarlos.*

General Turgente: *Como en 18 minutos.*

Presidente: *Esta en contacto con Ripper*

General Turgente: *No señor, el general Ripper ha cortado todo la comunicación.*

Presidente: *Cómo obtuvo comunicación en general Ripper.*

General Turgente: *Llamó al comando estratégico aéreo, después de haber dado la orden, tengo una transcripción de esa llamada si desea oírlo... "el oficial de turno le pidió al general Ripper una confirmación y el dijo: sí señores, están en camino y nadie podrá hacerlos regresar, Señor Presidente, si usted me permite leeré el comunicado del general Ripper: 'Por el bien de nuestro país y modo de vida, les sugiero que*

respalden esta acción, sino la represalia roja acabará con nosotros, mis hombres les darán el mejor inicio, con 1400 megatonnes, y ustedes no podrán detenerlos, así que manos a la obra no queda otra. Si Dios quiere sobreviviéremos en paz y libres de temor, y con salud a través de la pureza y la esencia de nuestros fluidos naturales, que Dios los bendiga”.



El Presidente de los Estados Unidos está muy enojado, lo que pasa es algo que está fuera de control, él lo atribuye a un psicópata, ¿acaso no todos los que quieren cambiar al mundo son psicópatas?, ¿acaso él mismo, con todo su potencial destructivo, y el permiso de que los bombarderos circulen por el cielo, no da muestras de esa locura?. No cabe duda, ante estas circunstancias Stanley Kubrick se desprende de sus intenciones.

“A menudo es difícil no poseer un punto de vista cínico acerca de las relaciones humanas. Pero creo que un tema como este, el cinismo, debería por lo menos tratar de servir a algún fin constructivo. Me parecía, desde el momento en que se trata de una tragedia que todavía no ha ocurrido, que cualquier aportación que se pudiera introducir, cualquier sentido de la realidad que se pudiera conferir sin que pareciera una abstracción (dado que el problema nuclear está en manos de muchas personas) era decididamente útil. Las paradojas de la disuasión han sido tan abstractas, y en este aspecto se han utilizado expresiones tan eufemísticas que dudo seriamente sobre el hecho de que alguien asuma el problema como real” (Michael Cimen, *Kubrick*, p. 67).

Así lo expresa verbalmente nuestro cineasta, mientras su cámara sigue las acciones del Presidente, quién da indicaciones al general Friesman de que su tropa entre a la base de Burpelson, con la finalidad de verificar las anomalías y detener a un loco Ripper, y además, extraer los dígitos del código R de Roberto y detener un acontecimiento que amenaza con la destrucción total.

Pero no es fácil detener la acción descabellada que ocasionará millones de muertos, el general Turgente lo sabe y advierte cada una de las consecuencias que contraerá cada acción: *“Cualquier fuerza que intente entrar, sufrirá grandes bajas”*... además, parece que éste general está de lado de Ripper, no comparte la paranoia, pero sí ciertas ambiciones, mientras devela la cruda realidad en la que se encuentran. El escuadrón ya no puede regresar, rápidamente se está reduciendo a una baja probabilidad, luego dice: *“los rusos detectarán y cuando esto pase ellos golpearán, así que si no tomamos la iniciativa a su capacidad de represalia, seremos aniquilados”*. Ésta es una forma de incitar a la violencia, —mejor él que yo, ¿no es esto una premeditación de la muerte y no este un homicidio premeditado?— *“si en cambio lanzamos un ataque contra todas sus bases aéreas y sus misiles, sería posible agarrarlos desprevenidos”*.



"Tenemos el mayor número de misiles, asignando tres misiles a cada objetivo", como si los Estados Unidos no tuvieran una alta producción de armamento, pues es el país donde comprar un arma es como comprar chicles. "Nos quedaría una reserva", y dice "con esto daríamos una lección, pero además destruiríamos hasta el 90 % de su capacidad nuclear, por lo tanto venceríamos, sufriendo modestas y aceptadas bajas civiles, tenemos que elegir en la posguerra, uno con 20 millones de muertos y otro donde habría 150 millones de muertos".



Luego Stanley Kubrick muestra otro dato: *"Tenemos el mayor número de misiles, asignando tres misiles a cada objetivo"*, como si los Estados Unidos no tuvieran una alta producción de armamento, pues es el país donde comprar un arma es como comprar chicles. *"Nos quedaría una reserva"*, y dice *"con esto daríamos una lección, pero además destruiríamos hasta el 90 % de su capacidad nuclear, por lo tanto venceríamos, sufriendo modestas y aceptadas bajas civiles, tenemos que elegir en la posguerra, uno con 20 millones de muertos y otro donde habría 150 millones de muertos"*.

Lo que estamos presenciando es otro tipo de oficial, los que piensan que la muerte es un accidente necesario al que están sometidos los soldados que han elegido el oficio de las armas, estos oficiales siempre dejan que vayan los otros primero, los que estarán registrados en sus estadísticas, estadísticas que los divierten, porque cada uno simboliza un hombre de la patria, un mito que servirá para recrear un nuevo mito, quizá heroico para las futuras generaciones, porque por cada uno de los que muere se puede sacar un buen drama. Y este es el general Turgente. Un hombre de la estadística, un general que no está en el lugar preciso para exponer su pellejo. Esta en el Senado decidiendo por los demás. Un oficial de escritorio.

Kubrick lo describe, el crédito se lo da al Presidente, que esta vez parece ser una marioneta que se deja manipular por sus generales mientras anuncia: *"lo que usted describe es un genocidio, no una guerra"*; pero el cinismo es deslumbrante en esta obra: *"No digo que no nos despeñaríamos, pero le aseguro que los muertos no serían más de 10 o 20 millones, como máximo, dependiendo del azar"*.

Peter Seller sigue su discurso, un hecho comparativo: *"No quiero competir con Hitler en los libros de la historia"*, como si de ovejas negras se tratará la política estadounidense, ellos están pensando en la humanidad, en el sentimiento humano, su política se enfoca a la defensa de la vida, sin embargo, el debate de Turgente es muy insistente, como diciendo *"¿que es mejor preocuparse por su gente, o por su imagen histórica?"*.

Con toda su persistencia, Stanley Kubrick ha llegado al punto intermedio, la cúspide de su filme está tomando dimensiones atractivas, le encanta jugar, le gusta manejar a todos sus personajes por medio de su juguete preferido, su cámara manipuladora que atrapa todas las secuencias que él quiera, el instrumento que le cumple cada uno de sus caprichos, y que le ayuda a mostrar las distintas realidades.

Así es como nuestro cineasta retoma tres escenarios, al ritmo de la música de guerra anuncia la paquetería, todas las municiones y el contenido del estuche de sobrevivencia de la que están dotados para realizar el ataque final, una lista impresionante: *"Un revolver automático calibre 45, dos cajas de municiones, raciones de emergencia para*

cuatro días, un botiquín conteniendo antibióticos, morfina, vitaminas, antidepresivos, somníferos, tranquilizantes, un diccionario ruso y la Biblia en miniatura, 100 dólares en rublos, 100 dólares en oro, nueve paquetes de chicles, una ración de profilácticos, tres lápices de labios, tres pares de medias, uno la pasaría bien en las Vegas con todo esto”.

No es increíble el amor por el detalle, una lista inquietante: una pistola 45, como si de un duelo ritualizado se tratara con sus cajas de municiones; antibióticos y antidepresivos para armarse de valor; en caso de perder la paciencia, un tranquilizante; el diccionario ruso, como si hubiera tiempo suficiente para estar traduciendo, y los rublos, como si fuera bienvenido a territorio enemigo, y bueno, con la ayuda de Dios y unos cuantos misiles, *“llenarán el cielo de almas”*, dijera el instructor de Kubrick en *Cara de Guerra*, ¡que ironía!

Mientras tanto, en el Senado estadounidense, la cámara nos muestra los aconteceres, da prueba de las expresiones de un embajador ruso, un “rojo” prepotente, un personaje que todas se las sabe, y que dentro del Pentágono sigue siendo el enemigo de los imperialistas, a pesar de estar en su casa. La prueba se da cuando Muffley no encuentra comunicación con el Primer Ministro Dimitri, y el embajador, como si fuera algo secreto musita: *“B86543, de Moscú; Es un hombre del pueblo, pero ante todo, un hombre”*.

La cámara sigue el juego, se involucra en el discurso del general Turgente, quien se comporta cual niño en su casa, desconfiando de los desconocidos, de sus enemigos rojos, de los ateos, de los demonios, mientras se confirma la llamada, una llamada con el Presidente ruso, una llamada que nos traslada al otro lado del Atlántico, con el líder ruso, el enemigo a vencer.

Sólo que esta vez, se trata un momento en que el general Turgente le quiere incautar una grabadora al embajador ruso, y se pelean, bueno forcejean, es como la esencia de lo humano, de lo animal, de un duelo ritualizado, entre dos enemigos que se odian, ese es el mensaje. La acción de que el hombre a pesar de cavar su destrucción total todavía mantiene ese instinto humano y animal que Stanley Kubrick ritualiza.

Bueno, bueno, bueno, mientras intentan hablar con el enemigo, en otro lugar cerca de la base Burpelson, otros soldados están jugando a la guerra, desde la lejanía se vislumbra que son norteamericanos, sin embargo, en el guión dice: *“Ahí vienen los comunistas”*, pero una voz entra en la ambigüedad. *“Como se parecen esos camiones a los nuestros, ¿dónde los habrán conseguido?, ¿se los comprarían al ejército?”*, pero ellos ya tienen órdenes concretas, *“abran fuego a 200 metros”*.



El fuego se disipa, pero un letrado se interpone: *“La paz es nuestra profesión”*. Los enemigos parecen ser ellos mismo, y disparan contra

él, deben terminarlo, para terminar con esta desgracia que los mantiene atados y en una lucha constante, porque no hay que engañarnos, en el mundo de los dobles, si tú no lo matas él te matará a ti, porque en la guerra es así, él es tu peor enemigo, de esa forma se batían el uno al otro. Ese es el peor enemigo del hombre, él creando su propio fantasma, su propio miedo, su propia maldad. Eso es lo que vemos en *Miedo y deseo*, el enfrentamiento de los dobles.



Ripper lo sabe, su locura sobrepasó los límites del patriotismo y la conspiración, y dio origen al conflicto de la desestabilización del mundo, pero se le está saliendo de control. El capitán Mandrake lo está presenciando, y además tiene que afrontarlo, mientras tanto, tenemos que informarles que el Presidente de Estados Unidos está hablando con su homólogo ruso Dimitri.

Presidente: *"Escucha, no te oigo muy bien, podrías bajarte a la música? Así está mejor, si... ¿cómo dices?, los dos estamos transmitiendo bien, bien que bien que tu estés bien y yo este bien, estoy de acuerdo, que maravilla estar bien. Ahora bien Dimitri, tú sabes como hemos hablado de la posibilidad de tener algún problema con la bomba, la bomba Dimitri, la bomba de hidrógeno. Sucedió que uno de nuestros comandantes tuvo, pues, perdió la cabeza, tu sabes, un poco, y cometió una tontería, te diré que hizo: Ordenó a sus aviones atacar tu país... permíteme terminar Dimitri..."*

¿Cómo crees que me siento yo?, imagínate como me siento yo, ¿crees que te estoy llamando para saludarte?. Claro que me gusta hablar contigo, claro que me gusta saludarte, ahora no, pero en cualquier momento, te hablo para decirte que algo terrible ha sucedido, claro que es una llamada amistosa si no fuera amistosa ni siquiera te hubiera llamado, llegarán a su objetivo durante una hora, estoy segurísimo Dimitri, lo he discutido con tu embajador, no es un truco, ¿quisieras darles a tus fuerzas aéreas información sobre los objetivos y planes de vuelo, y los sistemas de defensa de aviones?. Sí, si no logramos hacerlos regresar yo diría que pues, tendremos que ayudarles a destruirlos, sé que son nuestros muchachos. ¿Con quién deberíamos comunicarnos?, ¿A quién?... al centro... no te oí muy bien ¿El centro de defensa aérea del pueblo?, ¿Eso dónde queda Dimitri?, En Omsk. Bien, ¿si tú les hablaras primero?, entonces, ¿de casualidad tienes el número de teléfono?, ¿qué?, veo, pediré información en Omsk. Yo también lo lamento Dimitri, lo lamento mucho, bien, tú lo lamentas más que yo, yo también lo lamento, lo lamento tanto como tú Dimitri, no digas que tú lo lamentas más, tengo la misma capacidad para lamentarlo que tú, ambos lo lamentamos, ¿bien?, bien, está aquí mismo". Quiere hablar contigo Alex.



Mientras se escucha el diálogo de Alex, no el de la *Naranja Mecánica*, sino el embajador ruso, llegan muchas dudas por los modales de

La máquina del fin del mundo, "si explota producirá tal precipitación radiactiva, que en 10 meses la tierra estará muerta como la luna".

"Dile a Stanley que Nueva York no encuentra nada gracioso en el fin del mundo, que nosotros sepamos".



expresión que muestra durante su charla con su presidente Dimitri, de ahí la consternación en el círculo del Senado norteamericano, que preguntan lo que sucede. Mientras un general musita "tontos...locos".

Alex: *La máquina del fin del mundo.*

Presidente: *¿Qué es la maquina del fin del mundo?.*

Alex:*Un aparato que destruirá todo ser viviente sobre la tierra".*

Turgente se ríe. el Presidente se asombra, mientras en otro lado Ripper sabe que el final está llegando y declara sus oscuras ideas "¿Has visto a un rojo tomar un vaso de agua?", Mandrake lo sigue. "No, no creo haberlo presenciado", como si quisiera darle la razón, entonces Ripper continúa "Vodka, eso es lo que beben, ¿no?, jamás beben agua...un comunista jamás beberá agua, sin tener una razón de peso, agua. esa es la clave, agua, al agua es la fuente de toda vida". ¡Oh!, una clase de biología, Ripper sigue, "el agua cubre 7/10 partes de la tierra. ¿te das cuenta que tú eres 70% de agua?, los seres humanos necesitamos agua fresca y pura para abastecer nuestros fluidos corporales ...Mandrake ¿Nunca te has preguntado por qué sólo bebo agua destilada o agua de lluvia y sólo alcohol puro de grano?... ¿Has oído de la fluorización del agua?...¿Te das cuenta de lo que es? Es el complot más monstruoso y peligrosamente concebido por los comunistas? "

Pero las balas ya están en los ventanales de las oficinas del Burpelson, silban por todo el espacio reclamando la muerte del culpable de dicha acción de guerra y de la confusión en la que se encuentran los tres círculos que Kubrick nos muestra, tres bases aisladas, la comunicación no existe. Kubrick enfatiza, las maquinas fallan.

Todo se está derrumbando, la ametralladora de Ripper debe luchar contra sus propios hombres, mientras tanto el embajador ruso en el Pentágono continúa su clase, la máquina del fin del mundo. "si explota producirá tal precipitación radiactiva, que en 10 meses la tierra estará muerta como la luna". Turgente contraataca, "según nuestros estudios, a las dos semanas la radiación llegará a ser tolerable". pero el conocimiento del embajador es desbordante, sí que conoce de la química y continúa "seguramente no conoces el 'Baltonio G', es radiactivo durante 93 años, si juntas 50 bombas de hidrógeno y las refuerzas con 'Baltonio G', al explotar producirán una mortaja del fin del mundo, una radiación mortal, que rodeará la tierra durante 93 años". Turgente sigue sin creerlo. Sin embargo lo que escuchamos es increíble. la máquina se acciona automáticamente, si esto realmente ocurriera. estamos fulminados.

De ahí que este hecho satírico que nuestro director señala, causara verdadera controversia e incomodidad al gobierno estadounidense y la noticia no se hizo esperar. John Baxer menciona que la noticia

pronto llegó al gobierno de los Estados Unidos e inmediatamente comunicó su preocupación a la Columbia Picture: "Dile a Stanley — informó a Southern— que Nueva York no encuentra nada gracioso en el fin del mundo que nosotros sepamos" (p. 179). Stanley Kubrick, quiso salirse con la suya, sin embargo, cuando se terminó la película fue la Columbia quién tenía que añadir una declaración antes de cada función, advirtiendo que según el punto de vista oficial del gobierno americano, los controles del sistema antinuclear de seguridad eran tan grandes que un incidente como el que se relataba en la película jamás habría tenido lugar. (John Baxer, *Biografía de Stanley Kubrick*, p. 179-180).



Pero en la película no se puede desactivar, porque lo que acontecía en el bombardero, donde tripulaba nuestro vaquero, con su misil de ataque, podemos darnos cuenta que a nuestro director le preocupaban los acontecimiento que ocurrían con las máquinas, pues si bien es cierto que el hombre falla y comete errores, las máquinas pueden ser aun más fatales, porque están hechas por la mano del hombre; tanto que explotará automáticamente si intentan desactivarla, el embajador lo explica. En la carrera del dominio del mundo se busca lo que se requiere para alcanzar la paz, ¿Acaso no el mundo esta bien como está?, ¿de qué paz es de la que hablan, de la de los muertos?, por eso construyeron semejante arma mortal, lejos de las necesidades básicas.

El mismo Alex lo dice, *"nos costó una tajada más grande en el producto interno bruto, el problema es que ustedes proyectaban algo similar y nos preocupaba quedamos atrás"*, pero una vez más revela el secreto que encierran las naciones poderosas *"Nos enteramos a través del New York Times, información secreta de proyectos secretos"*; esto es lo que el actual Presidente de los EUA, George W. Bush inventó contra el ex dictador Sadam Hussein, afirmando que construían armas nucleares.

Pero como en todo lugar, siempre es recurrente que existan del lado de las potencias los más grandes inventores, sin importar nacionalidades, surge de entre el Senado *Doctor Insólito*, una historia inolvidable que un alemán esté en la mesa, e insólito que un ruso les revele su secreto y reafirme tal proyecto.



Doctor Insólito: *"Como director de desarrollo de armamento, el año pasado le comisione un estudio de este proyecto a la corporación Bland, de ablandar me supongo... seguía los resultados del reporte y concluí que no era viable por razones que en este momento son demasiado obvias. Sr. presidente la tecnología requerida está a la mano incluso de un poder nuclear pequeño, requiere sólo la voluntad de hacerlo...señor presidente, no sólo es posible, es esencial, es lo fundamental, en esta máquina ¿sabe?. La disuasión es el arte de*

infundirle al enemigo temor a atacar, debido al proceso de decisión automática e irrevocable”.

Este es el fin principal que encerraba la Guerra Fría, esta es la paranoia, que mantenía a las potencias en alerta y en la loca carrera por las armas, este es el incentivo que les preocupa a las potencias para no invertir en las necesidades básicas de su pueblo, y a cambio, destinarlo todo a armamentos, armamentos que al final nos conducirán a la tumba; esa es la carrera que el hombre lleva, le encanta coquetear con la muerte, ese es el juego eterno de las guerras.



“¡Qué increíble invención humana!, la máquina del fin del mundo es aterradora”, fácil de comprender, este hombre lo sabe, trata de dar una clase del proceso de la destrucción, él estuvo en la guerra con los alemanes, conoce bien la filosofía y Stanley Kubrick, lo retrata bien.

Mientras tanto Turgente exclama: *“¡caray!, ojalá nosotros tuviéramos una máquina de esas, es fantástico”. ¿cómo se activa automáticamente?. A Stanley Kubrick le encanta esta controversia, le gusta ver el lado malvado de sus personajes, y los enfoca con mucho éxito mientras Doctor Insólito dice: “es sorprendentemente sencillo, cuando las bombas son para ser enterradas su tamaño no tiene límite, luego se conectan en un inmenso complejo de computadoras, entonces una serie de circunstancias específicas y bien definidas, bajo las cuales explotan las bombas, son programadas en una memoria, una sola ...” ¿Insólito?, valga el nombre ¿no?.*

Sí, el hombre que está dando una clase de química es alemán, pero se nacionalizó, conoce la guerra y su ideología. El general Turgente dice: *“el nombre hace al monje. La efectividad de la máquina del fin del mundo se pierde si se mantiene en secreto, y semejante arma iba a ser anunciada por el congreso del partido el lunes”.*

La cámara regresa *“La paz es nuestra profesión”* mientras las balas de los soldados del mismo bando se impregnan de sangre, la sangre de unos desgraciados que sólo cumplen órdenes. En medio de la malla, los autos y los muros que impiden la masacre total del enfrentamiento, mientras se arrastran para lograr sobrevivir, mientras el mismo Ripper ataca a los que bien podrían ser sus hijos, se arrastra, Mandrake se mantiene atento y escucha, *“lo añadirán a la sal, la harina, los jugos, sopas, azúcar, feche, helados... los helados que comen los niños, ¿sabes cuándo comenzó la fluorización?, en 1946. ¿No coincide con la conspiración comunista de la posguerra?. Extrañas sustancias son introducidas en nuestros cuerpos sin el conocimiento del individuo, así son los rojos de hueso colorado... Mandrake agrega: “¿cuándo te volviste, desarrollaste esa teoría?”. Ripper contesta: “lo descubrí al hacer el amor, sufrí una sensación profunda de fatiga, seguida por un gran vacío, afortunadamente pude interpretarlo correctamente, una pérdida*



Stanley Kubrick nos muestra la panorámica de lo que será el campo de batalla, 34 B-52, y los 1400 megatones.

de la esencia. Si las mujeres sienten mi potencia y persiguen la esencia de la vida, no sé como evitar estar con mujeres, pero sí consigo negarles mi esencia". Mientras todo esto pasa, Stanley Kubrick nos muestra la panorámica de lo que será el campo de batalla de Húe en *Cara de Guerra*.

¡Un momento!, los muchachos de Ripper se están entregando, se rinden, se han dado cuenta que han sido las ovejas negras del complot, y que ellos están sufriendo el fuego y las bajas. Así es la vida, hagamos que esos muchachos son como mis hijos y me defraudaron, este reflexión no le basta, muchos de ellos murieron pensando en él, en su jefe, y los defraudó, sabe que todo está perdido, que su meta se está derrumbando, es un luchador solitario, el mismo capitán Mandrake, se burla de él diciéndole que es un ser acuático.

Entonces Ripper pregunta, "*¿fuiste prisionero de guerra alguna vez?, ¿te torturaron?... los payasos de allá afuera me van a trabajar queriendo el código... no sé si soporté la tortura... ¿Sabes, Mandrake?, yo creo en la vida después de ésta, tendré que responder por lo que he hecho, me siento capaz de hacerlo*". Mandrake le contesta: "*dame el código*". Ripper se incorpora al baño, está tramando otra acción, tratará de salir de esa encrucijada.

Sin embargo, ¡sorpresa!, Ripper está muerto, se mató, quiso sacar toda la porquería que lo irritaba por dentro, quiso deshacerse de lo que le causaba molestia en su interior, esa molestia eran los comunistas, los rojos, quiso descargar todo la fuerza sobre ellos, utilizó todos los medios a su alcance, a los 34 B-52 y los 1400 megatones, enclaustró a su base aérea de Burpelson, puso en apuros al Pentágono, a los políticos; hizo que todas las fuerzas se activaran y con ello la máquina del fin del mundo, activo la revolución total y ahora que todo está fuera de lugar, debe terminar con todo, primero con su vida, y en ello utiliza el último recurso, y la pérdida del código, los tres dígitos. Así fue la única forma, trágica, que tanto le lastimaba, acabar con el mundo, o con los rojos que están de más.

Ripper está muerto. El bombardero sigue su camino, ahora más que nunca va directo a su objetivo, se acerca más y más; la música se alterna con el avión, mientras éste da muestra del espacio por donde se desplaza, anuncia los valles, las colinas, las islas, ríos y montañas; todo desfila a una velocidad espectacular mientras el copiloto anuncia las cifras de gasolina, "*Tenemos 109 en total, 79 mil en el tanque principal y 30 mil en el acelerador, lo cual significa 7 horas 15 minutos de vuelo*".

Pero esos datos no sirven si el radar muestra una señal no identificada "*distancia 97 kilómetros, velocidad aproximada mach 3, parece ser un misil rastreándonos, confirmado, definitivamente es un misil, comenzar acción, evasión a la derecha*", estamos presenciando un juego aéreo,



el misil continúa acercándose, presenciamos una lucha evasiva de ataque, el misil busca su objetivo, son bombas con ojos, se dirigen a donde tú vayas, es como un juego de computadoras o de máquinas.



"Distancia 81 kilómetros, continuar acción evasiva, fijar ECM para interceptar". Sin embargo, el misil sigue acercándose, distancia de 64 kilómetros... es un rastreo constante, el avión se esconde por los cielos, trata de dar giros a los lados, se muestra el panorama, están en el centro del Golfo, es una lucha en el cielo... 10 kilómetros... 1.5 kilómetros desviándose. ¡Oh!, les ha dado un misil que provoca una explosión, se cortaron los circuitos eléctricos, hay una pérdida de control, se busca mantener el rumbo pero no es posible, el ave del cielo está herida, se inclina hacia una colina, es una caída libre, el camino hacia la muerte, se iba a estrellar en los icebergs en medio del mar.

En el otro extremo, Mandrake, trata de descifrar el código *"Pureza o esencia", paz o esencia P-O-E, "pureza o esencia O-P-O-E - P"*... Lionel Mandrake es amenazado, creen que es el culpable de la muerte de Ripper, no hay testigos y el coronel lo quiere arrestar; sólo que el libreto de la clave lo salva; la repite *"Alguna variación. Paz-Esencia-Pureza, alguna de esas E-O-P-O-P"*, mientras alza las manos.

Estamos a punto de ver el fin del mundo, y el héroe de Kubrick, Peter Seller, no encuentra el código, todo parece llevarnos a un final desastroso, el teléfono no sirve, la comunicación está cortada, se encuentran incomunicados. Entre la base aérea Burpelson, el Pentágono y el bombardero, los tres escenarios mantienen el suspenso.

Nuestro director está logrando su objetivo, está manteniendo al espectador al tanto de los acontecimientos, además está denunciando la locura de un acto, lo absurdo a lo que nos lleva la realización de una acción de esa magnitud, un descontrol total, un error que desencadena una destrucción total.

Mientras tanto en el claustrofóbico avión, los circuitos eléctricos están destrozados, todo esto puede pasar en una catástrofe ocasionada por algunos hombres en una guerra. Sin embargo, los tripulantes del bombardero, como todos unos vaqueros se lanzan a la conquista, se han quedado sin radio y sin combustible, pero están felices de hacer su trabajo, estos son los soldados que le hubieran gustado al general Mirreau, de *Patrulla Infernal*, soldados conquistadores, peregrinos de la muerte.



Lo caricaturesco no deja de suceder, a Mandrake lo tachan de perverso desviado, *"me ordenaron comunicar al general Ripper con el presidente"*, acto seguido Mandrake quiere hablar con el Presidente de los Estados Unidos de América y habla de un teléfono público, pero el cambio no le alcanza, pide hacer la llamada por cobrar pero faltan 20 centavos. Manda a un soldado destruir la máquina de refrescos y mientras éste dispara, contesta *"es propiedad privada"*,

muchas monedas salen disparadas, y el soldado se llena de liquido.



Hay enlace con el Pentágono, el código es *O-P-E*, que está siendo reconocido por elementos del escuadrón No. 843; las misiones 12, 22, 30 y 38, fueron reportadas por el enemigo, el resto de las misiones han reconocido el código, señores, el Pentágono lo logró, creo que los buenos han ganado. Turgente piensa en la redención, hemos oído el aleteo del ángel de la muerte desde el valle del terror, has tenido a bien salvarnos de las fuerzas del mal.

Sin embargo, algo no parece encajar, el Primer Ministro soviético está furioso, hay un ave amenazando en el cielo, no detectó el código, su motor está afectado, y la fuga aumenta, pérdidas al 2-0-5. Códigos que Stanley Kubrick manejaba a la perfección, por toda la documentación técnica que conoció en esta experiencia inolvidable en tecnología que anuncia la destrucción del fin del mundo.

Vocabulario constante "*...combustible restante 8-7-9-0*", la imagen está descendiendo, el lenguaje que vemos es descriptivo con imágenes rabiosamente bellas de una máquina destructora transitando por el cielo, la palabra ha desaparecido, sólo escuchamos la música de guerra al compás del descenso del ave del terror, muy por debajo de las montañas y a unos cuantos metros de su objetivo,.

El Presidente en el Pentágono mantiene comunicación con el ministro ruso *"Dimitri... Dimitri, dice que uno de los aviones no ha regresado, de acuerdo a informaciones de las fuerzas aéreas va rumbo al complejo de misiles en Laprunder"*, el gran tablero está engañando Turgente dice: *"treinta y cuatro aviones, treinta reconocimientos, cuatro bajas y una de ellas va rumbo a Laprunder"*.

El enemigo es fantasma, Dimitri nunca aparece, sin embargo, se muestran tres bajas, el cuarto sólo puede estar averiado, eso complica las cosas, la historia se vuelve a repetir. Turgente predice un complot comunista como antes lo hizo el general Ripper, sentencia: *"buscan motivos para atacarnos"*.

La máquina del fin del mundo se activará, han evadido las redes, pero así están entrenados, a tener iniciativas, ya son mecánicas, y en *Cara de Guerra* el sargento Hartman nos muestra como le hacen para que actúen mecánicamente, sin compasión, sin piedad, la misión es matar, eso es lo que les enseñaron. Sí, los objetivos son Laprunder y Vorshaw.



¡Uh!, ya nada lo puede detener, la bomba esta lanzada y las consecuencias serán fatales, King Kong regaña a sus muchachos, él quiere llegar al objetivo, con suerte llegaron a *W-T-D*, *"maldita sea no hemos llegado hasta aquí para tirar esta misión a la basura, ¿Cuál es el objetivo más cercano?... 3-8-4, en las coordenadas 003691 del diagrama, y de ahí a T-D-W, ¿qué tipo de objetivo es?. Es el complejo de la ICBM en Kotlas.*

En medio de este discurso de imágenes transportadoras de la muerte, el general Turgente inicia un despliegado de ofensas a los rusos, tratándolos como peones, incapaces de rendirse, mientras los nazis los mataban ellos no se rendían. Sigue la revisión en la sala de lanzamiento, D-S-O, listo el bombardero que no se pudo detener, es la última montaña, el último lago y los últimos paisajes que estamos viendo como en la oscuridad, mientras esperamos ver como Stanley Kubrick destruye el mundo.



"Hola querido John", el misil tiene nombre, al igual que las armas de los marines de *Cara de Guerra*, el vaquero tiene que lograrlo, no hay nada imposible para él, así conquistó el Oeste, y esta vez no puede fallar, se monta al caballo, se quita el sombrero, está en la misión más importante, escribirán sus nombres en la historia, es la última acción en su vida, y la hacen con amor, mientras vemos como ese amor se va inclinando al Tanatos.

Las últimas imágenes no engañan, se trata de la muerte, el paisaje es aterrador, es nebuloso y oscuro, un tanto amenazante, mientras monta su caballo el capitán Kong lanza gritos de triunfo, este es un oficial que se sabe rifar el pellejo, una imagen a nuestra vista, una fumarola y el estruendoso rugir de la bomba.

Mientras tanto, Dr. Insólito ha escuchado el llamado, y sugiere al Presidente: *"se debe preservar un núcleo de la especie humana"*, él lo sabe, un grupo muy selectivo, algo así como la depuración de la raza, él lo sabe muy bien pues esa era la filosofía nazi, continúa: *"sería sencillo, estarían en nuestras minas profundas, la radioactividad no penetraría en una mina, a varios kilómetros de profundidad... se conseguiría suficiente espacio para viviendas... el Presidente pregunta: ¿Cuánto tiempo habría que permanecer allí?"*.

Stanley tiene cierta simpatía con los alemanes, desde su música hasta la admiración por Hitler. Continúa Dr. Insólito: *"A ver 'Cobalto de sodio G', vida radioactiva, creo que posiblemente unos 100 años... no sería difícil, Mein Führer, reactores nucleares, lo siento señor Presidente"*, esto es como un recordatorio a su antiguo jefe, *"podrían abastecernos de energía, casi indefinidamente, la vida vegetal se mantendría en invernadero, se podrían criar y sacrificar animales. Habría que sondear todas las minas del país, pero supongo que habría lugar, para varios cientos de miles de nuestras gentes... No sería necesario señor Presidente, con una computadora sería fácilmente, se daría prioridad a factores como juventud, salud, fertilidad, inteligencia y una gama de habilidades, sería vital incluir a nuestros gobernantes y militares para transmitir los valores de liderazgo y tradición, se reproducirían peligrosamente, habría tiempo de sobra con técnicas adecuadas y una proporción de 10 mujeres por cada hombre. Calculo que podríamos recuperar el producto nacional bruto en 20 años"*.



Presidente: *¿no estaría tan angustiado y triste este núcleo sobreviviente que preferiría no seguir viviendo?...*



Dr. Insólito: *"Estarían vivos en las minas, no habría recuerdos impactantes, sólo nostalgia por los que se quedaron... combinado con la curiosidad por la aventura futura..."*

Turgente: *Diez mujeres por cada hombre, ¿eso no implicaría abandonar las relaciones sexuales monogámicas?, digo con respecto a los hombres.*

Dr. Insólito: *Lamentablemente sí, pero sería un sacrificio necesario para el futuro de la raza humana, añadiré que como cada hombre tendrá que hacer un prodigioso servicio de este tipo, habrá que seleccionar a las mujeres por sus características sexuales, tendrían que ser altamente estimulantes.*

Embajador: *Debo reconocer que es una excelente idea, Doctor.*

Turgente: *Deberíamos estudiarlo desde un punto de vista militar, ¿qué tal que los rusos almacenan algunas bombas y nosotros no?. Dentro de cien años cuando salgamos nos conquistarían, quizá incluso intenten arrebatar nos nuestras minas...sería inocente pensar que el tiempo cambiaría la política expansionista soviética, debemos estar alerta para proteger otras minas, que ellos reproducirían para reproducirse, y ganamos por mayoría cuando salgamos...no debemos permitir una desventaja en minas.*



Dr. Insólito: *Tengo un plan, Mein Führer, puedo caminar...*

Doctor insólito culmina con un plano final de la destrucción, mientras una canción de amor un tanto nostálgica entona "Nos volveremos a encontrar, no se donde, no se cuando, pero sé que nos volveremos a ver algún día soleado, el sol estará sonriendo, como tú siempre lo has hecho, hasta que el cielo azul reemplace a las nubes oscuras, por favor saludame, a la gente que conozco, diles que no tardaré, les encantará saber, que cuando me viste partir, cantaba esta canción", mientras presenciamos la destrucción que Kubrick hizo del mundo.



c.- BARRY LINDON: EL PROBLEMA DEL HOMBRE

UN ACERCAMIENTO CONTEXTUAL



¿Por qué una película histórica?

Porque al igual que las películas de ciencia-ficción, intentan recrear algo que no existe.

Y las descripciones, que son las partes más aburridas de las novelas, en la pantalla no demandan ningún esfuerzo.



Kubrick, el cineasta experimentado, el hombre que a estas alturas ya no creía más que en las historias de los grandes escritores, después de su controvertida *Naranja Mecánica*, después de haber manejado toda una película de lo que proyectarían las sociedades futuras, contemporáneas, un adelanto de lo que hoy día vemos en muchas sociedades, enfermas, por la gama de expresiones, en su máximo esplendor, el Alex de Kubrick se ve reflejado en muchos de ellos.

El cineasta ya había marcado la calidad y el producto que vendía, un producto para muchos públicos, un producto de alta calidad para la retina; a estas alturas, muchas expectativas se esperaban de este hombre, sin embargo, para un obstinado como él, las cosas no eran fáciles, con mucha anterioridad se pronosticaba un proyecto histórico, "Napoleón", proyecto que se venía retrasando desde 1968. Después de *2001: Odisea del espacio*, Kubrick tardó en encontrar un tema trascendente, en donde depositar toda su energía, y su interés lo puso en el horizonte alemán.

En esos albores le ofrecen la historia de *Albert Speer*, un joven arquitecto, lleno de sueños, que conoció a Hitler, guión realizado por Andre Birkin, su discípulo. Kubrick no acepta por ser judío "No puedo mezclarme en esto". Su sueño, su máximo anhelo fue Napoleón, sin embargo, ninguna compañía quiso financiar la alta producción, los miles y miles de soldados que necesitarían para este filme; el mismo Anthony Burgess que había escrito *Napoleón Symphony*, una novela dedicada a su esposa y a Kubrick, vio frustrada su expectativa cuando en 1974 "Napoleón olía a elefante blanco" (John Baxer, *Biografía de Stanley Kubrick*, p. 273). Luego la Warner le ofreció realizar el *Exorcista*, la cual rechazó dejando el camino a William Friedkin, quién se llevó el Oscar y la taquilla con su filme.

Al parecer debido a la gran importancia que Napoleón tuvo para Kubrick y viendo la negativa de las compañías, el cineasta, inició nuevas investigaciones para otro proyecto; al igual que lo había hecho antes, comenzó a hurgar en las buenas historias, pero principalmente, lo que cuenta John Baxer, lo que nuestro cineasta buscaba particularmente era encontrar un lugar, un objetivo donde depositar toda la gama de investigaciones que ya había realizado para su anterior proyecto, *Napoleón*.

De esta forma, relata John Baxer, Kubrick se introdujo, en *La feria de las vanidades* de William Makepeace Thackeray; *La historia de Becky Sharp*, una chica del lado oscuro de la vida, que vive de su ingenio a principios del siglo XIX en Londres, se casa por dinero, descuida a su criatura, pierde a su marido y es abandonada más triste, pero no más

Al querer ser incluido como alguien que había adoptado al país como su hogar, que le encantaba estaba dispuesto a echar el resto haciendo la mejor película histórica de la historia a partir de la obra de un autor británico.

sabia, tras haber hecho más que echar a perder las vidas de todos los que la rodeaban. Sin embargo, ésta era la novela más cinematográfica que transcurriera en aquella época después de *Guerra y paz* de León Tolstoi.

No obstante, como alternativa, Kubrick se encontró *Las memorias de Barry Lyndon Esquire*, la segunda novela de William Makepeace Thackeray. La historia habla de un personaje joven, sólo que ahora en lugar de Becky es Barry: trata ahora de un joven, de principios del siglo XIX en Londres, que se casa por dinero, descuida a su hijo, pierde a su mujer y acaba más triste y más sabio tras haber hecho más que echar a perder las vidas de los que le rodeaban.

Las razones para que Kubrick abrigara a *Barry Lyndon* fueron vistas desde diferentes ópticas, pues como antes mencionábamos era un hombre del cual se esperaba mucho, y no era para menos que los mismos ingleses se sintieran complacidos con él. Así después de *Naranja mecánica* dice Baxer, lo más lógico era para un hombre visionario, era preferir ya no ser considerado como un extranjero, emigrado del Bronx, perdido en la Gran Bretaña, con el sentimiento plasmado en Nueva York.

De esa manera, "al querer ser incluido como alguien que había adoptado al país como su hogar, que le encantaba, estaba dispuesto a echar el resto haciendo la mejor película histórica de la historia a partir de la obra de un autor británico" (John Baxer, *Biografía de Stanley Kubrick*, p. 275). Quizá también el hecho de que a sus 45 años, tenía que hacer ya su obra maestra.

Es impresionante lo que mostró al mundo; después de una breve entrevista en 1976, era obvia una pregunta, después de tres películas situadas en el futuro ¿Por qué una película histórica? A lo que Kubrick responde: "Las películas históricas al igual que las películas de ciencia-ficción intentan recrear algo que no existe. Y las descripciones, que son las partes más aburridas de las novelas, en la pantalla no demandan ningún esfuerzo al público, aunque sí mucho a los cineastas" (Michael Ciment, *Kubrick*, p. 167).

Kubrick intentó recrear el pasado en una película, pero también viajó al futuro. De esa forma vemos que es un director que ha husmeado en la mayoría de campos cinematográficos, entre ellos destacan los de la violencia, la guerra nuclear, las trincheras y el terror, entre otros géneros. Así, Kubrick no sólo es un autor de géneros, sino es un cineasta sobre géneros, porque en cada lugar donde pone el ojo, quiere decir lo último sobre él, lo explota al máximo.

Luego siguiendo la lógica que esta obra representa, surgen otros cuestionamientos: "Parece que tiene más dificultad todavía al hablar de *Barry Lyndon*, ¿Es una película más secreta que las anteriores? A



lo que él responde: 'es más difícil en la medida que no trata de los problemas sociales contemporáneos que permiten hablar al margen, en lugar de hablar de la película; no es lo mismo hablar de la guerra nuclear, de las estructuras sociales o de inteligencia extraterrestre' contestó* (Michael Ciment, *kubrick*, p. 167).

BARRY LINDON DE STANLEY KUBRICK

RESUMEN

Stanley Kubrick encierra su historia en dos etapas fundamentales. En la primera parte vemos a un Redmond Barry joven, idealista enamorado de su prima Nora Brady, obligado a tener un duelo, el primero en su largo camino con el capitán John Quin, pretendiente de su enamorada, pues ésta no iba a dejar escapar un pretendiente que le acarrearía grandes fortunas; este acontecimiento es el que obligó a un Redmond Barry a salir al exilio y dirigirse a Irlanda. Este acontecer lo orilló a enfrentarse a las adversidades de la vida, a caminar por el mundo y hacer su propio sendero, sin embargo, llevar acuestas el peso de su vida no era fácil, era algo que tenía que afrontar.

Así vemos a un Redmond Barry perdiendo la inocencia y la juventud, engañado por los que lo rodean se desplaza por el largo valle de su provincia, él y su caballo, la cámara de Kubrick va anunciando los lugares por donde se desplaza, anuncia los pueblos, luego vemos como recorre los caminos boscosos y solitarios, adversos de la misma naturaleza, donde sufre otra desgracia, que lo sume en la miseria. Su encuentro con un bandido, el famoso capitán Feeney y su hijo, quienes lo despojan de sus bienes orillándolo una vez más a otra caída, entonces, preso de las circunstancias, se ve obligado a enrolarse al ejército inglés y participar en la Guerra de los Siete años el servicio del rey Jorge III.

Este relato, sigue la tristeza y el declive de este hombre, y aunado a ello una odisea de la que participa el espectador, al presenciar el relato de Trakeray y la misma narración de Stanley Kubrick, mostrada en su filme. Redmond Barry, en los albores del amor, fue traicionado por una mujer (su Eva), que lo humilló por sus carencias y que además lo tacho de niño y campesino, de poca valentía entre otros calificativos, motivos suficientes que hirieron el orgullo de un Redmond Barry que lo conduce a un duelo con su rival el capitán John Quin, como la forma más satisfactoria de recuperar su dignidad herida por la traición de Nora; un duelo mano a mano, como el que ocasionó la muerte de su padre.

Redmond Barry sale vencedor, sin embargo, él había sido elegido para ser perseguido el resto de su vida, de esa manera se enrola a la sombra del destino; haber ganado un duelo que de por sí estaba arreglado, fue otra de las trampas que los suyos le pusieron, de esa forma

presenciamos, como los intereses del dinero mueven muchos destinos humanos y Barry no fue el más beneficiado, fue engañado por su misma familia y obligado a salir al exilio.



La pobreza, las desventajas sociales y las tragedias que acontecen a muchos hombres como Redmond Barry, no son únicos de esa época, sino de muchas otras, es el reflejo de que los atropellos que rodean a las masas pobres no son acontecimientos, es más ni siquiera son tomados en cuenta, porque siempre son presa del olvido y se ven orillados a las peores circunstancias.

Una vez enrolado en el ejército británico, participa en la guerra, luego se vuelve un desertor, un espía, un jugador profesional y al final, por sus destacadas habilidades, logra penetrar en las altas esferas de la sociedad de su época, tener una vida de noble al contraer nupcias con la duquesa Lady Lindon, tras la muerte de su esposo Sir Charles Lindon.

Sin embargo, al final, después de todas las glorias, y de llegar a la consagración, de esa misma forma el joven Barry decae, triste, desconsolado, pero más experimentado de lo que le depara el destino, la vida de un hombre que se llevó consigo a todos los que lo rodearon, la vida que Thackeray pintó, la vida y nada más, la obra y la historia sin héroe.

LECTURA FILMICA Y VALORATIVA DE: BARRY LINDON

HACIA UNA INTERPRETACIÓN

“Después de todo, hay en Napoleón un administrador, una máquina de crear leyes y decretos, una voluntad de orden y de disciplina, un inventor de nuevas estrategias, una inclinación a la armonía ... y al mismo tiempo una sed de poder, una energía dominadora que le llevaran a la ruina y harán fracasar sus cálculos más rigurosos...” (Michael Ciment, *Kubrick*, p. 105) y en esto no podemos escatimar la similar comparación con el hombre de William Thackeray: *Barry Lindon*, obra que retrata el Londres del Siglo de las luces, época donde vemos la ascensión de un joven, que va a la guerra, es jugador profesional, se casa por dinero, pero irremediablemente caerá en el fracaso.



De esa forma nos introducimos a una irresistible historia de época que se impregna en la pantalla, en la mirada; —un duelo frente a nosotros— una escenificación ritual de la violencia manifiesta en la pintura, hoy llevada a la pantalla como espectáculo, esto es lo que nos muestra Stanley Kubrick, las figuras y el paisaje manifiesto de la maestría de la mano de un artista ya experimentado, donde muere el padre de nuestro protagonista Redmond Barry, el futuro *Barry Lindon* (Ryan O’niel).

**En Barry
Lindon vemos
todo un
discurso
histórico, el
caso de un
hombre, un
problema
propio de los
humanos,
vemos la
problemática
de un hombre
frente a la
adversidad y
de la forma
como se bate
en ella, con
errores,
aciertos y
confusiones.
En Barry
Lindon vemos
un problema
de origen, un
problema
filosófico
propio de
muchos
hombres a lo
largo de su
vida.**



La cámara de Stanley capta la muerte de una persona, en un duelo similar al de los vaqueros del viejo Oeste como una muestra admirable de heroísmo, en un conflicto que sólo puede concluir con la victoria o la derrota; una confrontación del cuerpo a cuerpo, un relato fotográfico de lo que eran aquellas costumbres; allá en aquel siglo, consumido por el tiempo, del que sólo nos queda el olor y el aliento de aquella sangre derramada con honor, y la imagen congelada e inmortal de la cámara de Kubrick; pues ahora en nuestro tiempo, de la agresión y la violencia de ese tiempo ya nada existe, la violencia de hoy es tan distinta a la de ellos, predomina la cobardía de un enemigo invisible que siempre esta al acecho.

Así, en este filme de época, vemos la huella de un hombre inmortal, y así mismo, la historia de un hombre en el inmenso mundo; nos introducimos en la elipse que muestra una caída, la caída humana; sin embargo, lo que es menester remarcar en *Barry Lindon*, es que vemos una mirada histórica a los ojos de Stanley Kubrick, de un filme con extractos bélicos, un relato humano.

Aquí encontramos una gama de imágenes que retratan esa bella época del Siglo de las Luces, con sus costumbres y tradiciones, sus entretejidas historias junto con sus personajes victorianos revividos y eternizados por la lente de nuestro cineasta. Hombres que con antelación ya habían sido anunciados al final de su *Naranja Mecánica*, personajes únicos, embalsamados y enmascarados —que parecen ocultar una verdad detrás de ellos y que a fuerza de todo se enclaustran en su lado oscuro— de aquella sociedad que Kubrick revive perfectamente; una sociedad única como todas, pero que ésta a diferencia de las otras, sabe guardar el secreto; la historia encierra muchas verdades en sí, pero lo que es impresionante de esta puesta en escena es el simbolismo que en sí misma guarda con sus diferentes niveles y los pinceles determinantes de ese siglo; una época inmortal que dio nacimiento a la que ahora enfrentamos, nuestra sociedad contemporánea.

En Barry Lindon vemos todo un discurso histórico, el caso de un hombre, un problema propio de los humanos, vemos la problemática de un hombre frente a la adversidad y de la forma como se bate en ella, con errores, aciertos y confusiones. En *Barry Lindon* vemos un problema de origen, un problema filosófico propio de muchos hombres a lo largo de su vida.

El primer obstáculo en el que se encuentra nuestro protagonista, en su etapa juvenil, fue la pérdida de su padre; como podemos anunciar, es una de las situaciones más difíciles, perder al protector, al guía, al orientador, de ahí el oscuro camino que debe recorrer para enfrentarse a la vida, por lo que tuvo que vivir bajo la custodia de su tío que cubriera las funciones del padre.

No obstante, al poco tiempo, un obstáculo se le pone enfrente, una nueva etapa, el comienzo del enamoramiento con su prima Nora Brady, vemos aquí como se enfrenta a su primer adversidad, una adversidad de romanticismo, el mismo narrador lo dice: "El primer amor, ¿Qué cambios produce en un muchacho? ¿Qué espléndido secreto guarda consigo? la tierna emoción brota a raudales del corazón, ama del mismo modo que canta el pájaro...o que florece una rosa silvestre".

***El primer amor,
¿Qué cambios
produce en un
muchacho?
¿ Qué
espléndido
secreto guarda
consigo? la
tierna emoción
brota a
raudales del
corazón, ama
del mismo
modo que
canta el
pájaro...o que
florece una
rosa silvestre***

Instantáneamente después del beso con Nora Brady, en un plano general, Stanley Kubrick anuncia en la distancia las filas del ejército inglés que en aquella época andaban en zozobra, se afligían por el riesgo que los amenazaba: "debido a una invasión francesa, los nobles y la gente de posición, lealmente reclutaban regimientos para asistir al invasor" y este hecho, las casacas rojas, los aires fanfarrones, causaban la envidia de Barry; no así para las chicas como Nora Brady y otras de muchos pueblos donde los milicianos transitaban, por ejemplo el regimiento de Kilwangen cuyo capitán era John Quin, así infundían al país el bullicio de la guerra, al ritmo de los toques marciales y la gallardía del hombre de guerra, haciendo vibrar a los chicas provincianas.

Sigmund Freud predicaba la correlación de las fuerzas naturales, entre el instinto de conservación de la vida Eros y el instinto de aniquilación de todas las criaturas, muerte Tanátos. "Para Freud estas dos fuerzas estaban en eterno conflicto. El era un pesimista sobre la posibilidad de erradicar la guerra, argumentando que la historia humana era un estira y afloja entre estos dos instintos" (Chris Adges, *La guerra es la fuerza que nos da sentido*, p. 160). Y eso es lo que Stanley muestra.

Así, en Barry Lindon vemos el relato de la guerra, la cara que pervierte las relaciones de pareja y Nora Brady no pudo ser la excepción, fue cautivada por un hombre de la guerra, sintió atracción por un hombre del ejército, el protector, "...puesto que el soldado representa el poder absoluto, la protección y, tal vez la huida" (Chris Edges, *La guerra es la fuerza que nos da sentido*, p. 150). Tiene su gracia pues se percibe una sensación extraña de amor, creen que lo que sienten realmente es amor, aunque entre ellos existan barreras de comunicación al no dirigirse la palabra, aun así, las circunstancias se dan, y el flirteo entre Nora Brady y el capitán John Quin se fue desarrollando al ritmo de la danza irlandesa.

Barry Lindon había encontrado un rival de amores, pero no era lo mismo que el hecho se confirmara de los labios de la misma Nora Brady, quien lo puso en un estado humillante: "él es un hombre, tú apenas un penique". Estas palabras hicieron crecer el odio de Redmond Barry por su adversario John Quin, hombre mayor, hombre de ejército, hombre valiente, pero sobre todo un hombre con un poder económico loable; Nora continúa "tú sólo peleas con campesinos, pero batirse con un inglés en la guerra es diferente".

“Desde los días de Adán, apenas y se ha causado en este mundo algún daño que no tenga su raíz en una mujer”.

Para Redmond Barry las cosas no fueron fáciles, el mundo se venía abajo, la pérdida de su padre, la decepción con el amor de su vida, luego, el disgusto con sus primos, para luego finalizar con su exilio, que se desencadena cuando reafirma su rivalidad en el brindis a salud del capitán Quin y la futura señora Quin. Esto fue la gota que derramo el vaso y Barry agrade a John Quin arrojándole el vino del brindis en su rostro, mientras musita *“El señor Quin hallará satisfacción cuando quiera al visitar a Redmond Barry de Barryville”*.

El objeto de atención de Redmond Barry hacia su prima Nora Brady, fue producto de un regalo: *“La cinta que llevaba en el cuello, puedes buscarla donde quieras y te tendré en poca estima si no la hallas”*, esto representó para Barry un símbolo de amor, sin embargo, lo que comenzó como un amor, fue una de sus primeras caídas, la caída de un hombre que estaba condenado al desfortunio desde el principio, *“Desde los días de Adán, apenas y se ha causado en este mundo algún daño que no tenga su raíz en una mujer”* (Juan Carlos Polo, *Stanley Kubrick*, p. 139).

En la primera parte vemos a un Redmond Barry joven, idealista enamorado de su prima Nora, obligado a tener un duelo, el primero en su largo camino contra el capitán Quin, pretendiente de su enamorada, pues ésta no iba a dejar escapar un pretendiente que le traería grandes fortunas; este acontecimiento es el que obligó a Barry a salir al exilio y dirigirse a Irlanda. Este acontecer lo orilló a enfrentarse a las adversidades de la vida, a caminar por el mundo y trazar su propio sendero, sin embargo, llevar auestas el peso de su vida no era fácil, pero era algo que tenía que afrontar. Así vemos a un Redmond Barry perdiendo la inocencia y la juventud, engañado en un duelo por los que lo rodean.

Todo para Barry estaba perdido, pese a esto se batió como se hacía en aquella época, en un duelo, en el que correría la sangre de uno de ellos. Barry se bate en el ritual de la muerte frente a un capitán, de esa manera vemos que a nuestro director, le gusta enfrentar a sus personajes, hacerlos deambular por la historia y dejar huella en su camino.

En este filme vemos un rasgo muy notable de la conducta humana, la tremenda intensidad de sus pasiones y de los esfuerzos que despliega el hombre. Freud reconoció este hecho e hizo una explicación. Sostuvo que aquellas pasiones no son expresiones evidentes del instinto de autoconservación y del instinto sexual, son manifestaciones más complicadas de estas pulsiones biológicamente instintivas. De esa manera los impulsos pasionales del hombre no pueden ser explicados por la fuerza de los instintos. En Barry vemos una clara expresión de lo que nos dicen las teorías etológicas de la sobrevivencia, aquellas que revelan que aún cuando el hambre, la sed y el apetito sexual del hombre esté completamente satisfecho, él no lo está.



El hombre lucha por el poder, el amor o la destrucción; arriesga su vida por la religión; en verdad "no sólo de pan vive el hombre".

De esa forma Stanley Kubrick nos muestra los problemas más apremiantes de este hombre, en contraste con el animal, pues en el hombre sus problemas no quedan resueltos con eso, sino, que entonces apenas comienzan. El hombre lucha por el poder, el amor o la destrucción; arriesga su vida por la religión; en verdad "no sólo de pan vive el hombre" (Erich Fromm, *El miedo a la libertad*, p. 59).

Redmond Barry arriesga su vida por amor, un amor no correspondido, que sin embargo, le acarrea otros problemas, su propia familia le tiende una trampa, al poner en ventaja a su enemigo el capitán John Quin. Pese a esto, también es cierto que sabe afrontar las consecuencias, así vemos en Barry a un verdadero rival, un joven con gallardía y honor. Un hombre dispuesto a defender su casa, su territorio, pero sobre todo su dignidad, qué se ve pisoteada en su misma casa. La defiende en un duelo, sabiendo que tiene mucho que ganar y poco que perder, de acuerdo a sus circunstancias, pero él no sospecha de las trampas que le han tendido.

Stanley Kubrick enfoca al capitán John Quin, al hombre de las armas, al conocedor del mundo, al enviado de la muerte, con el rostro de la cobardía. Un capitán pudiente que esperaba en Barry un rival débil, un muchacho que se arrojara, pidiera disculpas y se marchara cobardemente con sus 10 guineas por horror a la muerte; sin embargo, su sorpresa se convirtió en horror, y el miedo se apoderó de él, se batió al duelo que lo hubiera matado, de no haber sido beneficiado por las balas falsas que pusieron en el arma de su contrincante.

En la vida siempre hay ganadores, pero también existen personas que llevan las de perder desde el principio, y de esa forma, Redmond Barry fue arrojado de su patria al ancho mundo, fuera de la vista de su pueblo. Este acontecimiento, el que arrojó a Barry fuera del paraíso, y lo mandó al exilio, caso similar al de Adán y Eva cuando fueron arrojados del paraíso. El hombre se ha desprendido del árbol pero sigue dependiendo aún más de él, ha aumentado su temor, su angustia y su miedo, la intensificación de su inteligencia lo separa del todo para liberarlo, pero el hombre sufre una consecuencia, tiene una cadena que lo mantiene aún más ligado.

Enfrentarse a sí mismo "El sufrimiento del hombre por el hombre, su salida al exilio, fue el resultado de una separación violenta de su pasado en el clan, el resultado se valúa como un salto y una caída, nuevas situaciones y nuevas condiciones de existencia. resultados todos, de una declaración de guerra contra los viejos instintos (costumbres y tradiciones), en los que hasta ese momento reposaban su fuerza, su placer y su fecundidad con tanta felicidad" (Federico Nietzsche, *Genealogía de la moral*, p. 164).

Redmond Barry, en su instinto de libertad sufrió una caída y se sintió reprimido, retirado, encarcelado en su interior, le quitaron lo más preciado, su libertad fue interrumpida, su armonía, al ser privado y

“El sufrimiento del hombre por el hombre, su salida al exilio, fue el resultado de una separación violenta de su pasado en el clan, el resultado se valúa como un salto y una caída, nuevas situaciones y nuevas condiciones de existencia, resultados todos, de una declaración de guerra contra los viejos instintos (costumbres y tradiciones), en los que hasta ese momento reposaban su fuerza, su placer y su fecundidad con tanta felicidad.



desarraigado de su tierra, excluido y marcado. Federico Nietzsche considera que aquí se encuentra el inicio de la profunda dolencia del hombre, bajo la presión de aquella modificación, la más radical ocurrida cuando el hombre se encontró atado: ocurrió, que el hombre felizmente adaptado a la selva, al vagabundaje, a la aventura, de un golpe todos sus instintos quedaron desvalorizados y en suspenso.

Así Barry comparte de forma similar el origen del hombre, a partir de ahora debía caminar sobre sus pies y llevarse a cuestras a sí mismo, lo que debió haber sido una espantosa pesadez, quizá se sintió inepto, no estaba preparado para ese nuevo mundo desconocido, como hombre de grupo se sintió afligido y con sentimiento de miseria y malestar, pues todo en él quedó reducido.

El joven Redmond Barry huye por el camino de la nostálgico, en una selva insegura y peligrosa. Se lleva las 20 guineas de oro, el ahorro de su madre, huyendo como el hombre solitario del oeste en busca de aventuras a un lugar desconocido, perdiéndose. En el camino se enfrenta a otras circunstancias, se enfrenta a sí mismo; vemos como recorre los caminos boscosos y solitarios adversos de la misma naturaleza, lugar donde sufre otra desgracia, que lo sume en la miseria. Su encuentro con un bandido, el famosísimo capitán Feeney y su hijo Seamus, provoca que lo despojen de sus bienes y de esa forma lo orillan una vez más a otra caída. Lo adverso de la vida y al mismo tiempo enfrentarse a la misma maldad de su conciencia, ésta es la dolencia más grande y la más difícil de curar.

La vida de Barry Lindon fue un enigma del destino, fue una modificación que no fue ni gradual ni voluntaria, se presentó como una ruptura, un salto, una coacción, una inevitable fatalidad. Acabo con Redmond Barry niño, adolescente y joven: esto es lo que el psicoanálisis llama el inicio de la maldad vista desde las teorías instintivistas.

Despojado por los salteadores y ante la circunstancia de que ejército inglés reclutaba a hombres jóvenes libres y capaces para ocupar las plazas de los veteranos, Barry se ve en la necesidad de enrolarse a las filas militares, pues ahí no sólo había una oportunidad de subsistencia, pero además se podía vislumbrar un nuevo horizonte aspirando alcanzar la nobleza por el camino de las armas, con el agregado de uniforme, armas y equipaje. La voz del narrador continúa la descripción de nuestro protagonista: *“Para un joven en apuros, que había matado a un hombre y buscaba amparo de la justicia, la oportunidad de distinguirse en la guerra era un golpe de suerte, pero sobre todo la idea de que el rey, dada su necesidad de hombres, no le importaban sus orígenes”,* y así Barry se alista junto a hombres que defenderán al rey Jorge II y a Inglaterra.

Para Barry Lindon, todo esto parece difícil y había que buscar nuevos apaciguamientos, por así decirlo, subterráneos, hacia la interiorización

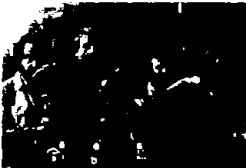
del hombre, y el ejército, en momentos difíciles de la vida, es un buen lugar para darle sentido a la existencia. Así vemos que en Redmond Barry todo su mundo interior sufrió cambios, fue adquiriendo profundidad, anchura y altura.



Después vemos cómo nuestro director experimentado, Stanley Kubrick, manda una elipse seguida de una ritualización del boxeo, un duelo entre su personaje Redmond Barry y el soldado Poole, un ritual en un ring, propio del hombre y de los animales, con un referí, donde los rivales se miden. "¡He, muchacho!, ¿Me das otro tazón?, éste está lleno de grasa", dice Barry, mientras el soldado Poole, su compañero en el ejército, musita algunas palabras en plan retador "Dale al caballero una toalla y sopa de tortuga". El ritual continúa cuando a Barry le sugieren: "pregúntale por su mujer lavandera"; estas y muchas palabras que se siguen, diálogos con ofensas verbales y gestos agresivos cuyo fin es humillar, provocan que los oponentes expongan una violencia implícita y natural, como un ejemplo de que en la vida hay violencia, maldad, dolor, sufrimiento y muerte. Así Kubrick, nos muestra el final de este ritual: la lucha y los golpes los reciben los dos rivales en una escenificación de boxeo interrumpida por la guerra.

Esta es una escenificación etológica del animal que Konrad Lorenz menciona. Las secuencias ritualizadas continúan al ritmo de una música que glorificará al vencedor, mientras que al perdedor sólo le quedará la sangre y los golpes pintados en su rostro y la mirada triste por la humillación. La violencia que hasta aquí hemos presenciado, es una violencia que a nuestros ojos se justifica, por estar al servicio del hombre en una causa justa, ya que muestra los golpes y las mismas oportunidades a los dos oponentes; mientras que la otra violencia, la que se nos muestra en el campo de batalla en el primer caso, es una violencia homicida, justificada sólo por el Estado; en contraparte, el duelo, los dos contrincantes están en un escenario, hay un árbitro, y existen reglas bien establecidas, y otra cosa, aquí no tiran a morir.

Así contemplamos una completa transformación de todos aquellos instintos removidos del hombre de sociedad, que empezara a girar, volviéndose contra sí mismo, pese a esto, todas sus habilidades las puso al servicio de su sobrevivencia frente a las adversidades de la vida.



Este hombre arrojado de su lugar de nacimiento y presa de las circunstancias, se une a la causa inglesa para defenderla de los invasores franceses, una raza de conquistadores en la guerra y de señores que dotados de fuerza colocan sin escrúpulos su dominio sobre la sociedad. Esos seres que llegan igual que el destino, sin motivo ni razón, con un sólo pretexto, y se apoderan de todo cuanto existe. Con ellos es con los que el joven Barry se bate en el campo de batalla.

En la imagen frente a nosotros, presenciamos la mirada de Kubrick, las bajas, las amputaciones, las mutilaciones, pero sobre todo el campo sembrado de cuerpos; luego la cámara sigue enfocando, y vemos a todos los heridos como se aferran a su objetivo, a la muerte del enemigo y a su vida misma, no obstante, su resistencia es detenida por una fuerza, esa fuerza ejercida por la violencia. Stanley Kubrick plasma su visión en esas imágenes, retrata esa forma de la guerra, una guerra absurda entre los hombres.

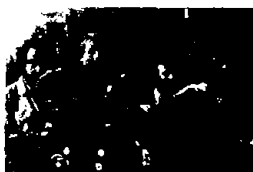


Así de esta forma presenciamos la mirada de Stanley Kubrick en su filme bélico, un filme que quiere agotarlo hasta sus últimas consecuencias, su cámara se aferra y nos muestra esa violencia omnipresente, por la fuerza, esa violencia que va sembrando cadáveres en campos de batalla. Stanley nos muestra la guerra misma, como la expresión de una violencia retroalimentada, donde los soldados avanzan como máquinas de matar, sin miedo al enemigo; los soldados siguen su propósito, se enfrentan a las lanzas, a los rifles, no importan el costo de las caídas, aquí vemos como las balas penetran a los hombres pero estos al igual que los héroes de Homero (Héctor, Aquiles, Agamenón, etc.) siguen su propósito, algo que hoy en día se nos escapa.

Estos acontecimientos se desarrollan cuando el personaje de Kubrick se va curtiendo en ese mundo, ese mundo atroz que lo absorbe al grado de haberse olvidado de su progenitora, por vergüenza de haber perdido el arma de su padre y el dinero de su madre, y claro está por haber perdido casi todo. Así vemos como la maldad de Barry crece, se corroe, se expande por todo lo ancho y todo lo profundo.

La guerra de los Siete años en la que luchó el regimiento de Barry, fue una guerra no muy fácil de explicar; el narrador lo deja para los historiadores, una guerra absurda como tantas desde su nacimiento, peor aún si nos introducimos en sus causas, esta misma guerra fue la que se expandió por toda Europa, en la que estuvieron involucrados Inglaterra y Prusia como países aliados para luchar contra Francia, Suecia, Rusia y Austria.

Redmond Barry junto con su regimiento se encontró en una escaramuza contra los franceses, en el mismo camino donde los ingleses debían pasar, motivo por el cual se desata una confrontación en la que hubo pocas bajas, y Barry perdió a un amigo de los pocos que tenía. Por que así es la guerra, no perdona, no discrimina, sólo mata a todo el que sobra y el que se atraviese en su camino, en la hora y el lugar preciso.



La guerra con todo y su mito es impresionante, "es hermoso soñar con la gloria de la guerra desde un cómodo sillón", es bonito verla desde los libros, desde el cine, desde los mitos, pero nunca es lo mismo estar en ella, "es muy distinto verla cara a cara". Una vez más el joven

La guerra con todo y su mito, es impresionante, "es hermoso soñar con la gloria de la guerra desde un cómodo sillón", en bonito verla desde los libros, desde el cine, desde los mitos, pero nunca es lo mismo estar en ella, "es muy distinto verla cara a cara". Una vez más el joven Redmond Barry, se encontró sólo, muerto su amigo abandonó sus sueños de gloria militar para buscar el modo de escapar del servicio, al que aún estaba ligado por seis años.



Redmond Barry se encontró sólo, muerto su amigo abandonó sus sueños de gloria militar para buscar el modo de escapar del servicio, al que aún estaba ligado por seis años.

Desalentado por la vida militar y la nula posibilidad de sobresalir quiso desertar del ejército inglés, aquí es donde Kubrick contraataca en su relato, vistas las circunstancias de su personaje: "los pillos y los bribones están al mando, mientras las víctimas guerreras son instrumentos utilizados por los reyes, con los que llevan a cabo sus criminales hazañas". Pero continúa el narrador "*Redmond Barry no pudo haber caído en peores circunstancias*" y Kubrick le facilita el camino que le permitió dejar el ejército de modo singular, "el destino no quiso que siguiera de soldado inglés".

Sin embargo, para un hombre como él que estaba condenado desde el principio las cosas no iban a ser fáciles. Pero sin importar las consecuencias, este camino ya lo había recorrido, su experiencia desde el exilio le había enseñado que era lo que tenía que hacer, "a pocas millas estaba la zona ocupada por los aliados prusianos, con los que podía viajar gracias a los documentos robados a otro oficial.

El ritmo de la música anunciaba el final de otra caída, la caída en otras manos, su paso por el ejército prusiano. Lleno de alegría el joven Redmond Barry recorría los campos, era una buena señal haber dejado a los ingleses en busca de nuevos horizontes, su fin no era regresar a su patria sino ir a Holanda, que era el único país neutral de Europa, y desde allí volver a su país. Barry Lindon, seguro de haber vencido los obstáculos que lo ataban, se sintió en el lugar que le correspondía, el camino de la libertad.

En su larga travesía huyendo de la guerra, se encuentra a una campesina: "*Barry ganó totalmente el corazón de la pobre muchacha, pero no lo juzguen demasiado cruel y sin corazón, pues el de Lischen era como el de muchos pueblos próximos a éste en que vivía, y había sido asaltado y ocupado varias veces antes de que Barry lo tomara. Una dama que entrega el corazón a un muchacho de uniforme ha de prepararse a cambiar de amantes con toda rapidez o entristecerá lamentablemente su vida*".

Esta mujer le brinda comida, alojamiento y unas cuantas caricias, caricias que son tan tiernas y escasas en la guerra, donde lo más cercano, es el amor a la muerte y a la destrucción; mientras del lado de las mujeres abandonadas por sus esposos, Lischen compartía la misma soledad de esa guerra que siempre ha imperado.

Pero el peregrino debía continuar, al ritmo de la música y la guerra, "guerra que se había prolongado por cinco años, en la que los reyes

habían agotado a tantos varones de su reino, a tal grado, que los registros de la historia cuentan que el rey Federico de Prusia, llegó a cometer hasta secuestros de hombres para abastecer sus regimientos con carne de cañón". Para Barry la fortuna no siguió por mucho tiempo, pues pronto se encontró en el camino a un regimiento aliado a cargo del capitán Potzdorf, con quien tuvo un diálogo:



Barry: *Soy el teniente Fakenham, del regimiento Gale de Infantería.*

Potzdorf: *Mucho gusto, ¿puedo ayudarte en algo?*

Barry: *Gracias, pero tengo que seguir, llevo despachos urgentes.*

Potzdorf: *¿A dónde se dirige?*

Barry: *A Bremen.*

Potzdorf: *Entonces, es evidente que se ha perdido Teniente, Bremen está en dirección opuesta.*

Barry: *¿Está seguro?*

Potzdorf: *Sí.*

Barry: *¡Que contrariedad!, salí tan deprisa que mi asistente olvido prepararme mapas...*

Potzdorf: *Ya que vamos en la misma dirección puedo ofrecerte comida y lecho para la noche. Y un mapa para su viaje.*

Este fue el final de su viaje desde su desertión del ejército inglés. Barry Lindon fue interceptado por el capitán del ejército prusiano, Potzdorf, quien le hizo mil preguntas sobre Inglaterra, que Barry contestó lo mejor que pudo, inventando muchos cuentos, "describió al rey y su gabinete, dijo que el embajador en Berlín era tío suyo y hasta ofreció una carta de presentación, su anfitrión pareció satisfecho con sus respuestas, pero lo sondeo hábilmente... conozco tan poco de su país, Inglaterra, y brindan por la alianza de sus dos países". Pero una frase fue determinante: "¿a quién lleva los despachos?... Al general Williamson... el rostro de Potzdorf se impresionó, ¡Percival Williamson!".



Este hecho costó a Barry su arresto, se le tacho de mentiroso, impostor, y desertor: "Lo sospeché esta mañana y sus mentiras me lo han confirmado, dice llevar despachos a un general que murió hace 10 meses, dice que el embajador de Berlín es su tío con el ridículo nombre de O'Grady. Barry tiene pocas alternativas, entrar al ejército o a la cárcel".

Pese a esto, una vez más, la suerte le volvía sonreír, se volvió un experto en el arte de la mala conducta, y después de algunas intervenciones, de batirse en el campo de batalla entre la vida y la muerte, de perderse en los campos tapizados de peligro, tuvo la posibilidad de demostrar su valor y su heroísmo al salvarle la vida a su capitán Potzdorf

Otra caída de Redmond Barry, que una vez más ve frustrada su huida y con ello, se ve obligado a seguir el fatal cumplimiento de su destino. Se ofrece como voluntario del ejército prusiano, no había más: *"estando como estaba la guerra, no había muchas alternativas y una vez más se encuentra en otra caída, una caída un poco más ruda, pues el ejército prusiano era más duro que el inglés, la vida del soldado raso era aterradora, el castigo era incesante; golpes en el cuerpo que nadie podría evitar o infligirlo, las faltas menores se castigaban con azotes, la pura fuerza bruta, y las más graves se castigaban desde mutilaciones hasta la muerte"*.

Pese a esto, una vez más, la suerte le volvía sonreír, se volvió un experto en el arte de la mala conducta, y después de algunas intervenciones, de batirse en el campo de batalla entre la vida y la muerte, de perderse en los campos tapizados de peligro, tuvo la posibilidad de demostrar su valor y su heroísmo al salvarle la vida a su capitán Potzdorf. *"Barry presenció el discurso de un coronel que expresaba la grata satisfacción del rey, por la conducta de la batalla de Audorf y por la valentía del cabo Barry al rescatar a su capitán, valentía que fue recompensada con dos monedas de oro"*, mientras tanto musitó, *"aunque es valiente, estoy seguro que acabará mal"*, una predicción de lo que sería su final. Su habilidad por las armas y su facilidad al hablar inglés le brindaron la posibilidad de subir a otros niveles, fuera de la milicia.

"Disfrutó por mucho tiempo del favor del capitán Potzdorf, cuya confianza iba a rendir frutos. Lo sacaron del ejército y lo metieron de policía", mejor dicho de espía; *"la lealtad y sus servicios fueron destacados, esto lo puso cerca de las altas esferas de la nobleza, sería espía del caballero al servicio de la emperatriz Teresa de Austria, llamado Chevaliere de Balibari, jugador profesional, que hablaba francés y alemán"*. Es irlandés y está aquí en calidad de espía.

El hecho fue determinante para este hombre, que siempre vislumbró los altos horizontes, sin embargo, al estar en el otro extremo, al joven Barry le fue difícil aparentar lo que estaba frente a sus ojos, se presentó en esa calidad de espía, pero cuando Barry vio el esplendor de Chevaliere Balivari y la nobleza que encerraba, le fue más difícil seguir fingiendo, recordó su pasado en Irlanda, la forma como fue arrojado al exilio, se dejó llevar por el sentimiento hacia su madre, al hermano, de su patria los lazos que los unían, brotó el sentimiento al oír la voz amiga del irlandés Chevaliere Balibari en el destierro.

Barry se delata: *"Soy irlandés, me obligaron a servir en el ejército prusiano. Ahora he sido enviado a usted, por el capitán Potzdorf y su tío el intendente de policía, para que vigile todas sus acciones y le*

En medio de la guerra, dos hombres estaban en un juego de los espías, Chevaliere, al servicio de Austria y Barry al servicio de los Prusianos, dos hombres que se encontraban en el absurdo de una guerra.

pase la información a ellos". Este hecho hizo de Chevaliere Balibari diera a Barry proteccionismo paternal en un lugar y una tierra equivocada.

Esta empresa entre los dos irlandeses trajo muchos frutos; así vemos dos formas de discurso, vemos cuales eran los manejos que se desarrollaban en medio de la guerra, dos hombres estaban en un juego de los espías, Chevaliere, de espía al servicio de Austria y Barry al servicio de los Prusianos, dos hombres que se encontraban en el absurdo de una guerra, pero dos hombres que buscaban la forma vivir, en las misma circunstancia, en calidad de exiliados, y que ahora en adelante debían protegerse como hermanos de la misma patria.

Chevaliere Balibari el compatriota, vino a jugar en la vida de Barry un papel importante, fue su protector, *"mientras él anunciaba lo que le convenía a Balibari, información minuciosa y exacta, pero nada importante, mientras tanto él aprendía el arte de la jugada y juntos enfrentaron a sus rivales en la mesa de juego en una sociedad de nobles"*.

Barry y Chevaliere tenían reglas precisas, cada movimiento era una señal de ataque frente a sus rivales, por ejemplo: *"si limpiaba la mesa con la servilleta, el enemigo abundaba en diamantes, si enderezaba una silla tenía un as, si decía ¿ponche o vino señor? indicaba corazones etc, pero una fue la determinación que saco de la jugada a los dos hombres de Irlanda a nuevas aventuras"*.

Derrotar al príncipe de Turbingen que era ntimo del rey Federico el Grande, que era jugador apasionado como era común en ese tiempo, entre los caballeros de Europa, a quien le gano 15, 500 monedas de oro, de esa forma el príncipe reta *"Chevaliere, si quiere su dinero ahora tendrá que luchar por él, si tiene paciencia, quizá le pague en otra ocasión... estoy a su servicio para lo que usted disponga"*.

El rey de Prusia le puso esa trampa que fue el detonante para arrojarlos a la frontera, al no conseguirse un encuentro con el príncipe, el Rey recurrió a la expulsión de Chevaliere. Con una bolsa del príncipe de Turbingen que contenía 2,000 monedas de oro, se fue sin pasaporte para Sajonia y la libertad, gracias a estas circunstancias Redmond Barry dejó el ejército y las armas y volvió a ser libre.

En Barry Lindon, vemos la voluntad del hombre que crece, que se desarrolla en el ejército para transportarse a las altas esferas, y de ahora en adelante vivirá como un caballero en la nueva sociedad, una sociedad obsesionada por la apariencia, por los buenos modales, por los cuadros exhuberantes, símbolos de una realidad en la actúan bajo las luces que marcan ese siglo. Las velas y el ritual que representan,



el reflejo de la tranquilidad, de la armonía, de su música, una sociedad que espera la muerte, esa muerte decadente de su siglo, sigilosa como el mismo futuro de Bryan hijo de Barry.

Barry Lindon logró incrustarse en esa sociedad. Adoptó la profesión de jugador, tuvieron mucho éxito con las cartas, en poco tiempo fueron recibidos en todas las cortes europeas: *"siempre jugaban a crédito con personajes de honor o alcurnia, nunca acosaban a sus deudores, más hay de aquel que no les pagara cuando se vencía, Barry no dudaría en pasarle la factura, había pocas malas deudas, pero la habilidad de Barry para manejar la espada en los duelos, era lo que mantenía la reputación de la firma. Barry no carecía de habilidades y talento, pues los duelos exigían determinación"*.



Sin embargo, *"y pese a que la fortuna les sonreía y prosperaban en las cartas, todo su esfuerzo se traducía, en ropa fina y quincallería, pero vivían errantes y sin raíces"*. Dos hombres perdidos en otro mundo, un mundo que les da todo, pero pese a ello es menester que el hombre se pierda, presa de la verdadera esencia humana, de las pulsiones exacerbadas del hombre; porque es ahí donde se expresa el intento de trascender, el de buscar una aventura y el de ir más allá de las fronteras, y porque véase que los seres verdaderos son aquellos que buscan y trascienden, son aquellos que dejándose llevar por sus deseos y sus pasiones son capaces de subir a las colinas para alcanzar la plenitud de sus vidas. En ese sentido Barry Lindon es un ejemplo paradigmático de este hombre verdadero.

Así el Redmond Barry: *"el hombre de los cinco años en el ejército, con su amplia experiencia en el mundo, había evaporado las ideas románticas del amor, esto y su abrigadora juventud, se propuso como tantos otros caballeros antes que él, casarse con una mujer de fortuna y posición, y como suele suceder en esa época, puso los ojos en una dama: la condesa Lady Lindon, Vizcondesa de Bullingdon de Inglaterra y Baronesa de Castle Lindon de Irlanda, una mujer de basta fortuna y gran belleza, era esposa de Sir Charles Lindon, caballero del Baño y Ministro de Jorge II en varias cortes Europeas, que era un inválido en silla de ruedas, abrumado por la gota e incontables dolencias"*.

La situación enfermiza del hombre, de conseguir el poder y la gloria, una ambición y voracidad que la conquistó en poco tiempo, tras el tremendo enamoramiento de la condesa. Luego de la muerte de Sir Charles Lindon, Barry logró penetrar la barrera de la nueva esfera social.



Más seguro, más alterable, más determinado que ningún otro animal, tiene una rifa con Sir Charles Lindon, que discute los supuestos amoríos con su esposa, comunicándole que le queda mucho tiempo



La vida de Barry Lindon cayó en los excesos, en las mujeres, en los impulsos de un hombre que se deja llevar por sus pasiones, mientras tanto "Lady Lindon se sumió en la tristeza y la melancolía, abandonada por su marido, raramente se hallaba de buen humor, halló rivales hasta en las criadas, se retiró a los rituales devotos, presa de la tristeza, presa de su destino triste que la envolvía",



de vida y lo verá en la horca; mientras esto acontece en un plano secuento Stanley Kubrick nos muestra la triste historia donde Sir Charles cae fulminado; de esa forma, un año después, 1773, Redmond Barry contrae matrimonio con la Condesa Lady Lindon. *"Barry había alcanzado la cumbre de la prosperidad por sí mismo, había alcanzado la más alta esfera de la sociedad, había obtenido el permiso de su Majestad para añadir el nombre de su bella esposa al suyo propio, Redmond Barry asumió desde entonces la posición y el título de Barry Lindon"*.

Sin embargo, en la vida de Barry Lindon, *"Lady Lindon pronto iba a ocupar, un lugar poco más importante que los cuadros y las alfombras, que iban a formar el marco de su existencia"*, mientras tanto Stanley Kubrick pronto pone a un enemigo a su alrededor; el Vizconde Lord Bullingdon, hijo de Sir Charles Lindon, que se había vuelto sombrío frente a la boda de Barry y Lady Lindon, un acontecimiento que le parecía oportunista.

El tiempo le sonreía a Barry; Lady Lindon le dio un hijo varón de nombre Bryan Patrick Lindon, *"sin embargo pronto la vida del matrimonio, era tan fría, que ella prefería el retiro, o él lo prefería para ella, por considerarlo el mejor amigo de la mujer modesta; además como madre encontraría gran placer en el cuidado, educación y el cariño del pequeño Bryan, por cuyo bienestar era justo, opinaba Barry, que ella renunciase a los placeres mundanos, dejando que esos deberes propios de los nobles, los desempeñara él"*.

En el tiempo que éste ha recorrido, el hombre cambia de ambiente y de estabilidad, cambia su modo de vida, pero pierde su conciencia de hombre y de clase, se experimenta como individuo, como miembro de un nuevo grupo, se introduce en el círculo de grandes y eficientes hombres poderosos; busca, construye, sigue buscando, nada lo sacia. por cada nuevo estado de desequilibrio, busca un nuevo equilibrio, en Barry Lindon vemos que el hombre no es más que el intento de un equilibrio mejor. Todo este abrumador mundo de contradicciones son únicos del hombre adjudicados por la pérdida de sus instintos, se les denomina necesidades psíquicas comunes en todos los hombres.

La vida de Barry Lindon cayó en los excesos, en las mujeres, en los impulsos de un hombre que se deja llevar por sus pasiones, mientras tanto *"Lady Lindon se sumió en la tristeza y la melancolía, abandonada por su marido, raramente se hallaba de buen humor, halló rivales hasta en las criadas, se retiró a los rituales devotos, presa de la tristeza, presa de su destino triste que la envolvía"*, soportando con pasividad el movimiento del tiempo que se congelaba en su mirada, una mirada decadente, una mirada marchita por el desamor, un amor ciego que se funde en el maltrato, la humillación y el perdón.

En Barry Lindon vemos una maravillosa arquitectura, paisajes y pinturas del siglo XVIII, el ideal que siempre hemos soñado, pero también un retrato de los personajes de esa época, y la esencia del desarrollo del hombre, de un hombre que es voraz, de un hombre que se hastía, que ya nada le satisface porque todo lo que anhelaba ya lo conquistó, de un hombre que quiere seguir, pero al no encontrarse se pierde en ese basto mundo que lo pone a prueba, y que al final lo llevará a su mismo fracaso, a su última caída.



Sí, porque Lady Lindon, con todo y los excesos en los que Barry había caído, aun así lo perdonaba y se conformaba con el simple "lo siento", su pecado más grande fue enamorarse de un joven, de un hombre al que nunca tuvo acceso, pues estaba entregada a otro tipo de hombre, a un Sir Charles Lindon, mutilado, viejo y quejoso, que a pesar de la gran fortuna que guardaba, no tenía los atributos de Redmond Barry.

El enamoramiento de Lady Lindon, es una muestra de la ceguera que acarrea una sociedad presa de la decadencia, porque esto es lo que vemos al final del filme, una sombra del ser humano, el reflejo de una sociedad que llega a los excesos, que se esta desmoronando por dentro y se vislumbra en el seno de los familias, que son la columna vertebral.

En Barry Lindon vemos una maravillosa arquitectura, paisajes y pinturas del siglo XVIII, el ideal que siempre hemos soñado, pero también un retrato de los personajes de esa época, y la esencia del desarrollo del hombre, de un hombre que es voraz, de un hombre que se hastía, que ya nada le satisface porque todo lo que anhelaba ya lo conquistó, de un hombre que quiere seguir, pero al no encontrarse se pierde en ese basto mundo que lo pone a prueba, y que al final lo llevará a su mismo fracaso, a su última caída.

En Barry Lindon vemos un relato descrito en imágenes embalsamadas, que Stanley Kubrick quiso que viéramos, de una sociedad de máscaras y pelucas. Con imágenes donde los niños son los únicos portadores de la verdad, esa verdad que se ve en los ojos de Lord Bullingdon, no oculta nada y muestra el resentimiento hacia su padrastro.

Así vemos como entre Barry y su hijastro se presenta una lucha desenfundada, una lucha de incomunicación, una guerra transportada de los campos de batalla al hogar. Una forma edípica, donde el hijo tiene que vencer, una lucha, que Juan Carlos Polo en su libro *Stanley Kubrick* llamaría, una deuda saldada entre una lucha de clases. Barry tiene que ceder para dejar el camino al Vizconde Lord Bullingdon, un camino y una silla que le pertenece, de la que Barry Lindon, el impostor, se adueñó.

De esa forma vemos como el padre resentido por el poco afecto que le brinda su hijastro, actúa en consecuencia: "*Lord Bullingdon, siempre quise que viviéramos como amigos, como me sirven a mí sirvo yo, nunca había azotado a un noble, pero si me obliga me acostumbraré enseguida*". Debe mostrarle quién es el que manda en esa casa y vemos como la violencia del hombre en la guerra se transporta a la familia, la forma más primitiva de convivencia social.

Barry Lindon creía, y no sin razón, que Lord Bullingdon le había hecho la guerra desde el principio, sin embargo, pensaba que las funestas consecuencias eran culpa de Bullingdon. Bryan, hijo natural de Barry,

“la lucha por ese título fue la empresa más desdichada de Barry Lindon, muchos sacrificios; derrochó dinero aquí y diamantes allá, compro tierras a diez veces su valor, adquirió cuadros y objetos a precios exorbitantes, agasajó a aquellos amigos que en su opinión por hallarse muy próximos a su Majestad podrían ayudarlo... y hubo sobornos a gente importante, a personajes tan íntimos que se asombrarían de saber que grandes caballeros aceptaron sus préstamos”.



creció junto a Bullingdon. Así como el amor de Barry hacia Bryan creció, el odio de Bullingdon hacia Barry adquirió mayor intensidad, debido a las fiestas, el juego, la búsqueda de un título de noble y el despilfarro.

Stanley quiere que la lección sea completa, de esa manera nos muestra en Barry Lindon el relato de un buen padre para Bryan; le cuenta sus hazañas... *“no te imaginas la cara de los franceses al ver 23 demonios, espada en mano entrar a sangre y fuego en la fortaleza, en tres minutos cortamos tantas cabezas como balas de cañón había, más tarde nos visitó el príncipe Enrique, ¿Quién hizo esto?”, di un paso al frente. ‘¿cuántas cabezas cortaste?’ me dice. ‘diecinueve’... ‘noble caballero’ me dijo, ‘aquí tienes 19 guineas de oro una por cada cabeza que cortaste’*. Así vemos como Kubrick relata una parte del mito de la guerra, una guerra que pese a todo sigue retroalimentándose en las nuevas generaciones.

Pero como muchos héroes de Kubrick, Barry Lindon estaba condenado a caer en la trampa de su mismo destino, su madre que representa el poder sobre él, sustituyó el poder del padre muerto. *“Que bendición ver que has alcanzado la posición que te cuadra y para la cual te eduque con tanto sacrificio. El pequeño Bryan es un encanto y vives espléndidamente, tu esposa sabe que tiene un tesoro mayor que si fuera duquesa, pero y si se cansara de mi indomable Redmond Barry y sus modales irlandeses, o si se muriera, ¿qué futuro tendrían mi hijo y mi nieto?, tú no tienes un solo penique y sin su firma no puedes hacer nada; a su muerte la fortuna pasará a Lord Bullingdon que te tiene poco afecto, podrías verte pobre mañana y mi querido Bryan quedaría a merced de su hermanastro, ¿quierés oír mi opinión?, sólo hay un modo de que tú y mi nieto estén protegidos; tienes que obtener un título, no descansaré hasta que seas Lord Lindon, tienes amigos influyentes, ellos pueden aconsejarte, el dinero cuando se aplica juiciosamente puede lograrlo todo”.*

Y como dice Michael Hordern, el narrador de la película: *“la lucha por ese título fue la empresa más desdichada de Barry Lindon, muchos sacrificios; derrochó dinero aquí y diamantes allá, compro tierras a diez veces su valor, adquirió cuadros y objetos a precios exorbitantes, agasajó a aquellos amigos que en su opinión por hallarse muy próximos a su Majestad podrían ayudarlo... y hubo sobornos a gente importante, a personajes tan íntimos que se asombrarían de saber que grandes caballeros aceptaron sus préstamos”.*

Al final, el mundo se le vino abajo, con la misma habilidad con la que consiguió su fortuna, con esa misma la perdía, porque era incapaz de conservarla, y de esa forma suele llegar también la ruina. *“Ahora se veía rodeado de muchos problemas, y a causa de esto cavó su propia tumba: se agobiaba por todas sus responsabilidades, con el tiempo su vida parecía consistir sólo en cartas a abogados y prestamistas y en*

Este ingrediente, hace que Stanley Kubrick abrigue y refleje la potencialidad de la violencia entre dos fuerzas, una violencia que se va transformando de forma ritualizada durante el filme, un ajuste de cuentas, una violencia que va de lo verbal del hijastro, a la furia descargada de Barry contra ese hijo, que siempre se le rebeló. Lo que vemos, es una regresión a la agresión, del hijo al padre, hacia el impostor, hacia el oportunista, que como Lord Bullingdon ilustra es todavía inferior a su padre, de esa forma ridiculiza al propio hijo de Barry, como muestra simbólica de la sustitución.



correspondencia con decoradores y cocineros". Mientras la relación con Lord Bullingdon se deterioró al máximo, se le rebeló, saldó cuentas con él en un concierto público, lo humilló, lo ridiculizó, y finalmente le dijo: "Desde este momento ya no aceptaré castigo suyo, si me vuelve a poner la mano encima, lo mato".

Lord Bullingdon, orilló a Barry al desafortunio, utilizó a su propio hijo Bryan como conejillo de indias, le puso sus zapatos, evidenciando en Bryan al impostor: "¿No creen que le quedan bien mis zapatos?, mi querido niño, que desgracia para ti que yo no haya muerto. Los Lindon tendrían un digno representante y gozarían de las ventajas del ilustre linaje de los Barry. ¿no es así Sir Redmond Barry?. He aguantado hasta el límite los castigos de este irlandés insolente, que usted ha metido en su cama, no es lo bajo de su origen ni su brutalidad lo que me disgusta. sino el modo en que trata a su Merced. su comportamiento grosero, su patente infidelidad, y su desvergonzada malversación de nuestra fortuna. Puesto que no puedo castigar a este canalla y no puedo tolerar la manera en que la trata a usted y lo detesto como a la peste, he decidido irme de la casa, al menos mientras dure su detestable existencia o la mía".

Este ingrediente, hace que Stanley Kubrick abrigue y refleje la potencialidad de la violencia entre dos fuerzas, una violencia que se va transformando de forma ritualizada durante el filme, un ajuste de cuentas, una violencia que va de lo verbal del hijastro, a la furia descargada de Barry contra ese hijo, que siempre se le rebeló. Lo que vemos, es una regresión a la agresión, del hijo al padre, hacia el impostor, hacia el oportunista, que como Lord Bullingdon ilustra es todavía inferior a su padre, de esa forma ridiculiza al propio hijo de Barry, como muestra simbólica de la sustitución.

Barry Lindon se irrita y responde con una furia de golpes. Una vez más Stanley Kubrick muestra esa mala relación que existe entre el padre y el hijo que al final desencadena en el complejo de Edipo, donde el hijo se subleva al padre, hasta destruirlo.

Este fue el triste final de Barry Lindon, se quedó sólo, y en evidencia de todos los círculos sociales de la nobleza, rechazado y olvidado por la sociedad que una vez lo regocijó en su seno a pesar de ser de distinta clase social, pero que no están dispuestos a asistir a espectáculos desagradables, donde las buenas costumbres y las buenas formas se rompen por los golpes. "De haber matado a Lord Bullingdon, Barry hubiera sido tratado con mayor frialdad y desprecio de los que ahora recibía. Sus amigos lo abandonaron, y se corrió el rumor de su crueldad con su hijastro, ahora todas las facturas llegaron a su vez, todas las cuentas acumuladas en aquellos años".

Barry Lindon llegó a su declive, a su última caída, se refugiaba en su hijo, algo de los máspreciado que tenía a pesar de todo, sus deseos

**Barry Lindon,
un hombre
joven, un
hombre
conquistador,
un hombre
arrojado, un
hombre que
nunca fue
admitido, un
hombre que
siempre fue
condenado,
condena que
lo persiguió
en su corta
vida.**



de triunfo, sus planes, se iban acabando y su hijo que era lo único que tenía, el destino mismo quizá quitárselo. Desde el comienzo del filme el resumen lo confirma: Barry, es un hombre que se queda sólo, triste y abandonado: la fatalidad llega con la muerte de su hijo, único medio que lo podía mantener en ese círculo social.

Stanley Kubrick, en un Flash Back enfatiza la caída de Bryan, como un paralelismo regresivo, que marca el final y la última caída de Barry Lindon, una caída que concluirá con la demolición. Un final predicho desde al principio de la historia, la historia de Barry Lindon, de un hombre joven, conquistador, preso de las circunstancias, que fue arrojado, un hombre que nunca fue admitido, un hombre que por el destino o por el azar fue perseguido en su corta vida.

Así, Stanley Kubrick encierra a sus personajes en un discurso fatalista, los encierra, a Lady Lindon la condena a la inestabilidad y al nerviosismo, la encierra en el círculo de las devociones, con tal fervor que a veces parecía que había perdido la razón.

El castillo de Hackton que representó el Siglo de las Luces, fue objeto simbólico del reino de la desolación, gobernado por la madre de Redmond Barry, que cometió muchos tropiezos en su administración. De esa forma, Stanley Kubrick desmorona el castillo mandándolo al olvido con Lady Lindon y su firma dentro.

Lord Bullingdon enterado de la fatalidad que alcanzó a su familia, que Barry Lindon había echado a perder, al final como es costumbre en Stanley Kubrick, nos muestra el descenso de su protagonista herido en la pierna por Lord Bullingdon en un duelo que lo deja inválido por el resto de sus días.

Como una crónica fotográfica Kubrick anunció la próxima instancia de su filme, hace un anuncio al público del paso que Lord Bullingdon, joven crecido, dará de suma importancia en su vida para eliminar un malestar que ha cargado durante su corta vida, un malestar interiorizado que debe sacar, antes que se vuelva contra él mismo, un malestar de odio desarrollado contra Redmond Barry, su padrastro sometedor. Bullingdon defenderá la causa de esa guerra acumulada, que se definirá con un duelo, el reto más grande en ese tiempo llamado satisfacción, un final violento, que debe acabar con los que están de más, porque de eso trata la violencia.



En este duelo, símbolo de la hombría, Lord Bullingdon salva su reputación de clase, frente a la otra, pero sobre todo, una representación de lo que en el futuro reinará: la juventud y el esplendor de otro hombre y de otra época. Una similitud a la vida de Barry Lindon en su juventud, cuando él perdió a su padre, cuando defendió su causa de amor frente al capitán John Quin, cuando maduró, cuando rompieron con su juventud iniciando así la aventura de su vida en el destierro.

“Totalmente destrozado y abatido, con una pensión de 500 guineas anuales de por vida, ¿qué podía hacer aquél hombre sólo y afligido?, aceptó la pensión y regresó a Irlanda con su madre a recuperarse; pasado un tiempo se mudó al extranjero”, mientras tanto Lady Lindon recuperada, seguía teniendo el recuerdo de aquel hombre que una vez amó y que seguirá amando por el resto de sus días.

Así es como el Vizconde Lord Bullingdon se enfrentará a Redmond Barry, para recuperar el honor de la familia Lindon y enfrentarse a la otra etapa de su vida, una vida quizá condenada como la de el mismo Barry Lindon.

Al final, el último duelo es triste, es el final de una vida, de un destino, de una historia, de una época. Con la caída de Barry, se anuncia la desaparición de ese momento histórico que Kubrick quiso señalar y embalsamar, en honor a una buena historia para los Ingleses que lo regocijaron.

Stanley Kubrick hizo lo que debía hacer un gran cineasta, crear un excelente filme, triste y melancólico, a los ojos de todos, con el acompañamiento de grandes compositores, Mozart, Vivaldi, Schubert, y la misma música irlandesa; con la ricura de sus tradiciones, de sus costumbres, donde las velas, el maquillaje, la vestimenta, los sombreros, las plumas y los pagarés destinados a Barry Lindon crean una atmósfera exquisita. “Todos tomados de las grandes pinturas inglesas del siglo XVIII”. (Juan Carlos Polo, Stanley Kubrick, p. 144).

“Totalmente destrozado y abatido, con una pensión de 500 guineas anuales de por vida, ¿qué podía hacer aquél hombre sólo y afligido?, aceptó la pensión y regresó a Irlanda con su madre a recuperarse; pasado un tiempo se mudó al extranjero”, mientras tanto Lady Lindon recuperada, seguía teniendo el recuerdo de aquel hombre que una vez amó y que seguirá amando por el resto de sus días.

Finalmente como dijo el narrador: *“estos hechos ocurrieron durante el reinado de Jorge II, estos personajes vivieron y disputaron, buenos y malos, hermosos y feos, ricos o pobres, todos son iguales ahora”.*



d.- CARA DE GUERRA: CAMINO AL INFIERNO

UN ACERCAMIENTO CONTEXTUAL

La guerra de Vietnam, ha sido una obsesión para todo el pueblo americano; no es ninguna novedad que el cine haya llegado ahí, empezando por el gran número de filmes que se rodaron para denunciar el absurdo de desplazarse hasta el otro lado del mundo a matar comunistas. Existen distintas versiones de lo que ocurrió allí, de lo contraproducente, de lo absurdo que significó ir a una guerra que de por sí perdió el pueblo estadounidense.



Tras la rendición de Japón en 1945, la guerrilla del Vietminh ocupó Hanoi, capital del país y forzó la abdicación del emperador Bao Dai. El 2 de septiembre la guerrilla proclamó la independencia de la República Democrática del Vietnam (Vietnam del Norte), bajo la presidencia de Ho Chi Minh. Francia reconoció oficialmente al nuevo Estado en 1946, pero la imposibilidad de lograr acuerdos políticos y económicos satisfactorios entre el Vietminh y Francia, lo que condujo al enfrentamiento armado, que se inició en diciembre de 1946. Con el respaldo de Francia, Bao-Dai instauró el reino de Vietnam (Vietnam del Sur) el 1 de julio de 1949 y fijó la nueva capital en Saigón (actualmente Ciudad de Ho Chi Minh).

La guerra se desarrolló como una secuela de la guerra de Indochina (1946-1954), librada entre Francia (la potencia colonial hegemónica en la región antes del inicio de la II Guerra Mundial) y el grupo comunista Vietminh (o Liga por la Independencia de Vietnam), fundado y dirigido por el líder revolucionario Ho Chi Minh. Tras emerger como el más poderoso de los grupos nacionalistas que combatieron a los ocupantes japoneses de la Indochina francesa durante la II Guerra Mundial, el Vietminh estaba determinado a oponerse al restablecimiento del dominio colonial francés y llevar a cabo reformas sociales y políticas. Ese mismo día los delegados de Vietnam del Norte y del Sur se reunieron en Ginebra con los de Francia, Gran Bretaña, la URSS, Estados Unidos, China, Laos y Camboya, para discutir el futuro de toda Indochina. Según los acuerdos de la Conferencia de Ginebra, Francia y Vietnam del Norte firmaron una tregua; se acordó la división temporal del país tomando el paralelo 17 como línea de separación.

Vietnam del Norte quedó bajo el régimen comunista y Vietnam del Sur en manos del Gobierno de Saigón; también se estipuló en 1956 la celebración de elecciones para la reunificación del país. Ni Estados Unidos ni Vietnam del Sur aceptaron los acuerdos de Ginebra. Una vez que Francia se hubo retirado de Vietnam, Estados Unidos decidió ayudar militarmente al régimen de Saigón y llevó a cabo actividades encubiertas contra el gobierno de Hanoi. El 24 de octubre de 1954, el presidente estadounidense Dwight Eisenhower ofreció ayuda económica directa a Vietnam del Sur y en el siguiente mes de febrero se enviaron asesores militares para entrenar a las tropas. El conflicto continuó y el balance de la guerra, en pérdidas humanas y en costos económicos crearon un sentimiento de repulsa en gran parte de la opinión pública de Estados Unidos que pedía el fin de la guerra.

La guerra de Vietnam, ha sido una obsesión para todo el pueblo americano; no es ninguna novedad que el cine haya llegado ahí,

DECLARADA POR LA CRÍTICA CINEMATOGRAFICA
COMO LA MEJOR PELICULA DE GUERRA
JAMAIS REALIZADA



STANLEY KUBRICK
LA CHAQUETA METALICA
(FULL METAL JACKET)

empezando por el gran número de filmes que se rodaron para denunciar el absurdo de desplazarse hasta el otro lado del mundo a matar comunistas. Existen distintas versiones de lo que ocurrió allí, de lo contraproducente, de lo absurdo que significó ir a una guerra que de por sí perdió el pueblo estadounidense.

De este acontecimiento hablan filmes como: "Apocalipsis Now", de Francis Ford Coppola; "Nacido el cuatro de julio" y "Platoon" de Oliver Stone; "Taxi Driver" de Martin Scorsese; "Cazador", de Michael Cimino; "Corazones de hierro", de Brian de Palma, a manera de ejemplo. Dan fé de la locura de la guerra, de la selva, del Napalm, de la muerte, pero sobre todo del horror que vivieron estos hombres en Vietnam, una herida que no ha podido cicatrizar en el corazón del pueblo norteamericano.

Después de 6 años sin filmar, nadie sospechaba lo que Stanley Kubrick aportaría al cine, a sus cincuenta años parecía un autor que estaba en un declive; como cineasta, había un distanciamiento entre cada producción realizada, entre *Naranja Mecánica* y *Barry Lindon* había una distancia de cuatro años, cinco años más para el *Resplandor* y luego siete años para *Cara de Guerra*.

No obstante, treinta años después de *Patrulla Infernal*, donde expone con fuerza crítica las injusticias de los mandos del ejército francés, que para hacer válidas las reglas jerárquicas y disciplinarias del ejército en una guerra mandan al fusilamiento a tres soldados para elevar la moral de la tropa, sorprende con su nuevo filme. Con este antecedente ganado a pulso en 1957, realizada por un cineasta joven, no era para menos esperar un eco desde Vietnam con *Cara de Guerra*, ahora como un suspiro que pusiera en jaque a los altos mandos militares estadounidenses por su miedo a la autocrítica en el país de la libertad. Porque si hay algo que ha distinguido a Stanley Kubrick con el paso del tiempo, "Es la aureola de autor, del hombre que domina todo el proceso del filme... había otros de su talla, Ingmar Bergman, Federico Fellini, Orson Welles... pero ninguno tan misterioso, tan grande, tan estrafalario y tan genial como Stanley Kubrick" (Juan Carlos Polo, *Stanley Kubrick*, p. 177).

Con toda la leyenda a cuestas Stanley Kubrick no podía quedarse atrás en un tema que tanto le inquietaba: la guerra, sin embargo, el reto no era fácil, tenía que llevar a la pantalla un producto de calidad y que interesara al público; de esa manera como ya era costumbre, hurgó dentro de una gama de posibilidades, propias para la época, no obstante, fue en la revista literaria de Virginia Kirkus Review donde encontró una reseña que le llamó su atención; se trataba *The Short Timers*, un relato publicado en 1979, en el que Gustav Hasford, evocaba sus propias experiencias como corresponsal de guerra en Vietnam.



The Short Timers, no funcionaría como título para una película. Buscó nuevos titulares y encontró una frase en una revista de armas que contenía algunas de las cosas de las que trataba la película: "el blindaje de los chicos para que se convirtieran en una máquina de matar; la glorificación de la tecnología militar americana; la revelación de que mientras las balas eran duras, algunas cualidades del espíritu lo eran más".



En 1979 Kubrick conoció la historia, como experto en el arte de la mirada, de las formas de cómo atrapar a su público, pensaba que *The Short Timers*, no funcionaría como título para una película. Buscó nuevos titulares y encontró una frase en una revista de armas que contenía algunas de las cosas de las que trataba la película: "el blindaje de los chicos para que se convirtieran en una máquina de matar; la glorificación de la tecnología militar americana; la revelación de que mientras las balas eran duras, algunas cualidades del espíritu lo eran más" (Baxter John, *Biografía Stanley Kubrick*, p. 334) "lo que mata es un corazón duro", dice Hartman, "el fusil es sólo una herramienta".

Así, *The Short Timers* se convirtió en la *Chaqueta metálica* (Full Metal Jacket), o como dijo Michael Cimen, "The Short Timers son los soldados a quienes ya no les queda mucho tiempo para terminar el servicio militar, próximos a licenciarse. El chaqueta metálica, es un revestimiento de cobre que cubre algunas balas y les asegura mayor fuerza y precisión" (Michael Cimen, *Kubrick*, p. 232). En otras palabras, el Metal Jacket sólo evoca la dureza de estos hombres.

Uno de los principales problemas en los titulares de los filmes extranjeros, es que en México siempre sufren cambios ambiguos comparados con la realidad, así *Full Metal Jacket* queda traducido como *Cara de Guerra*, o sea un alusivo a la dureza de estos hombres para matar, que el mismísimo Hartman evoca cuando dice: "muéstrame tu cara de guerra", a un Jocker que bromea, esa es la referencia que sale a flote de la transformación de estos hombres en el proceso de entrenamiento.

CARA DE GUERRA DE STANLEY KUBRICK

RESUMEN

El filme de *Cara de Guerra*, al igual que la mayoría de los filmes de Kubrick, lleva impreso un ritual narrativo donde nuestro cineasta expresa toda la historia que Gustav Hasford impregna en su libro *The Short Timers*, que narra las peripecias de unos jóvenes inexpertos en el mundo de la vida, que los reclutan en una base de marines de Carolina del Sur en un entrenamiento que los transformará en máquinas asesinas.

En esta crónica, nuestro cineasta muestra una serie de rituales, principalmente del entrenamiento de los reclutas, cargado de una violencia verbal y física que penetrará en lo más profundo de estos jóvenes para transformarlos, con el objetivo de prepararlos para la guerra e ir a salvar vietnamitas al otro lado del mundo, Vietnam.

De esa forma presenciamos en la primera parte del filme, la secuencia del paisaje ilustrado por su sargento Lee Ermey, encamado en Hartman, que los adoctrinará con una carga emocional e intelectual en la base

militar, para luego encontramos con un Pratt/Pyle en quién recaerá toda la carga del entrenamiento y se convertirá en la oveja negra del pelotón por gordo y torpe para las acciones militares, trayendo consigo el castigo de todo el pelotón y en consecuencia que ellos mismos le propinasen la fuerza de la violencia en su camastro.

El Sargento Hartman llevó a cabo su objetivo, a fuerza de persistencia y un duro entrenamiento se logra la graduación de los reclutas. De esa manera, vemos como el torpe Pyle se hunde en un ritual simbólico, en el que encarcelado, se suma al mundo de pura mierda, se mete a la cabeza toda la fuerza de violencia para asimilarla en todo él, primero siendo amigo de su arma, objeto que le ayudará usándola contra su propio instructor, para luego matarse a sí mismo.

En la segunda parte, Vietnam con su campo de batalla ocupa el centro de atención. Stanley Kubrick hace un seguimiento ritual y se centra en su nuevo protagonista, Jocker, en la guerra, allá del otro lado del mundo, como si ésta fuera absurda. Donde sólo ocurren los apretones de mano con campos desolados, donde los soldados son hombres puestos en escenas ridículas frente a unos asiáticos que se burlan en sus narices.

Allá donde ellos sólo fueron carnada de los políticos porque el mismo editor comenta: *"Hay sólo dos historias, soldados que dan la mitad de su paga para comprar a los vietnamitas... y soldados en el campo de combate con resultado de muerte: Ganando la guerra"*.

Al final sin enemigos en el campo de batalla, en un plano general, vemos el desplazamiento de los soldados por los campos desolados, haciendo frente a un enemigo que no se delata, un enemigo invisible; en esas circunstancias Stanley Kubrick, el maestro de la lente, muestra su ritual de esa guerra absurda, de ese entrenamiento, con las bajas causadas a sus hombres por un francotirador.

En esas circunstancias, Jocker, el soldado diferente, el soldado de la dualidad de Jung, el hombre que refuta a sus superiores, se encuentra con el enemigo, un enemigo solitario que se esconde para derrotarlos. Al final descubren que luchan con una mujer francotiradora vietnamita que sorprendida por ellos pronto yace en el suelo moribunda; sin saber que hacer, Jocker al final la mata, porque ella se lo pedía o por compasión. ¿Qué fue de ellos?, no se sabe, sólo que por hoy han escrito sus nombres en la historia.



LECTURA FILMICA Y VALORATIVA DE: CARA DE GUERRA HACIA UNA INTERPRETACIÓN

"Yo no creo que la guerra vaya nunca acabar" sentencia el director, por eso ya nada nos sorprende, que el director hable de la guerra, desde su primer largometraje, Miedo y deseo (Fear and Desire), pasando por Patrulla Infernal (The paths of Glory o Senderos de Gloria), Dr. Insólito (Dr. Strangelove o Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba), Barry Lindon y hoy Cara de Guerra (Full metal Jacket o Chaqueta Metálica), da muestra de como a lo largo de su carrera ha retratado extractos de historia donde el mundo se desmorona como hoy, ahora es Vietnam"



Todos somos mirones, tengamos o no la ambición de serlo, mirar el tormento y el tema canónico de la guerra donde se presente a manera de espectáculo nos basta, no obstante, la práctica de Stanley Kubrick es representar sufrimientos atroces de las víctimas como algo que ha de maquinarse desde las altas esferas institucionales y el afán de introducir esta narración en la historia de las imágenes de un tema específico como es la guerra.

La guerra es el mayor crimen, Stanley enuncia: "*América ha escuchado el llamado del clarín, nos llama tanto a ti como a mí*", es la forma como Kubrick comienza su película, una cinta que retrata lo duro de la guerra, su rostro real e inquietante, el patetismo de un conflicto, donde el horror tiene lugar en una composición compleja como lo son sus filmes. "*Yo no creo que la guerra vaya nunca acabar*" sentencia el director, por eso ya nada nos sorprende, que el director hable de la guerra desde su primer largometraje, *Miedo y deseo (Fear and Desire)*, pasando por *Patrulla Infernal (The paths of Glory o Senderos de Gloria)*, *Dr. Insólito (Dr. Strangelove o Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba)*, *Barry Lindon* y hoy *Cara de Guerra (Full metal Jacket o Chaqueta Metálica)*, da muestra de como a lo largo de su carrera ha retratado extractos de historia donde el mundo se desmorona como hoy, ahora es Vietnam en *Cara de Guerra*.

"*A Dios mi vida, Hola Vietnam*". Michael Cimen diría, Kubrick asocia el amor y la muerte, a partir de hoy el amor será su fusil y la muerte la encontrarán en Vietnam. La música continúa al ritmo de la devoradora máquina que tala el cerebro de estos jóvenes anónimos a excepción de Pyle, el inadaptable a lo largo del filme. Mientras otro de sus biógrafos comentaría que estos hombres están siendo arrancados de su personalidad.

Bien, bien. Esto que acaban de decir es muy cierto, Stanley Kubrick está despersonalizando a los soldados estadounidenses, les arranca una parte de ellos mismo y consigo, su libertad, porque su cámara no se olvida de los detalles. Creo que este acontecimiento no será bien visto por los estadounidenses. La certera pluma de Gustav Hasfor ha relatado la atrocidad acaecida a los reclutas del Cuerpo de Marines estadounidense en las Islas Parris de Carolina del Sur, una parte específica de la guerra y Kubrick una vez más la está denunciando, pero ahora con la contundencia de las imágenes, imágenes que irritan y seducen las miradas.

Stanley Kubrick comienza con una representación del reclutamiento de los soldados, muchachos que han venido de Arkansas, Oklahoma, Georgia, California o Arizona para convertirse en marines en el campamento de Island Parris (Carolina del Sur), para echar a los

"Esta es una batalla que tengo que ganar".

El arma más mortífera del mundo... es un marine y su rifle".



comunistas del planeta, en el otro lado del mundo, (bueno, de Indochina), y son sometidos por una figura paternal encamada en Lee Ermey (Hartman) que es como un padre duro y cruel, quien lleva a cabo con verdadera maestría su misión: preparar a sus hijos para la sobrevivencia; pero sobre todo el papel de Hartman es determinante, este hombre tiene que forjarlos para obedecer órdenes ciegamente y odiar a sus enemigos, para esto les vende la idea de salvar el planeta, sólo que hoy se trata de salvarlo de la opresión en Vietnam y servir a su patria.

Cuenta un pasaje de la historia de un veterano alemán en la Primera Guerra Mundial: "en ese tiempo la guerra parecía atractiva. Cuando la guerra comenzó nos incitaron a todos para que hiciéramos una demostración de nuestra fuerza, nuestra masculinidad, y nosotros fuimos a alistarnos" (Chris Hedges, *La guerra es la fuerza que nos da sentido*, p. 178), así también los marines de Stanley Kubrick considero que pasaron por las mismas circunstancias, o algo similar cuando convocó a actores para su filme *Cara de Guerra*, así el Cuerpo de Marines de Carolina del Sur en Island Parris, incitó a jóvenes para enrolarse a la causa, esto es lo que parece, sin saber muy bien que estaban en la antesala del infierno.

De esa forma, los marines de Kubrick muestran el trance que sufrieron los reclutas de *The Short Timers* que relata Hasford con su pluma. Así, la cámara enfoca a Lee Ermey que recibe a sus discípulos con una calurosa bienvenida; la cámara se queda paralizada al ver el principio de una transformación, mientras presenciamos en la cabeza de estos hombres una maquina rasuradora que se desplaza desgarrando sus cabellos como en un proceso de despersonalización.

Este es el principio de su entrenamiento, con su futuro instructor el Sargento Hartman al frente mientras se escucha la última frase de la melodía que reafirma: "*Esta es una batalla que tengo que ganar*", como diciendo, Hartman les va a decir como lo van hacer, les va a revelar el secreto, les despertará el instinto vital de sobrevivencia —los va a convertir en asesinos y matones—. Hartman les dirá como un adelanto: "*El arma más mortífera del mundo... es un marine y su rifle*". Tres, dos, uno, cero, la cámara de Kubrick enfoca, Hartman da la bienvenida.

Sargento: Soy su Sargento de Artillería Hartman, instructor de prácticas, vuestro instructor en jefe. A partir de ahora, cuando se os hable la primera y última palabra que saldrá de vuestros sucios picos será ¡Señor!. ¿Me oís bien gusanos?

Recluta: Señor, sí, señor.

Sargento: Mierda no los oigo. Repitan como si tuvieran huevos ¿Cómo te llamas condongo?

Recluta negro: Señor, raso Brown, señor.

Sargento: Desde ahora te llamarás raso Bola de nieve. ¿Te gusta ese nombre?

Recluta: Señor, sí, señor.



Sargento: Pues te voy a decir una cosa que no te va a gustar raso Bola de nieve, no sirven ni pollo frito ni sandías... en mi comedor.

Alguien dice: ¿Eres tu John Wayne?, ¿Soy yo éste?

El sargento titubea: ¿Quién dijo eso?, ¿Quién putas dijo eso?, ¿Quién es el ligoso comunista de mierda que acaba de firmar su sentencia de muerte?

El culpable se delata y resulta ser Mathew Modine.

Sargento: ¡Ah, vaya!... la puta mierda, no me jodas. ¿Qué eres un puto payaso raso Bromista?. Admiro tu honestidad, me gusta... ven a mi casa y cójete a mi hermana. Maldito condongo ya tengo tu nombre y tu culo. (Le da un puñetazo en la boca del estómago y le tumba, pero tiene que levantarse porque es su deber). No te reirás, no llorarás, aprenderás todo punto por punto, levántate, ponte de pie, desahéjate o te arrancaré la cabeza y me cagaré por tu pescuezo.

Recluta: Señor, sí, señor.

Sargento: ¿Por qué te alistaste a mi amado cuerpo? (se dirige a otro recluta).

Recluta: Señor, para matar, señor.

Sargento: ¿Con qué eres asesino?. Déjame ver tu cara de guerra. No me convenciste, practícala.

Recluta: Señor, sí, señor.

Sargento: ¿Cuál es tu excusa? (habla con otro recluta).

Recluta: Señor, ¿excusa de que señor?

Sargento: Yo hago las putas preguntas aquí, ¿entendiste?... ¿Estás asustado?, ¿nervioso?, ¿cuánta estatura tienes raso?

Recluta: Señor, 1.75, señor.



Sargento: No sabía que hubiera mierdas así de altas. ¿Quiéres meterme unos cuantos centímetros de clavo?. Perdón estás tratando de aumentarte centímetros ¿eh?. Tu mejor parte se escurrió por la raya del culo de tu madre y acabo como una mancha café en el colchón. ¿De dónde carajos eres?.

Recluta: *Señor, de Texas, señor.*

Sargento: *Putra madre, de Texas sólo llegan bueyes y maricones, raso Vaquero, y tú no te pareces buey, así eso reduce las posibilidades. ¿Mamas verga?, ¿te gusta soplar corneta?, apuesto que te cogerías a alguien por el culo... sin tenerle la cortesía de hacerle la paja, no te quitaré el ojo de encima. ¿Vivió algún hijo de tus padres?, apuesto que lo sientes.*

Recluta: *Señor, sí, señor.*

Sargento: *Estás tan feo que pareces arte moderno. ¿Cómo te llamas barrigón? (Sigue avanzando en la fila)*

Recluta: *Señor, Leonardo Lawrence, señor.*

Sargento: *¿Lawrence qué, de Arabia?. Parece nombre de noble, eres nobleza, chupas vergas, a que podrías chupar una bola de golf por una manguera. Odio ese puto nombre...desde ahora eres Gomer Pyle (Bola de grasa). ¿Te gusta raso Pyle?, ¿te parezco gracioso?, borra esa sonrisa asquerosa. A la puta hora que tú digas preciosa, te doy tres segundos uno, dos, tres, (lo ahorca), ahora ahórcate, ¿ya acabaste de reírte?*

Recluta: *Señor, no señor, estoy tratando, señor.*

La cámara de Kubrick es certera en su denuncia, primero nos relata el lugar donde les rapan el pelo, luego les dejan en manos de su sargento. En otros filmes han aparecido sargentos de esa magnitud, pero en ninguna los diálogos son tan fuertes y disonantes como en *Cara de Guerra*, son soeces y humillantes y suenan tan reales que conmueven al espectador, tanto que a Gomer Pyle termina por borrársele la sonrisa de los labios después de haber sufrido un arduo castigo de su sargento cuando lo ahorca.

Durante todo la primera parte del filme pasan decenas de acciones como esta, llenas de insultos humillantes, destinados a anular la sensibilidad de los soldados, imagen tras imagen donde su sargento lleva a cabo la orgía de la violencia hasta convertirlos en ministros de la muerte, por el simple hecho de dejar registro en la historia de la guerra.

Los soldados de Stanley Kubrick están siendo borrados de las listas del ser consciente, y están ingresando a la lista del irracional, la lista de la transformación, la de la *Cara de Guerra*. Haber ingresado al cuerpo de marines les privó de sus nombres, haber escuchado un vocabulario fuerte y agresivo los volvió insensibles, y el golpe definitivo fueron sus nombres, una máscara para cada uno: Raso bromista, Madre animal, Vaquero, Gomer Pyle (Bola de sebo), Raso Bola de Nieve, nombres que tienen que ver con algunas personalidades de Estados Unidos o regiones, como el caso Vaquero por ser de Texas.



En otros filmes han aparecido sargentos de esa magnitud, pero en ninguna los diálogos son tan fuertes y disonantes como en *Cara de Guerra*.



Este es su último encuentro con las crueldades bélicas, esta es la última puesta en escena donde la cámara se mezcla con la guerra. En esta película vemos la contundencia de la narración, un grito a la sensibilidad humana que entrelaza las otras historias, del ejército, del soldado, de la guerra, de los campos de batalla, donde una imagen retroalimenta a otra imagen seduciéndonos desde el principio en el arte del mirar.



A Stanley Kubrick le encanta resaltar cada frase, cada imagen, un grito de lo absurdo, de la monstruosidad, del sufrimiento de los soldados y del efecto de la guerra. De esa manera, incrusta un sentimiento, una visión objetiva y subjetiva de lo macabro de una parte de la guerra en el campo de entrenamiento, con pretensiones implícitas y explícitas que indigna, hiere o denuncia, con una crítica fuerte y profunda en el punto preciso de la reflexión.

Este es su último encuentro con las crueldades bélicas, esta es la última puesta en escena donde la cámara se mezcla con la guerra. En esta película vemos la contundencia de la narración, un grito a la sensibilidad humana que entrelaza las otras historias, del ejército, del soldado, de la guerra, de los campos de batalla, donde una imagen retroalimenta a otra imagen seduciéndonos desde el principio en el arte del mirar.

La narración continúa, una voz en off narra el lugar de los hechos "Paris Island, Carolina del sur, Base de entrenamiento del Cuerpo de Marines". El Sargento Hattman sigue, introduce a sus hombres a un mundo sin compasión, los quiere convertir en el "Metal Jacket", duros como el metal, y para lograrlo, Hartman se ensaña con el más débil del grupo, ésta vez al soldado Pyle le tocó bailar con la más fea, al quedar atrancado por los obstáculos.

El sargento de Stanley Kubrick es un personaje emblemático de las guerras, él siempre está ahí, cuando las cosas están realmente feas, es un personaje que aunque duro al final creemos que es necesario y lo vemos como positivo, aunque este tipo ha insultado a toda nuestra familia, pero, en el fondo es un buen tipo; su sargento es como esos héroes de buen corazón, que aprecian realmente a sus muchachos, pero que deben preparar a sus hijos para la vida porque ésta es dura.

Lo estamos viendo, lo estamos presenciando, está rompiéndose la garganta, grita, casi aulla para que las ideas se introduzcan y convierta a estos hombres en máquinas de matar; deben ser incapaces de la compasión, esa es su misión, acabar con lo humano, con los sentimientos. Hartman, en el que Lee Ermey encarna, es un tipo muy duro, Stanley Kubrick no pudo hacer una mejor elección, es tan duro que parece una bestia rugiente, cuando se expresa no habla, ruge, es una verdadera máquina andante, curtida, y un ícono del patriotismo de su país, es el enviado de la violencia y no lo hace mal, la incita, la provoca, la seduce y la enseña.

El sargento, nuestro actual protagonista, es el monje de la guerra, es el único hombre que lleva a cuestas muchas batallas, es el hombre del ejército, "Tú no te quieres casar porque ya estás casado con el ejército" (*De aquí a la eternidad, 1953, Fred Zinnemann*). Hay muchos otros sargentos, como él de *La cruz de hierro, (1976)* "Yo no tengo casa", responde a una enfermera cuando le propone formar un hogar

**Hartman,
el sargento
de
Kubrick,
representa
"La más
acertada
encarnación
de un
instructor
de la
época de
Vietnam
conseguida
en una
película".**

en la película de Sam Peckinpah o "*No soy oficial. Soy sargento. No puedo ser otra cosa*" dirá Lancaster más tarde, en la película ya citada de Fred Zinnemann.

Cuenta Guillermo Altares en *Esto es un infierno*, que el primer sargento instructor lo creó Lewis Milestone en *Sin novedad en el frente* (1930), el sargento prepara a un grupo de muchachos para que vaya a la guerra de las trincheras. Clint Eastwood, lo encarnó en el *Sargento de hierro*, sin embargo, Stanley Kubrick ha logrado imponer su marca con su instructor Hartman (Lee Ermey) que encarna al sargento de *Cara de Guerra*.

Además, cuenta el ilustrativo libro, que el teniente coronel Michael Lanning escribió un texto sobre el cine de la guerra de Vietnam. Y en su interpretación, Lanning comenta que Hartman, el sargento de Kubrick, representa "La más acertada encarnación de un instructor de la época de Vietnam conseguida en una película" (Guillermo Altares, *Esto es un infierno*, p. 234).

Los sargentos, aunque aparezcan en una enorme lista de filmes bélicos, ninguno es tan agresivo y humillante como Hartman (Lee Ermey) de *Cara de Guerra*, un actor que fue contratado como consejero para la cinta y al final por su prodigiosa invención verbal consiguió que Stanley Kubrick lo contratara para el papel de sargento.

El sargento Hartman nos lleva por el camino de la insensibilización utilizando frases soeces e indistintas del juego sexual, haciendo uso de todos los clichés como el padre, la madre, la señorita, con los que juega: "*Mamá, papá, están en la cama, mamá se da la vuelta y así exclama... dame un poco de ejercicio, te sirve a tí, me sirve a mí, Mmmmmm*". A sus hombres los tacha de señoritas que no saldrán de la Isla; los incita al coraje, a la cólera, reafirmando que sólo si logran sobrevivir "*serán embajadores de la muerte, sedientos de guerra, y representantes del Cuerpo de Marines, pero hasta ese día no son más que vómitos, ¡gusanos!*".

La instrucción continúa, no puede pasar por alto al enemigo, "*Ho Chi Min, Ho Chi Min, hijo de perra, me pegó lacillas y hasta gonorrea*", él es el enemigo en Vietnam, el comunista de mierda que somete y por el que están en guerra, él es el medio, la causa, o mejor dicho, él es el móvil que justifica su lucha. Los soldados de Hartman serán liberadores de un pueblo sometido. Ésta es la razón de la instrucción, a estos soldados se les incita a odiar a un hermano, hermano de género, finalmente humano, y se convertirán en asesinos de su hermano, de la humanidad vietnamita. Es muy fácil detectar hacia donde se inclina la balanza de la cólera infundada en estos hombres. "*Así es como Jesús descubre hacia donde apunta la simple cólera*" (Paul Ricoeur, *Historia y verdad*, p. 211).



“Éste es mi rifle, hay muchos como él, pero éste es el mío, mi rifle es mi mejor amigo, es mi vida, debo dominarlo como domino mi vida, sin mi rifle yo soy inútil, debo dispararlo con puntería, debo disparar mejor que mi enemigo que está tratando de matarme, debo matarlo antes que él me mate. Lo haré. Ante Dios lo juro. Mi rifle y yo somos defensores de mi patria. Somos los amos del enemigo. Somos los salvadores de mi vida. Así sea... hasta que ya no haya enemigos... sino paz. Amen”.



El rifle es un instrumento poderoso, es el sustituto de su miembro, pero ahora también, es el sustituto de una mujer (Charlene, así se llama el arma de Pyle), lo es todo, hasta su vida; se los han cambiado, se los han reembolsado —metal y madera lo son todo—, por María, ahora “están casados con esta pieza que es de arma de acero y madera.” Y van a serle fieles, prepárense a montar...digo a hacer el amor”.

Bueno a rezar:

“Éste es mi rifle, hay muchos como él, pero éste es el mío, mi rifle es mi mejor amigo, es mi vida, debo dominarlo como domino mi vida, sin mi rifle yo soy inútil, debo dispararlo con puntería, debo disparar mejor que mi enemigo que está tratando de matarme, debo matarlo antes que él me mate. Lo haré. Ante Dios lo juro. Mi rifle y yo somos defensores de mi patria. Somos los amos del enemigo. Somos los salvadores de mi vida. Así sea... hasta que ya no haya enemigos... sino paz. Amen”.

Ahora haremos un pequeño desglose de lo que en esta oración entendemos:

Este es mi rifle, hay muchos como él pero éste es mío, ésta es una manifestación de propiedad, Kubrick ya lo anunciaba en 2001: Odisea del espacio, (Stanley Kubrick, 2001: Odisea del espacio), cuando los monos están en el charco de agua que defienden, pero son desplazados cuando llega una manada más fuerte, sin embargo, la llegada del monolito marca el inicio de la evolución del hombre y se desglosa como transición cultural, descubren un arma de defensa con la que matan a la manada enemiga. Así los muchachos de Hartman, tienen la instrucción, “es mi vida, debo dominarlo...debo disparar mejor que mi enemigo...debo matarlo antes que él me mate. El Eros está encendido, es mi vida, pero el Tanatos se contrapone, debe matarlo antes que él me mate a mí, dos fuerzas en eterno conflicto.

Los monos de Odisea ya lo hicieron, ahora los marines se introducen al trance evolutivo, los monos a su hueso y los marines a su rifle, ambos en el mismo tren de la cultura. *“Mi rifle y yo somos los defensores de mi patria”,* la violencia institucional se implanta, una violencia justificada por la patria, por defenderla es que están aprendiendo a ser violentos; *“Somos los amos del enemigo”,* somos los mejores, la superioridad de la raza, la discriminación, la ideología de los nazis, *“los únicos que liberaremos al mundo de la opresión”—la idea del hombre del Oeste, del elegido—. “Somos los salvadores de mi vida”,* y es cierto, *“muchos de ustedes morirán, porque los marinos mueren, pero el Cuerpo de Marines vive para siempre, entonces ustedes serán eternos”,* los están engañando, les dicen que serán inmortalizados, con la idea de la reencarnación, vivirán para siempre después de la muerte. Además van a la guerra porque salvarán a los vietnamitas del

“No hagas ningún puto esfuerzo por subir ese puto obstáculo. Si Dios te quisiera allá arriba te habría subido el culo de milagro, trae ese culo gordo para acá... Vas a decirme que no puedes hacer ninguna despachada, eres una mierda inútil Pyle, fuera de mi vista.. Subes obstáculos como cogen los viejos... eres demasiado lento... sube, sube, pase lo que pase no te caigas, (no logra mantenerse para librar el obstáculo). Entonces ríndete, Bola de sebo.”



yugo comunista... *“Hasta que ya no haya enemigos, sino paz”*; pero esto no pasará porque *La guerra es la fuerza que nos da sentido*, afirma Chris Hedges en su libro que lleva ese nombre. Por su parte, Paul Ricoeur mencionó: *“la paz es una tarea inmensa”* (p. 218), tal vez quiso decir la más difícil.

Mientras tanto, el entrenamiento obedece a reglas precisas, se trata de una violencia progresiva, de actos físicos y psicológicos continuos, tantos, que el Raso Gomer Pyle (Bola de cebo), no acepta, que más bien repugna, su organismo, su mente no responde, sin embargo, la presión de las pruebas se incrementan. Pyle está bailando con la más fea, se queda atrancado en el obstáculo de troncos, en la subida de escaleras, en las cuerdas, está atontado, aturdido: *“No hagas ningún puto esfuerzo por subir ese puto obstáculo. Si Dios te quisiera allá arriba te habría subido el culo de milagro, trae ese culo gordo para acá... Vas a decirme que no puedes hacer ninguna despachada, eres una mierda inútil Pyle, fuera de mi vista.. Subes obstáculos como cogen los viejos... eres demasiado lento... sube, sube, pase lo que pase no te caigas* (no logra mantenerse para librar el obstáculo). *Entonces ríndete, Bola de sebo.”*

Acto seguido, vemos que la composición de las estructuras militares del sargento Hartman es discontinua, el niño Pyle no colabora, parece estar fuera de lugar, sus torpes acciones indican que no logrará pasar el diplomado, sus compañeros a espaldas dicen: *“debe irse a la sección B”*, no sabemos cuál sea, quizá es la reserva del cuerpo de marines; sin embargo el sargento tiene que seguir, muchas cosas pueden pasar si el objetivo no se logra, puede estallar otra guerra. De esa forma, vemos un filme en el que Stanley Kubrick pone toda la fuerza de su mirada en Gomer Pyle (Vincent D’Onofrio), quién sufre las consecuencias de su falta de acoplamiento, su reiterada incapacidad para seguir el nivel de sus demás compañeros; Stanley hace sufrir a su protagonista en carne propia, la dureza del entrenamiento en el amado cuerpo de marine.

Kubrick es ayudado por su sargento Hartman quién realiza con profesionalismo su misión: preparar a sus hijos para lo irracional, crear una nueva estructura humana, un robot, cambiarles el cerebro, las ideas, todo, crear nuevos cerebros, robotizarlos a gran escala, hacer máquinas receptoras que cumplan órdenes, que piensen en brutalidad y muerte, que lo asimilen, que lo vuelvan propio, como un símbolo de unión; desaparecer la compasión, el sentimentalismo, transformarlos.

La cámara de Kubrick continúa, los discursos de Hartman: *“ Su rifle es sólo instrumento, lo que mata es un corazón frío. Si su espíritu de matar no es implacable y fuerte y titubean en el momento de la verdad, no matarán, se convertirán en marines muertos. Y entonces estarán*

en un mundo pura mierda porque los marines no están autorizados a morir sin permiso, ¿entienden eso gusanos?”.



Con monstruosidad y con dolor, preparan a estos hombres para la muerte. Hartman el sargento de *Cara de Guerra*, recarga el odio a los marines contra unos hombres que ni conocen, que están al otro lado del mundo. Éste hombre es cómplice de una conspiración, de un homicidio premeditado y efectivo. En este sentido, se le puede tachar como un embajador de la violencia, mientras continúa: *“Algunos de ustedes irán a Vietnam”,* claro a ejecutar la violencia, a matar a todos aquellos que están de sobra.

Lee Ermey (Hartman) enfatiza: *“El mundo libre vencerá al comunismo con la ayuda de Dios y unos pocos marines, porque matamos a todo bicho viviente. El juega a lo suyo y nosotros a lo nuestro. Y para demostrarte nuestra infinita gratitud por su inmenso poder, le llenamos el cielo de almas”.*

Que juego de palabras, ¿no?. El discurso que maneja este hombre es de igual a igual, de poder a poder, entre el hombre y Dios. La idea de la inmortalidad es para bien de éstos hombres; el control del espíritu y los cuerpos, es para ejercer la violencia hacia los demás, el violentarse es mejor para estar condiciones en el momento del ataque, como si el autocontrol al final no nos fallara.

Hartman continúa:

Hartman: *¿Qué hace crecer la hierba?*

Marines: *Sangre, sangre, sangre.*

Hartman: *¿Qué hacemos para vivir señoritas?*

Marines: *Matar, matar, matar.*

Hartman: *¿Quién mató a John F. Kennedy?*

Matar, matar, matar... es la filosofía en una guerra, de eso se tratan todas las guerras.

Un momento, Raso Pyle, el joven obeso, flácido, no ha progresado mucho a pesar de la ayuda de Jocker. Hartman está furioso, no ha progresado porque sus muchachos no le han ayudado, a partir de ahora por cada error que cometa ellos pagarán las consecuencias. Este hecho ocasionó una represalia de sus compañeros, quienes organizados realizan un complot contra Pyle. Le propinan una paliza con unas pastillas de jabón envueltas en sus toallas.



La tortura que los marines ejecutaron a Pyle fue cruel, con ello colaboran a su transformación a fuerza de puros golpes; fue un acto

"Para mala suerte de estos hombres lo habían logrado", se graduaron como oficiales del Cuerpo de Marines, ya no eran unos gusanos, ahora eran parte del honorable cuerpo de marines, soldados de élite, que van a salvar vietnamitas, con cargos muy específicos: "Vaquero, buscador de minas, Pyle, de infantería, Jocker, Barras y estrellas"



de injusticia, de venganza, en el rostro de cada compañero no existía ninguna sonrisa, ni en el rostro de Jocker, el amigo más cercano. Este hecho agilizó la metamorfosis para la que estaban preparándose.

Le dieron lo que se merece, un hombre que estaba fuera de lugar, en el momento equivocado. El filme ejemplifica este hecho como una muestra paradigmática de la absurdidad de la guerra, pero al mismo tiempo Stanley Kubrick es capaz de darnos otra lección, de relatarnos que en el ser humano existe el instinto de supervivencia, el mismo que relata Charles Darwin, lo que hace que nos sobrepongamos para salir del castigo, de la tortura.

Tanta humillación no la puede soportar el ser humano. De ahora en adelante presenciamos a un Pyle transformado, realizando acciones de agilidad, de destreza y habilidad, estaba listo para la siguiente prueba. Hartman su padre, su instructor, se sintió orgulloso de su hijo, había logrado su objetivo, uno de sus pupilos estaba listo para matar, además no sólo eso, Pyle, era un ejemplo para el resto del grupo, él ya hablaba con su fusil, se dirigía a éste con cariño, lo alababa cuál belleza de mujer, le decía "Charlene".

La voz sigue narrando: "para mala suerte de estos hombres lo habían logrado", se graduaron como oficiales del Cuerpo de Marines, ya no eran unos gusanos, ahora eran parte del Honorable Cuerpo de Marines, soldados de élite, que van a salvar vietnamitas, con cargos muy específicos: "Vaquero, buscador de minas, Pyle, de infantería, Jocker, Barras y estrellas" del periodismo militar, a quien su sargento dice: ¿Acaso te crees Mackey Spillane?, un escritor de humor negro de quien Kubrick sentía cierta admiración.

"Hoy es la última noche en la Island Parris y a Bromista (Jocker) le ha tocado la posta, mientras tanto en las letrinas del sargento, el niño Gomer Pyle está siguiendo la cuenta regresiva, al son de un seguimiento de suspenso mientras termina su transformación; Jocker lo descubre, la transformación ha finalizado, el curso se terminó y como todo al final tiene que acabar, la misión de los marines también cierra una etapa, ellos se gradúan y el instructor ha logrado transformar a unas máquinas, convertidas y mandadas a un mundo pura mierda"; Jocker intenta subestimar lo que está presenciando "¿son esas balas de verdad o son salvas?"

Jocker, el alumno diferente, como centinela se lleva una sorpresa, encuentra a Pyle fuera de su lugar, intenta controlar la situación del momento: hacer que Pyle esté de regreso a su dormitorio. Sin embargo, Gomer Pyle, con la seguridad de un buen discípulo adiestrado, contesta tranquilamente: "7.62 milímetros, casquillo de cobre". Bromista quiere subestimar, cree que Leonard pertenece a la sección "8" y no quiere reconocer que Pyle ya está del otro lado, que se ha adelantado a

"¿Qué mierdas de Mickey Mouse son éstas?, ¿Qué putas están haciendo en mi letrina animales?, ¿Por qué Pyle está fuera de su litera después de queda?, ¿Por qué Pyle tiene esa arma en sus manos?"

"Raso Pyle tiene cámara llena y ha asegurado y cargado"



todos ellos; Jocker insiste: *"si Hartman nos descubre, estamos en mundo pura mierda"*. Es ahí cuando el niño Pyle revela que ha sido tocado por el monolito de Kubrick, que ha evolucionado, que ya no es un niño, que ha sufrido la transformación del mono en hombre, que los golpes que su padre y compañeros le enseñaron no han sido en balde. Él ha comprendido de qué se trata y reafirma: *"Yo ya estoy en un mundo pura mierda"*. Se para, hace una serie de movimientos mecánicos, todos con seguridad no hay duda, con sangre las cosas entran, pero de qué manera. Freud ya lo había dicho, todo lo acumulas aunque te haga daño, pero al final tienes que sacarlo contra alguien o hacia algo.

Gomer Pyle continúa, revisa todos los movimientos con su arma antes de realizar cualquier acción: *"Ordenar, ya, este es mi rifle, hay muchos como él pero este es el mío"*. Mientras tanto entra Hartman su padre, se enoja, descarga todas las incoherencias que siempre ha dicho, nada diferente, su lenguaje nasdat muy ad hoc a los drugos de *Naranja Mecánica*, mientras salpica a los espectadores, *"¿Qué mierdas de Mickey Mouse son éstas?, ¿Qué putas están haciendo en mi letrina animales?, ¿Por qué Pyle está fuera de su litera después de queda?, ¿Por qué Pyle tiene esa arma en sus manos?"*.

La cámara de Kubrick no pierde detalle, pienso que es lo que más le encanta, le gusta mantener al espectador en su silla, tragándose unas palomitas, mientras se cerciora que su mensaje se transmita. El espectador no sabe que pasará, está a punto de presenciar un acto violento. Al parecer, al sargento Hartman se le están saliendo las cosas de control, bueno cabe señalar que todo esta encajando, presenciamos un buen final de su proyecto —queríamos máquinas de matar—, y Hartman lo ha conseguido.

A nuestro experimentado cineasta le encanta jugar con su cámara y enfoca un dramático final, como si el director estuviera de acuerdo con Pyle no quiere revelarle que el niño está realmente enojado y lo deja seguir. Hartman, que cree conocer a sus muchachos, muy furioso sigue sus instintos, cree saber el comportamiento de esa violencia, la ha generado y se cree experto, él se las sabe todas; dice a Jocker: *"¿Por qué no le estás sacando los riñones a puros golpes?"*.

Pero Jocker informa los hechos: *"Raso Pyle tiene cámara llena y ha asegurado y cargado"*. Nadie lo puede creer, estamos presenciando un acto de rebeldía, con similitudes a lo que se le conoce como complejo de Edipo; el acto cuando el hijo se rebela al padre y quiere terminar con él, ya no quiere seguir bajo su tutela, así que hay que acabar con la raíz, no quiere sentirse una vez más una cucaracha, como una vez se sintió Franz Kafka. A Kubrick le encanta relatarnos escenas de esta naturaleza, de la mala relación de padre e hijo, en el *El resplandor* (*El resplandor*, Stanley Kubrick, 1980) ya lo hizo con Jack Torrence, el papá malvado, el que impone, hay que erradicarlo, hay que acabar

¿Qué desperfecto vital tienes huevos blandos?, ¿No te atendieron tu papi o tu mami de niño?...
Pummmm. La violencia como ha escrito Erich Fromm, es la regresión y la vuelta más frustrante en forma de agresión que no tolera otras posibilidades, de esa forma, se enfrentan individuo con individuo, e instituciones con el Estado. El niño Pyle mata a su padre, esta es una confrontación y a la vez un acto de venganza, Hartman cavó su propia tumba. Sin embargo, el ritual continúa, Gomer Pyle apunta a Jocker, no, no, él se da un tiro. Pyle se sacrifica, se hace justicia como el mismo Edipo arrancándose los ojos para liberarse del mundo de mierda al que ha entrado.



con el poco amor que hay desde la raíz, hay que matarlo. A Kubrick le gusta eso, su cámara está presenciando el ritual de la muerte.

Estamos esperando la gota que derrame el vaso, las palabras son: ***“¿Qué desperfecto vital tienes huevos blandos?, ¿No te atendieron tu papi o tu mami de niño?...” Pummmm.*** La violencia como ha escrito Erich Fromm, es la regresión y la vuelta más frustrante en forma de agresión que no tolera otras posibilidades, de esa forma, se enfrentan individuo con individuo, e instituciones con el Estado. El niño Pyle mata a su padre, esta es una confrontación y a la vez un acto de venganza, Hartman cavó su propia tumba. Sin embargo, el ritual continúa, Gomer Pyle apunta a Jocker, ¡no!, ¡no!, ¡él se da un tiro!. Pyle se sacrifica, se hace justicia como el mismo Edipo arrancándose los ojos para liberarse del mundo de mierda al que ha entrado.

Si esto no es violencia ¿qué puede serlo?, presenciamos un asesinato, y no es precisamente el asesinato que Kubrick nos muestra en *2001: Odisea del espacio*, cuando el computador HALL 9000 mata a sus tripulantes a excepción de Dave, aunque guarde similitudes al ser producido por una máquina, la máquina que Hartman creó.

Todos los instintos que no se desahogaban hacia fuera se vuelven hacia dentro, hacia la interiorización del hombre. Todo el mundo interior sufrió cambios, fue adquiriendo profundidad, anchura y altura. Hicieron que todos aquellos instintos del hombre libre que fue Pyle diesen vuelta atrás, al final se volvieron contra el hombre mismo, hacia su creador, a fuerza de puros golpes. Stanley Kubrick ya nos dio una lección con su *Naranja Mecánica* cuando someten a Alex a un tratamiento violento del Estado, al final la violencia ya no es controlable; violencia genera violencia, así, Gomer Pyle transformado no habla, aulla, como si esto fuera un código de comunicación.

“Vietnam, Vietnam, yo quería conocer el exótico Vietnam, la perla del Sudeste Asiático” diría Jocker, el protagonista del siguiente acto. Stanley Kubrick da la bienvenida a la base militar del Cuerpo de Marines en Da Nang. Nuestro experimentado cineasta muestra los rituales que se esperan en una guerra, campos solitarios y perdidos en la lejanía, las hélices de los helicópteros rondando territorio enemigo, las palmeras esparcidas del Vietnam, traídas desde España; estratos de un Vietnam recreado en las orillas del río Támasi que nos muestra la desolación en el campo de acción. Vietnam con hombres como fuera de lugar, fuera del campo de acción, lo emblemático de lo absurdo para lo que fueron preparados, la burla, lo irreal de las ráfagas con luces de bengala preparando un ataque, mientras un nativo los despoja de su cámara, se burla de ellos, los soldados de élite. Mientras tanto, una chica jugando a la prostitución, algo cotidiano, y nos sumergimos a un ritmo candente de narración.

El entrenamiento de la guerra y la guerra son dos mundos totalmente diferentes, dos formas que no tienen nada que ver la una con la otra. Durante la primera parte con el entrenamiento, el sargento Hartman muestra la violencia institucional, una violencia justificada que al final es efectiva, cuando al final de la primera parte mata a su protagonista, pero también es una muestra de la siguiente escalada, de la confrontación en el campo de batalla.



Sin embargo, durante las primeras imágenes, la cámara de Kubrick da muchos giros y se encierra una nueva figura. El mismísimo Jocker (Bromista), el hombre diferente, el hombre que no se parece a los demás, el que lee libros y que no vacila en criticar a sus superiores. Stanley Kubrick acentúa su atracción, un protagonista con estilo propio, un héroe del cine de guerra, un prototipo de héroe a la John Wayne (héroe de guerra en el cine bélico) pero que no tiene una personalidad, que no es un hombre de guerra sino las dos cosas a la vez, que es un hombre de bien y de mal, algo ambiguo, quizá un hombre indeciso.

La cámara insiste, busca lo interesante, y no encuentra nada; en la base militar de Da Nang, no hay mucho sólo algunos "apretones de manos en ceremonias" registrados por las cámaras, dice After Man, en lugar de armas en acción, acontecimientos cotidianos y escritos sin novedad. Se busca simplemente algo que parezca atractivo, algo así como "la muerte de un combatiente u oficial, algo trágico que al público le gusta".

El editor en jefe aclara a los periodistas: "hay sólo dos historias en el periódico, soldados que dan la mitad de su paga para comprar a los vietnamitas cepillos de dientes y desodorantes: corazones y mentes vencedoras. Y sobre acciones de combate con resultados de muerte, ganando la Guerra." Después continúa: "por si no lo sabían ésta guerra no es nada popular", de ahí la reflexión del marine Rafter Man, diciendo: "simplemente no lo entiendo, estamos aquí para ayudarlos y se cagan en nosotros", mientras tanto su compañero asevera: "no lo tomes demasiado en serio, es un negocio nomás". Stanley Kubrick ya lo sentenciaba, negocio, nada real, porque eso fue la guerra de Vietnam, una ficción, una ambigüedad que Stanley Kubrick ridiculiza. Un adiestramiento de Marines de élite en el lugar equivocado.

Una vez en una declaración Kubrick dijo: "Vietnam fue probablemente la primera guerra que fue manejada... como hubiera podido manejarla una agencia de publicidad" (John Baxer, *Biografía Stanley Kubrick*, p. 332). Y su cámara no deja escapar detalle, está haciendo toda una recreación histórica de ese momento, y no quiere dejar cabos sueltos, por eso de forma burlesca muestra a un nativo despojándolos de su cámara fotográfica, como burla a todo el entrenamiento, Kubrick cumple su objetivo y muestra esa absurdidad.



Momentos de aburrimiento son los descritos por estos soldados en la

ofensiva del Ted, sólo una pequeña intervención del enemigo en un campo oscuro y confuso, entre el humo y los juegos pirotécnicos podemos vislumbrar la violencia vietnamita, que sólo es el reflejo de la ocasionada por los norteamericanos que dicen: "un día sin fuego es como un día sin sol" y los nativos sólo hacen actos suicidas en puntos estratégicos como Saigón, la ciudad de Khe Sanh y la ciudad de Hue. Ahora la cámara enfoca el sur del río Perfume, lugar de las siguientes acciones, mientras se escuchan reportes indicando que la guerra está perdida.



Jocker va a una misión, es conducido al mundo pura mierda en Phu Bai junto con Rafter Man a realizar un reporte al lado del Capitán January, los periodistas son conducidos en helicóptero. Mientras la cámara de Kubrick enfoca los paisajes selváticos, pantanosos, los ríos y las colinas, ellos van acompañados de un soldado que despiadadamente mata a vietnamitas, como si de caza de búfalos se tratara, es decir, de exterminio de indios, o más bien del exterminio de los vietnamitas, y repite, " máталos mi amor". Este hombre ya cruzó la barrera de la insensibilidad, y se inclina al amor, a la muerte, disfruta matando y repitiendo locuazmente su record a escala numérica, "157 muertos, yo solito".

El Río Perfume en panorámica y Walter J. Schinoski, su colega que dice "si vienes buscado reportaje hoy es un día de suerte, tenemos condición rojo y esperamos que nos llueva". Una vez más encontramos un lenguaje conocido, un lenguaje en códigos, sin embargo, aquí están más cerca del infierno, aquí se reconoce al enemigo como lo que es —un chingón que está causando bajas—.

Un momento, Jocker está en problemas:

Coronel: "La insignia de la paz, y Nacido para matar, ¿qué significa eso hijo?, ¿una broma enferma?"

Jocker: No señor, creo que quiere decir la dualidad del hombre, señor, lo de Jung".

Jocker continúa, realiza el informe, reporta muertos civiles, entre maestros y servidores públicos, mientras la voz narradora reafirma: "los muertos sólo saben una cosa, que es mejor estar vivos".

Música de rock y el reporte de una base amiga; "H" 2/5 el lugar donde se encuentra Vaquero, el peregrino solitario, el hombre del oeste, el conquistador, a cargo de una patrulla, hombre lúcido de gran carisma, sin embargo, no todo en su regimiento es agradable, dos son las atracciones: Jocker y su casco "Nacido para matar" y Madre Animal, el más duro del escuadrón que lleva escrito: "Me he convertido en muerte". Jocker el nuevo protagonista de la segunda parte del filme, el hombre de las "Barras y estrellas", el soldado arquetipo a la John Wayne en sus modos y formas, toca fondo cuando Madre Animal le pone un alto,



***“Un día lucha
contra un millón
de comunistas
amarillos, adoro
a estos
cabroncitos
rojos, esos
soldados
enemigos son
tan duros como
un instructor de
prácticas,
vivimos días de
grandes
hermanos,
somos joviales
gigantes verdes
recorriendo la
tierra con rifles,
esta gente a la
que le partimos
la madre hoy, es
la mejor gente
que
conoceremos
nunca, luego nos
volvamos al
mundo,
lamentaremos no
tener a quien
matar”.***



el hombre que iba a protagonizar el papel de Lee Ermey dice: *“sueftas un buen rollo, ¿te bailas igual?”*. Son los roces de una agresión con palabras, un duelo ritualizado, una dosis del instinto de supervivencia del que nos narra Konrad Lorenz en su Etología, una escenificación ritual del comportamiento animal. Una forma, una manera de poner las cosas sobre la mesa, y demostrar quién es el que manda en ese territorio, no obstante, las acciones fueron interrumpidas por sus camaradas.

Luego en la misma base, una foto importante, la imagen un amarillo muerto, Stanley Kubrick nos muestra la imagen de un muerto, una imagen fuerte para nuestra retina, mientras un soldado musita: *“Un día lucha contra un millón de comunistas amarillos, adoro a estos cabroncitos rojos, esos soldados enemigos son tan duros como un instructor de prácticas, vivimos días de grandes hermanos, somos joviales gigantes verdes recorriendo la tierra con rifles, esta gente a la que le partimos la madre hoy, es la mejor gente que conoceremos nunca, luego nos volvamos al mundo, lamentaremos no tener a quien matar”.*

Un verdadero discurso, porque esa era la verdadera razón; los soldados van a Vietnam a un país que no conocen a matar a gente que tampoco conocen, por motivos que ellos mismos ignoran, hasta que la guerra termine o algún enemigo acabe con su vida. De esa forma Stanley Kubrick trata de sostener los resortes de la misma guerra, pero al mismo tiempo trata de adorar una historia que en sí fue absurda para los norteamericanos. *“La Chaqueta metálica muestra a la sociedad entera la locura asesina que se apodera del mundo”* (Michael Cimen, Kubrick, p. 239).

La historia continúa, allá del otro lado del mundo, en la ofensiva del Ted, junto al río Perfume, el final de una película sagaz, con un frente de ataque que está bien, con carro completo, todos sus mejores hombres, Vaquero, Jocker, Madre animal, Bola ocho, etc, en tierra de nadie. Instantes después, un bombardeo acaba con la vida de un soldado; la cámara de Kubrick realiza su cumplido, una denuncia, una visión distinta de la guerra, lugares baldíos, confusión, sonidos perdidos, enemigos invisibles, fogatas como de cementerio y el fango de la destrucción total ocasionado por una guerra, edificios caídos, disparos mecánicos, ¿muertes de enemigos?, ninguno, el enemigo es ficticio. Una guerra sin confrontación en el campo de batalla.

Un espacio para la reflexión, un helicóptero del cuerpo de marines, música de rock and roll, una cámara fotográfica, fiel a los acontecimientos y a las reflexiones, que el propio camarógrafo propone, burlas de las acciones destructivas en Vietnam, de unos soldados que fueron entrenados para destruir, pero conscientes que el Vietnam que destruyen es por el bien del mundo, por hombres que fueron elegidos, de una raza pura como la que deseo Hitler, pero con americanos.



Después de todo, es un acto humano. No obstante, muere Pelos en la Mano, un amigo suyo se ha ido, estaba enfermo, pero la guerra se le adelantó, Madre animal sentencia, "esto es una carnicería", después agrega: "si me van a volar los huevos, por una palabra que no sea libertad, más bien coño".

Stanley Kubrick, no se queda con la realización de su propio guión, de una manera sutil busca impregnar su propia visión de los acontecimientos poniéndola en sus protagonistas: "Es una ciudad importante, pero tenemos que tomarla, con tanques en las calles para asegurar que no haya vietnamitas con cohetes B-49 para volar los tanques... básicamente hacemos todo, mierda... estar en Hue es como estar en la guerra... aquí nos llaman la Madre verde y su máquina de matar. ¿Si creo que América debe estar en Vietnam?, no se yo si puedo estar en Vietnam, ¿puedo citar al presidente Johnson?, no enviare muchachos hasta el otro lado del mundo, a hacer un trabajo que los chicos asiáticos deben hacer solos, que estos hombres no quieren estar metidos en esta guerra, creo que han hecho algo así como quitarnos la libertad y dársela a los amarillos. Ellos no la quieren, prefieren estar vivos que ser libres".



Los que estoy combatiendo son bastante duros, no me hacen tanta gracia, estos que se supone están de nuestra parte me los encuentro corriendo en dirección contraria, nos están matando por esta gente y creo que ni nos lo agradecen, si me preguntan si estamos matando a los del bando equivocado, yo me vine a tomar fotos, pero si la mierda se pone dura, me voy al rifle. ¿Qué opino de nuestra intervención en la guerra?, opino que debemos ganar, odio Vietnam, yo quería ver al exótico Vietnam, la perla del Sudeste Asiático, quería conocer gente fascinante, de una vieja cultura y matarla, quería ser el primer chico de mi calle con una muerte confirmada".

Trozos de historia, historia de la desesperación de los soldados con una mujer, todos saben estar unidos, la saben compartir, ellos saben que todo es de todos, como en una hermandad, en tanto, la cámara temblorosa sigue las escenas de combate, los cascos y las ruinas acumuladas, una peligrosidad que amenaza a cada instante, los soldados de Kubrick una vez más están en las trincheras.



Con Cara de Guerra, Stanley Kubrick, una vez más nos lleva de la mano al horror de la guerra, una guerra tenue y borrosa como las puertas del infierno; del enemigo se sabe poco, parece haber abandonado el río Perfume, pero alguien tiene que verificarlo; una sombra los vigila, un enemigo oculto les está causando muchas bajas. Los personajes de Kubrick se están batiendo en el camino sin retorno con puente hacia el infierno. Vaquero está a punto de saberlo, es la próxima víctima, una bala lleva su nombre, pero él no lo sabe; se encuentra con los demás, tomando las últimas decisiones, en un terreno

que es propiamente un campo de batalla, el enemigo parece haberles dado la espalda, y se enfrentan a un francotirador que como un lobo defiende su territorio, los espera, quiere darles una lección placentera a cada uno, el ideal de toda guerra con campos alfombrados de muertes.



El polvo y los edificios reemplazan a todo un ejército, es un laberinto el terreno, es un enemigo para nuestros soldados entrenados mecánicamente. Esto es lo absurdo que Stanley quiere remarcar, existe la confusión y la desolación, no hay refuerzos para este pelotón, se las tienen que arreglar como puedan. Las muertes siguen, cae Doc, Bola ocho, ¿quién seguirá?. La voz de mando queda perdida, por un momento Madre Animal toma la iniciativa, se lanza al tiroteo. Como su nombre lo dice quiere romper madres, el enemigo está esperando en el castillo, la cámara enfoca, Vaquero cae, una vez más el francotirador se sale con la suya, no hay más, están en un mundo de pura mierda, está es la realidad.

El sargento Hartman hizo lo que pudo, pero una guerra es una guerra y no perdona, era bueno o malo, que importa, esta es una lucha entre iguales, los vietnamitas también son duros, la muerte de uno de ellos vale, la de los demás quién sabe cuánto, pero están en lo mismo, tratando de sobrevivir, en una lucha sin causa ni razón, pero dentro de la confusión algo es cierto, el ruido estremecedor de las balas con el eco de la muerte, donde cualquier mal movimiento es sinónimo de tumba.

No se pueden cometer errores, ellos son cinco, Vietnam es una, una mujer quién los está matando. Tratan de descubrir al enemigo, Jocker es él que la ve, pero su arma se encasquilla, no puede disparar...un momento... la francotiradora se vuelve con desesperación como una máquina asesina que trataba de defender su territorio a causa de una invasión, no obstante, es sorprendida por los verdes.

Estamos presenciando una escena, una escena de violencia, la vietnamita cae moribunda y pide su muerte. En esas circunstancias nuestro segundo protagonista se reafirma al atender su súplica, mientras musita: "soy matón, soy un cabrón". ¿Por qué lo hizo?, no lo sabemos, ¿por compasión?, ¿porqué se había transformado?, ¿por asesino?, eso es algo que nunca sabremos.



Cuenta la historia que durante el rodaje le daban a la historia un final diferente a la muerte de la francotiradora amarilla, donde Jocker pregunta que hacer con ella, Madre animal contesta cortándola por el cuello y después juegan con su cabeza, pero a Kubrick le encanta ser más estético en sus trabajos y le cede el lugar a Jocker, quién saca su arma, se transforma y dispara, por compasión o por lo que sea, es un duro.



"Hemos clavado nuestros nombres en la historia. Suficiente por hoy... Mis pensamientos por los sueños eróticos de las tetas bien duras de María culo podrido y la gran fantasía del regreso. Estoy tan contento de estar vivo en una pieza y por salir, estoy en un mundo pura mierda, sí, pero estoy vivo... y no tengo miedo".

Al final, después de la batalla los marines de Kubrick son acompañados por la tenebrosa oscuridad y la canción del club de *M-I-C-K-E-Y- M-O-U-S-E*, un canto ... "¿quién es el líder de este club?". Y la felicidad de estos hombres que han librado la batalla o mejor dicho que han salvado el pellejo, este hecho los hace diferentes, este acontecimiento es una huella para toda su vida, por eso el diálogo reafirma: *"Hemos clavado nuestros nombres en la historia. Suficiente por hoy... Mis pensamientos por los sueños eróticos de las tetas bien duras de María culo podrido y la gran fantasía del regreso. Estoy tan contento de estar vivo en una pieza y por salir, estoy en un mundo pura mierda, sí, pero estoy vivo... y no tengo miedo"*.

A nuestro experimentado cineasta le encanta dejar su huella en cada historia, como un canto único en el mundo cinematográfico, y en *Cara de Guerra* no lo pudo hacer de otra manera. Aquí vemos como hace hincapié en las historias mediante el relato de sus imágenes. Hace mucho estos jóvenes cantaban la misma canción de Mickey Mouse, sin embargo, hoy están aquí vivos y cantándola, pero no de la misma manera, ya no son los niños de ayer, hoy son los hombres del Metal Jacket a fuerza de golpes, les han transformado su vida, hoy, como lo ha dicho la voz de Jocker; han escrito sus nombres en la historia, con eso basta, porque en este mundo de pura mierda, lo que más importa es la vida, sobrevivir, la libertad; puede ser un discurso que nos lleva a la nada en la guerra como dice la canción *"Creo que la guerra nunca va acabar"*.

Me han transformado, soy lo que soy, una máquina, un hombre duro, una violencia viviente y sé que después de esto ya nada será igual. Estos hermanos que estamos matando, son lo único que teníamos, después de esto no hay nada más.

FIN



CONCLUSIONES FINALES

Después de haber transitado por el inmenso mundo de la violencia, hemos visto que en los últimos años ha generado noticias de primera plana, en diversos países occidentales, incluido México. La violencia es una problemática que se encuentra impregnada en todas las sociedades ricas y cosmopolitas donde aparecen brotes de violencia por todas partes; en los periódicos, en la televisión, en los hogares, en la política, en la guerra, etc; en la mayoría de los círculos sociales, se impregna de una manera desbordante, violaciones, prófugos de la justicia, discriminación, guerras, robos, violencia psicológica, violencia física, entre una gama de posibilidades.

De esa manera nos incorporamos al inmenso mundo de la violencia, vista desde varios ángulos y distintas formas de tratar esa misma problemática; así nos introducimos al mundo de las imágenes, en una odisea que no es fácil resumir, pues hablar de violencia y violencia de las imágenes me llevó a viajar por un laberinto sin salida, pues el mundo cinematográfico es muy amplio. No obstante el tratamiento que directores y los mismos géneros le han dedicado a este acontecer, es igual de basto e impactante que nos batimos en un viaje constante e infinito.

La violencia no tiene límites, las fronteras son ilusorias, pues muchas veces la misma causa y el efecto son tan diferentes que pareciera que la violencia no toca fondo, que sus raíces no son sus raíces, más bien una continuación de otras raíces. No obstante hay un registro impresionante de dicha temática, muchos estudiosos se han comprometido e introducido en esa ardua tarea, pues es un acontecimiento en pleno florecimiento. Por esta razón en los albores de nuestros días exige atención.

He transitado por muchos campos de la violencia, objetivos y subjetivos, y finalmente he logrado comprender las diferentes formas de concebirla, de interpretarla, de discernirla, porque si bien es cierto, la violencia es un campo abierto a un sin fin de posibilidades, también es cierto que muchos son los individuos e instituciones que se han comprometido para estudiarla, para comprenderla y para enfrentarla, pues hoy en día no es para menos vivir en una época en la que la violencia reina a la vuelta de la esquina, no podemos dejarla de lado.

De esa manera me siento agradecido por el gran campo de conocimientos que me brindaron las enciclopedias, los libros de historia, los documentales, las fotografías, los grandes bocetos que atraparón un extracto de la historia de la violencia, que la atraparón en el tiempo y el espacio, con sus formas, sus tratamientos ideológicos, políticos, sociales, culturales; todos, reales o ficticios, que reflejan la exacerbación de la violencia en una sociedad inmersa en el caos y la confusión.

Con todo ello, no obstante, lo más preocupante es que esta problemática no se ha quedado en un solo lugar, que la violencia de hoy ha rebasado a la de ayer. Se trata de una problemática que en primera instancia golpea sobre nuestras cabezas; nos ha tocado enfrentar un reto nada fácil, un compromiso que debemos asumir, sociedad e individuo, unir fuerzas para enfrentar dicho acontecer, pero sobre todo con la conciencia y la convicción que es un problema propio del hombre, que ha llevado a cuesta a lo largo de su historia y que hoy en día es el azote de nuestro tiempo.

Así, después de haber hurgado los diferentes campos y posturas, hemos encontrado que la humanidad y la forma como está entretejida desde su misma estructura, a lo largo de la historia

evolutiva, el hombre ha desarrollado diferentes habilidades para desenvolverse en todos los campos posibles, sin embargo, pese a ello, también lleva consigo una debilidad humana que carga a cuestas: la violencia, un acontecimiento que tantos problemas ha ocasionado a lo largo de la historia.

No hace mucha falta recalcar el momento y el lugar de cada uno de estos acontecimientos violentos, pues basta ver el televisor, los periódicos, el cine, salir a la calle o en la misma casa. Sin andar buscándola la encuentras, de una y mil maneras en nuestro alrededor; el problema entonces radica, como identificarla y como hacerle frente, sin evadirla, es algo con lo que debemos aprender a vivir. Sin huir, sin rodearla, debemos enfrentarla, batimos en ella, sino para derrotarla, por lo menos para aprender a convivir con ella y, de esta manera, evitar fracturas o rupturas en todos los círculos de nuestra estructura social, económica, política, etc., que desemboquen en el fin último: la muerte o la no vida.

Esta es una forma de ver el acontecer de la violencia, sin embargo, es menester mencionar que lo que aquí expongo, mis conclusiones, no pueden ser el fin último, lo que aquí concluyo, es sólo una parte de ese inmenso campo de estudio, pues uno de mis principales objetivos era introducirme al análisis de la misma violencia, pero me he quedado muy reducido, pues para realizar un trabajo con cierto peso e impacto social, tendría que hurgar en la mayoría de los campos posibles, históricos, sociales, sociológicos, pedagógicos, naturales, ecológico, entre una gama de posibilidades que nos darían muchos esbozos para exponer con mayor amplitud este campo de estudio.

Pues, la violencia en sí, es una temática inmersa en todos los campos, de ahí su importancia, y creo necesario se brinde un espacio más amplio y profundo, más minucioso, claro y conciso, para de esa forma llegar a una interpretación más democrática de la violencia. Y que cada uno de nosotros tenga la posibilidad de elegir y entender una parte que sea más certera o se acerque más a los individuos sobre este acontecimiento, y de esa manera llegar al mayor público posible, ya que cada texto debe ser entendido por cada uno de nosotros, de muy distintas maneras, pues la misma violencia como las mismas teorías otorgan diferentes puntos de vista.

Esta controversia la pude entender gracias a la postura de algunos críticos sobre las teorías, principalmente las instintivista del padre de la etología Konrad Lorenz, quien desarrollando su estudio sobre el comportamiento agresivo del animal hace una analogía y la transporta al comportamiento del hombre, de que todo se rige por una sola ley, la instintivista, y lo hace con tres puntos fundamentales: los animales actúan bajo las leyes instintivistas, el hombre es un animal, el hombre actúa bajo la ley instintivista; esta determinación absoluta hoy día, no deja clara la manifestación de la violencia humana: decir que la violencia del hombre actúa bajo la ley de los instintos.

Hacer determinismos por el simple hecho de que el hombre mata en masa, sea su comportamiento animal o pensar en el comportamiento del psicoanálisis de Freud, y que su teoría es fundamental para entender la problemática de la violencia, es a todas luces un error fatal, pues es determinar que nacimos violentos, sin integrar la influencia multicultural. De esa manera es menester recalcar que no podemos caer en reduccionismos instintivistas, socioculturales o psicoanalíticos, entre otros.

Pues si bien es cierto que a pesar de que somos seres humanos, la violencia no es la misma para todos y mucho menos nuestro modo de entenderla, de ahí que crea que mi trabajo no pretende cumplir esa misión, sin embargo he comprendido una parte fundamental: la interpretación etológica y el psicoanalítica de la violencia, que en este trabajo trato de comunicar, de interpretar, de entender, por medio de un referente simbólico: La mirada de Stanley Kubrick en el cine bélico.

No obstante, debo aclarar que para elegir a este director recorrí algunas manifestaciones de violencia que nos muestran otros directores, y por supuesto, los otros géneros cinematográficos, donde la violencia está en debate y lo que es mejor: está retratada por los grandes maestros del cine, como Fritz Lang, Alfred Hickchcock, Martín Scorsese, Samuel Fuller, Francis Ford Coppola, Stanley Kubrick, entre otros grandes, que retratan esa violencia tal cual, clara y concisa.

Tratamientos únicos en el campo de la acción, lugar único donde se describen violencia y muerte, Eros y Tanatos, como una danza bellamente coreografiada al ritmo de sus autores, retratos únicos con imágenes bellas e irritantes para la retina, o placenteros por su tratamiento. Así es como me introduje al mundo de "Violencia: la mirada de Stanley Kubrick en su cine bélico".

¿Hay violencia en el cine bélico de Stanley Kubrick?

Para entender si hay violencia en el cine bélico de Stanley Kubrick, nos remitimos a sus primeras producciones cinematográficas, para ser exactos, 1951, cuando se lanza y crea *Día de la pelea* (The day of the Fight), filme donde narra las peripecias de un boxeador, ahí vemos como Stanley Kubrick marca una línea preferente de la pelea del boxeador, más que el propio ring; luego siguieron *Flying Padre*, que narra las peripecias de un sacerdote. Sin embargo, vuelve a la carga en 1953 y crea *Fear and desire*, primer cinta en el que nuestro joven director centra la temática de la guerra; luego dos filmes de cine negro con *El beso del asesino* (1955), que como su mismo título lo menciona, es violento, y *Atraco perfecto* (1956), la violencia en un centro de espectáculos, "una carrera de caballos" en los Angeles.

Sin dejar de lado su famosísimo filme *Naranja Mecánica* nos proyectamos hasta 1971, filme con el que dio la vuelta al mundo por su innovación al tratar una temática tan contundente como era la violencia juvenil, aunado al destumbramiento e impacto de este filme con su descripción futurista. Tomando en cuenta los cabos de su época, este filme sentó las bases y el respeto que se merecen los grandes cineastas, así Stanley Kubrick con sus 40 años a cuestas, lejos de ser un hombre decadente, logró imponer su hegemonía en el mundo del cine, logró plasmar su huella en la historia, logró penetrar las barreras sociales de su tiempo, pero sobre todo, conquistó el gusto y el privilegio de tener la admiración de la juventud de ese tiempo.

Stanley Kubrick logró ser de los mejores cineastas del momento, no obstante, lanza una mirada dura contra las instituciones que generan la violencia, a ésta la cuestiona, la critica, la hace parte suya, la interpreta y se la muestra al mundo en imágenes. Kubrick retrata la violencia de las bandas, de la droga, pero también el tratamiento en las instituciones, el tratamiento científico, la tortura institucional, la violencia justificada que al final busca la manipulación; retrata su forma y su procedencia, pero sobre todo, la misma forma como se refuerza en algunos medios y de cómo estos hacen uso de ella para mantener sus deseos y ambiciones.

En este sentido, no nos sorprende que Stanley Kubrick haya realizado películas de guerra, una forma de ver la violencia, pero desde otros ángulos, desde los individuos o las instituciones, con una mirada real, clara y concisa, con una mirada clínica y muchas veces demasiado crítica sobre este acontecer que tanto le obstina. De esta forma vemos que no fue mera casualidad haber filmado *Fear and desire*, *Senderos de gloria*, *Doctor insólito*, *Spartacus*, *Barry Lindon* y *Cara de guerra*.

Historias de guerra que juntas hacen una narración cronológica de los acontecimientos de la violencia, un problema que acarrea la humanidad a lo largo de su historia, al igual que lo han hecho muchos otros autores como Homero en la *Iliada*, a título de ejemplo; no quedan fuera los muchos otros campos como la fotografía, los libros, las artes, la pintura, entre otras, que atrapan este mismo hecho.

Todo Stanley Kubrick está aquí, toda la violencia en sus diferentes trabajos, pero con las distintas maneras en las que trató de hacer llegar al mundo su propia concepción, su mirada, una mirada con sus diferentes interpretaciones no sólo del tema de la violencia humana, sino de la guerra y por supuesto, de las distintas épocas del hombre en la sociedad, el Siglo de las Luces, la Primera Guerra Mundial, la Guerra Fría, Vietnam, logrando con ello dejar una pincelada y poner su huella en los libros de la historia.

Veámos:

Patrulla Infernal: marca una etapa importante de la historia, la Primera Guerra Mundial, y lo impactante de su dureza crítica a los altos mandos y la institución del ejército, al poner su mirada en las injusticias que cometen. Este filme nos muestra la guerra desde dos mundos opuestos: el mundo de las trincheras y el mundo del castillo; un lugar donde el hombre se bate con el miedo, la angustia, el terror y el mal aliento que brota desde el fondo de las trincheras, y otro desde el castillo donde dos generales juegan con vidas humanas, un lugar suntuoso, bonito y agradable, donde los altos mandos pueden gozar de los mejores lujos y manjares, como los mismos dioses recibían de sus súbditos.

En consecuencia Stanley Kubrick expone a sus personajes Broulard y Mirreau, verdaderos actores de la violencia, personajes que se preparan para los ataques, que los estudian, pero que ya conocen el final de las historias: miles de muertos en el campo de batalla. Las injusticias de los altos mandos del ejército, que se halla muy lejos de los acontecimientos, deciden mandar a sus hombres a una misión, tomar un punto estratégico del ejército enemigo para matarlo y de esa forma exponerlos como mera carne de cañón, pues a los ojos de Kubrick es un genocidio planeado.

De esa manera Stanley Kubrick nos muestra la violencia de los soldados en el campo de batalla, el cual resulta ser un fracaso; este motivo ocasionó el enfado de los generales que han observado allá en la distancia, y que decepcionados han decidido dar un castigo ante la cobardía de sus hombres en la labor encomendada; castigo que consiste en un fusilamiento a tres de sus hombres, para levantar la moral de las tropas.

Stanley Kubrick, de forma dura y contundente, obvia de forma radical los abusos y la traición que los hombres del ejército patrocinan a sus mismos hombres. Mediante su narración, expone la violencia en un cuadro, una narración que lejos de ser la buena descripción de la unión de los soldados para salvar a su patria, más bien es una denuncia de la misma institución del

ejército, donde el poder absoluto avasallador y violento pone un dilema: ¿sacrificar o no a los rebeldes?. Un instrumento de sometimiento a los mismos hombres que sirven a su patria, que los vanaglorian con la misma violencia que al enemigo, una violencia que primero los expone como carne de cañón, para luego condenarlos en la Corte Marcial a la muerte, sin dejar de lado la violencia psicológica aquella, que le arranca a los hombres hasta esa última muerte antes de llegar al fusilamiento.

De esta forma Stanley Kubrick retrata los valores amorales de los oficiales del ejército, que han utilizado a la guerra como instrumento para patrocinar la violencia y saciar sus ambiciones, pero sobre todo el mismo hecho de cuestionar el poder absoluto de algunos hombres. Este filme, realizado 40 años después de los hechos reales, causó una intoxicación en los altos mandos del ejército francés y del gobierno de ese tiempo. El director de *Patrulla Infernal* fue claro; rechaza esos abusos de poder de las instituciones, de esa forma utiliza toda su fuerza crítica por medio de la imagen, para reconstruir un extracto histórico y monumental de la violencia de esos personajes.

Stanley Kubrick retrata el horror de sus acciones y de lo absurdo de la guerra, de cómo la violencia del campo de batalla se desplaza a las ambiciones personales. De esa forma vemos que Kubrick fue más lejos que muchos otros cineastas del momento que se quedarían con sólo una narración de hombres batiéndose en el campo de batalla, sin embargo, Stanley Kubrick las llevó más lejos, y de esa forma con cámara en mano no sólo recrea un extracto de la historia, sino que utiliza al cine como medio de comunicación que hace una denuncia del ejército, de la violencia que éste ejerce como institución, una violencia controlada y manipulada por algunos intereses del hombre a lo largo de la historia.

En *Patrulla Infernal* es menester encontrar una constante encerrada de lo que escupen los altos mandos que quieren muertos a sus hombres y vivir en la mentira, de esa forma en este filme hay un canto a la reflexión sobre la maldad del hombre y su tendencia a la destrucción, pero sobre todo una denuncia de esa maldad, de esa violencia justificada que realizan los hombres de las instituciones del Estado y particularmente la del ejército francés de ese momento.

De esta forma en *Patrulla Infernal* entramos en una narración que rebasa las acciones en el campo de batalla; la acción y la progresión del filme cede todo su protagonismo entre estas dos vertientes, entre estas dos clases sociales, saldos pendientes, los opresores y los oprimidos. Así, en *Patrulla Infernal* vemos el reflejo de la visión personal de Stanley Kubrick de la violencia del ejército y de la misma guerra, donde la violencia se dispara por todos lados. Pero Kubrick lo expone como los pintores: en un cuadro que lo encierra, sus personajes se quedan fijos y terminados, para siempre.

Doctor Insólito, encierra otro estrato de la historia, particularmente la Guerra Fría, la lucha armamentista nuclear entre los Estados Unidos y la URSS que amenazaba con la destrucción del mundo. Con el dilema de verse envuelto en una invasión nuclear, se desarrolló una paranoia en todos los círculos sociales, ante el hecho de unos dirigentes incapaces que logren acuerdos importantes frente a esta problemática. De esa manera, una vez más Stanley Kubrick sale al ataque; pone en entre dicho la problemática de la violencia que encierra la encrucijada: la posible guerra nuclear.

Así nos narra mediante sus travelings las acciones genocidas que realiza el general Ripper de

las fuerzas armadas estadounidenses, que por su idea paranoica de una invasión comunista, da órdenes de ataque del frente al enemigo, un enemigo que a todas luces es fantasma. De esa forma Stanley Kubrick nos transporta a un relato de comedia bélica, un subgénero que hace la formulación de una experiencia que no ha acontecido pero que puede acontecer con la consecuente destrucción del mundo. En tres escenarios desarrolla toda su historia: el bombardero B-52 que vemos como se desplaza por el cielo buscando su objetivo, la base aérea de Burpelson y el Pentágono.

Un bombardero B-52 se desplaza por el cielo con una desbordante velocidad programada para la autodestrucción total; los canales de comunicación se encuentran cortados, lo único que acompaña al bombardero es el ritmo de la música de guerra. El bombardero que presencia nuestra retina por el cielo es un fantasma que amenaza con la destrucción del mundo entero; de esa manera, vemos como Stanley Kubrick pone en entre dicho la acción del hombre occidental, que no quiere darse cuenta que es mortal, y Kubrick se ha encargado de recordarle que está cavando su propia tumba.

Lo que vemos es este filme es desmesurado, las secuencias que va captando la cámara, son un desfile de imágenes tenebrosas, cuyo fin último conduce a la destrucción total y al fin del mundo. Kubrick lo hace bien, pone la mirada en donde debe estar el azar de la violencia ocasionada por un hombre. Stanley anuncia que el hombre se dirige a su propia destrucción y que un mínimo error puede causarte la muerte.

No obstante, lo que Stanley Kubrick narra es algo más que una sátira; hace un análisis de ese futuro previsible que pueden ocasionar los poderes que se atribuyen unos oficiales, los políticos o los hombres del poder, que de errores, de cálculos o de la misma locura que estos encierran por la guerra, ponen en peligro a la humanidad. Este suspenso, estos errores de hombre y tecnología son una verdadera amenaza. Lo que Stanley Kubrick comunica es esa parte que desconocemos, el poder de la ciencia, del conocimiento científico en aras de la destrucción, pero a la vez la locura de un hombre que bajo ninguna razón manda a sus hombres a un genocidio y al mismo tiempo amenaza a toda la humanidad.

Stanley Kubrick pone en entre dicho, los pensamientos y actitudes de los soldados, pero sobre todo, la ambición, la locura y la sed de gloria de muchos oficiales, que como ellos no son la carne de cañón, mandan a sus súbditos por el simple hecho de ganar batallas frente al enemigo. La denuncia es veraz, hacia el poder de estos hombres que por su búsqueda de satisfacciones personales, patrocinan la violencia y exponen a sus hombre frente al enemigo, para de esa manera ganar la guerra y reconocimiento.

Pero y pese a ello estos hombres se sienten solos y desamparados, esos triunfos, esas derrotas, esa destrucción, no beneficia a la tierra, no hace mejores a los hombres. De esta manera Stanley Kubrick hace un cine bélico crítico, pero más que eso, hace un filme de autor, donde impregna lo que siempre le obsesiona, la absurdidad de esa violencia y de la misma guerra. Así, logra darnos el mensaje y trasciende su crítica hacia la violencia de los oficiales y la guerra.

Barry Lindon. En este filme Stanley Kubrick intenta recrear un época, porque las películas históricas al igual que las de ciencia-ficción son un intento de recrear algo que no existe. Y las descripciones, que son las partes más aburridas de las novelas, en la pantalla no demandan ningún esfuerzo al público, aunque sí mucho a los cineastas.

En este filme vemos un discurso histórico, la guerra, el caso de un hombre, un problema propio de los humanos, vemos la problemática de un hombre frente a la adversidad y de la forma como se va enfrentar a ésta, con errores, aciertos y confusiones. En Barry Lindon vemos un problema de origen, un problema filosófico propio de muchos hombres a lo largo de su vida.

De esa forma Kubrick narra el problema del hombre, filme histórico donde el padre de Redmond Barry se bate en un duelo donde pierde la vida. Stanley Kubrick desarrolla la historia de un joven idealista y soñador, enamorado de su prima Nora y cariñoso con su madre. Obligado a mantener un duelo con el capital Jhon Quin, pretendiente de su enamorada Nora; creyendo haberlo matado se ve obligado escapar de la justicia, para no quedarle otro remedio que enrolarse en las filas del ejército del rey Jorge II de Inglaterra, cuyas tropas en aquel entonces peleaban en la guerra de los Siete años.

De esta manera, en este desarrollo filmico podemos presenciar no sólo la historia de este hombre, de este personaje, sino también, la manifestación de la guerra en el campo de batalla, una guerra muy distinta a los enfrentamientos actuales, el filme de Kubrick lo quiere agotar hasta sus últimas consecuencias, su cámara nos muestra una violencia omnipresente, una violencia con los campos alfombrados de cadáveres.

Kubrick nos muestra a la guerra misma, como la expresión de una violencia retroalimentada: donde los soldados avanzan como máquinas de matar, sin miedo al enemigo, siguen su propósito, se enfrentan a las lanzas, a los rifles, no importa el costo de las caídas, aquí vemos como las balas se desplazan como ráfagas despiadadas penetrando a esos hombres, que sin más, siguen su propósito, algo de lo que hoy en día se nos escapa.

En la imagen frente a nosotros, presenciamos las bajas, las amputaciones, las mutilaciones, pero sobre todo el campo sembrado de cuerpos; la cámara sigue enfocando, y vemos como los hombres aún heridos se aferran a su objetivo, a la muerte del enemigo y a la vida misma, no obstante su resistencia es detenida por una fuerza, esa fuerza ejercida por la violencia. Stanley Kubrick plasma su visión en esas imágenes, retrata esa forma de la guerra, una guerra, en los campos de batalla, retrata a los soldados como hombres en la batalla, no como héroes, no como oficiales, no como una causa, sino la acción de un ejército como tal enfrentando al enemigo: el propio hombre.

En esta guerra no hay buenos ni malos, sólo hombres que se batían en el campo de batalla. El director rechaza cualquier tópico de las superproducciones bélicas, con la ayuda de Trakeray revive la época, la embalsama y la recrea como se supone realmente era. En Barry Lindon vemos como los personajes de Stanley Kubrick viven en un mundo de máscaras, inmóviles, que ya conocen el final de la historia, en Barry vemos sus pinceladas en cuadros de violencia artificiales, donde la violencia es un arte, comenzando con el ritual donde Barry Lindon pierde a su padre, luego, cuando se lanza al mundo, se enrola al ejército, vemos como Stanley Kubrick muestra sus tablas coreografiadas, en una batalla pictórica a todas luces.

En este filme vemos que Stanley Kubrick pone una relación entre guerra y violencia en cuadros específicos de un filme recreativo, de un subgénero bélico de ficción donde se ritualiza el contexto histórico, político y social de una época para embalsamarlo, pinceladas de su misma cámara donde los personajes parecen fijos y terminados al final de su obra, una obra maestra para el cine, para la comunicación y para la historia.

Así, continúa narrando la transformación que su protagonista va sufriendo a lo largo de la historia, de su exilio. Stanley Kubrick narra una violencia que va imposibilitando a su protagonista a cumplir su destino. Kubrick no cuestiona si el hombre es malo o bueno o si las circunstancias lo van orillando al mal comportamiento.

Cualquiera que halla sido la circunstancia, sólo retoma la historia de Trakeray y la lleva a su interpretación, nos ha llevado a la conclusión de que este hombre no se sacia, que se vuelve voraz, que se contagio del poder y la ambición, y se corrompió, se volvió duro y cruel en la familia. Kubrick nos narra las peripecias de un hombre que es incansable en su búsqueda, hasta alcanzar la buena posición social y económica, y luego encontramos su declive, la de un viejo adulto cínico y egoísta, perdido en la alta sociedad, pero arrastrado por la ambición y el poder que lo llevaron a cumplir su destino en una caída libre.

Cara de guerra, un filme situado en la Guerra de Vietnam, un retrato de los soldados en el arduo camino al infierno. El filme se desarrolla en dos actos: en la primera parte se muestra un duro entrenamiento a los soldados para la guerra, en manos de su sargento Hartman, un hombre honrado y enérgico que cree en lo que sabe, su misión es preparar a unos jóvenes despistados para que obedezcan ciegamente las órdenes de sus superiores, la misión: convertirlos en verdaderas máquinas de matar, engendrarles la violencia.

La violencia que Stanley Kubrick nos muestra es psicológica y física, ambas llevadas al extremo, la razón, lograr manejar los cuerpos y los espíritus de estos hombres para ejercer mejor la violencia contra el enemigo, pero, como es obvio resultará un efecto impracticable en el campo de batalla. Pues la guerra y el entrenamiento son dos mundos totalmente diferentes, dos formas de la violencia que no tienen nada que ver la una con la otra.

De esa forma, Stanley Kubrick hace una crítica a esa parte del ejército y de la violencia que esta institución patrocina, del control que de ésta hace, y que la justifica en aras del patriotismo, de la nación, de la libertad, de los derechos de la humanidad, etc. Lo que Stanley Kubrick quiso decir fue que la violencia no se controla, sin embargo, la institución la usa bajo esa justificación para realizar sus objetivos, retomándola de la misma manera con castigos a todo aquel que no la entienda.

La denuncia es clara hacia la institución, para esto utiliza a sus personajes donde caerán los resortes de esa violencia que golpea o amortigua: raso Pyle y el bromista Jocker, alrededor de los cuales gira la primera y segunda parte de la historia. En primer lugar pone en entre dicho a un Pyle obeso e incapaz de seguir el entrenamiento, en el Cuerpo de Marines de Carolina del Sur, Pyle es la oveja negra del entrenamiento, es un hombre que no es apto para ser soldado, de esa manera es elegido como objeto de desprecios y humillaciones que llegaban hasta el fondo del hombre, su interior, allí donde el orgullo se desprende. Pyle fue la víctima de la máquina de entrenamiento o mejor dicho de la violencia del entrenamiento.

Sin embargo, como todo buen entrenamiento, raso Pyle logra ser competente a fuerza de los golpes, a fuerza de la violencia ejercida sobre él, no sólo la del sargento, sino la misma colaboración de su compañeros, de esa manera logró manejar los resortes de la violencia, el odio al prójimo, al enemigo, al camarada, al compañero, a toda forma viviente.

Pero la violencia que aprende, que le enseñan, él la ha rebasado, el buen guerrero para las batallas, su buen control de esa violencia sobrepasa al alumno, su forma de comunicarse se traduce en un aullido que culmina con la muerte de su sargento y su mismo suicidio.

No hay duda, la violencia no es controlable, esto quisiera decir Stanley Kubrick, y sin embargo el Estado la sigue ejerciendo, controlando, manipulando. Luego Jocker se lanza a la guerra en el campo de batalla, ésta es la segunda parte, donde los soldados de élite se enfrentan a un enemigo, un enemigo invisible que se esconde por todas partes, o mas bien no existe, porque es más la desolación en los campos olvidados.

Sin embargo, ahí existe una parte de resistencia, y en este recuento es donde entra en escena el segundo protagonista, Jocker, sí, el hombre diferente, el que refleja las dualidades, bueno y malo, el hombre del casco "Nacido para matar", el que no duda en contradecir a sus altos mandos, y lo vemos en el único combate, en la única intervención americana y vietnamita, ahí presencia la muerte de uno de sus mejores colegas, Vaquero, muerto por el enemigo, un enemigo que ellos no conocen, un hombre tan duro como ellos mismos.

Presenciamos la violencia que estos hombres ejercen en el mismo terreno de combate, una violencia recíproca, una violencia americana y vietnamita, ambas retroalimentadas por sí mismas, necesarias para que el combate se realice, para que el ritual de la muerte continúe.

Aquí vemos como se desplazan en un laberinto, desorientados, donde las sombras esconden al enemigo invisible, un enemigo que es un francotirador; pero la culminación del ritual que Kubrick nos muestra es cuando Jocker mata a la soldado vietcong, que se las había arreglado sola para despistar a los soldados de élite, pero que al final muere. Jocker, por ciertas circunstancias logró entrar y llevar a la práctica la violencia aprendida.

Al final vemos cómo repite: "*Por hoy hemos escrito nuestros nombres en la historia... el mundo es pura mierda, sí, pero estoy vivo... y no tengo miedo*", esto es un referente que la violencia que han creado en ellos es algo con lo que vivirán por el resto de su días.

Pues en la guerra no hay nada que te haga olvidarla, aunque vuelvas a empezar de cero, la guerra no ennoblece a los hombres, los convierte en bestias, corrompe sus espíritus, la misma circunstancia obliga a que los hombres luchen contra el enemigo que en realidad son ellos mismos.

De esa manera vemos que en los filmes de Kubrick hay una insistencia, hay una crítica que puede sobresalir a los ojos del espectador, con Stanley Kubrick vemos las vertientes que los une, un mal que ha acarreado la historia, la violencia, un mal de poder, de las altas jerarquías militares, un poder inalcanzable del todo.

El poder

En Barry Lindon, como filme histórico, vemos la crónica de un hombre a lo largo de su vida, de sus triunfos, de sus derrotas, de las circunstancias que lo orillaban a enrolarse para realizar la violencia, pero sobre todo de la voracidad con que el hombre se despliega a cumplir su destino, un destino que lo conducirá a las cosas inalcanzables, porque el hombre nunca acaba de saciarse.

La misma voracidad con que se desplaza, es la misma que lo conducía a su caída, vemos como va por el mundo en la búsqueda de eso que le falta, todo el poder, y lo hará de la única forma a su alcance, usando la violencia contra los demás.

Ahora con *Patrulla Infernal*, nos transportamos a la Primera Guerra Mundial, el lugar donde

presenciamos una violencia patrocinada por unos oficiales ambiciosos, que han alcanzado el poder, pero que como ese poder no se cuestiona, lo utilizan para lograr cualquier fin, así se desata la violencia contra el enemigo, y contra la propia tropa.

En *Cara de guerra* vemos una violencia controlada desde los altos mandos, desde las instituciones, y de como estas mismas buscan incrustarla en los cuerpos y el espíritu de sus hombres, justificándola con la defensa del patriotismo. De esa manera buscan controlar la violencia para fines propios, unos fines que sólo beneficiarán a algunos hombres.

Doctor Insólito no es para menos, el poder recae en un oficial, que se ve envuelto en una locura paranoica, de esa forma incita a sus hombres con un ataque que nos conducirá al fin del mundo, esta verdad no se cuestiona, el poder lo puede todo cuando no tiene límites, y Kubrick lo tuvo al reflejar de forma burlesca la destrucción del mundo, este puede ser el fin último de la violencia, la muerte, la no vida.

Esa es la intriga que tanto le obsesiona a Stanley Kubrick, ese es el mensaje que quiere darnos, nos retrata esos extractos de la historia donde el mundo se desmorona como prueba fehaciente de que existen descomposiciones en las estructuras sociales, nos muestra las olvidadas vistas a la luz de otros escritores, de historia reales.

Stanley Kubrick parece decirnos, la violencia aquí está, y está manejada de diversas maneras, quien no pueda verla es porque se encierra en su propio mundo, pero ella existe, aunque creamos mantenemos a distancia. Debemos abrir nuestros campos y nuestras posibilidades de comprenderla, verla desde su mirada, pero también desde otros campos.

El ejercicio de su mirada es la obsesión de cómo mirar, cómo ejercer una mirada de la violencia que no nos encasille, que nos ayude a comprenderla. A Stanley Kubrick no le interesa de dónde nace la violencia, si es más violento el animal o el hombre, más bien cuestiona la violencia que existe y como se expresa, como nos la imponen como en el caso de *Cara de Guerra*, con el raso Pyle, una violencia impositiva; pero Kubrick se detiene, la tranquiliza, busca a dónde transportarla, quizá hasta encerrarla en la misma pantalla para ejercer un control sobre ella.

Stanley Kubrick presenta la violencia como natural, como algo que existe y que hay que fragilizar y calmar, de esa manera se acercó a los altos mandos y a las instituciones que la ejercen.

Lo que vemos es una crítica fuerte de las instancias en las que gira el monopolio del poder, de la represión física, legítima por su fin o por su forma, la denuncia es clara al poder, el poder que se ejerce de unos sobre otros y que seguirá acumulando legitimidad, con un poder moral de exigir y una violencia sin apelación, es decir, un poder absoluto.

El problema esencial radica en que el hombre siempre busca el ejercicio del poder y por tanto la conquista de ese poder. En todo el desarrollo de la historia, política, social, cultural, existen problemas porque hay luchas de poder, de dominio, de reafirmación; no es que el poder sea un mal, pero el poder del hombre es una dimensión eminentemente a ese mal, de esa manera vemos que su fin último recae en la violencia.

Así en el desarrollo de los conceptos básicos que esa maldad manifiesta, vemos que la violencia está íntimamente ligada a conceptos básicos de poder, de fuerza y de autoritarismo. Su misma definición lo muestra, la etimología de la palabra violencia, que proviene del latín "violentie"

significa fuerza y poder. Poder y violencia es la misma cosa etimológicamente hablando; "no se concibe un poder sin un fundamento de fuerza" (Cisneros Cano, *La dinámica de la violencia en México*, p. 9-11).

Ese es el poder que vemos en el ejército como institución, ese el poder que vemos en los oficiales, ese el poder que buscaba Barry Lindon, el ejercicio de nuevas conquistas, de la defensa, pero al mismo tiempo de la extinción del mismo hombre, y en buena forma en la violencia permanente de la naturaleza humana.

El poder se relaciona a algo esencial, amigo-enemigo, puede ser el enemigo exterior o el interior, el pueblo, la nobleza, el ejército, las personas; toma dimensión en el sentimiento de temor, de gratitud o de venganza, así vemos como los soldados de cada uno de los filmes se relaciona con cada uno de estos sentimientos: en *Patrulla Infernal*, los soldados sienten temor a sus superiores, y finalmente impotentes, tienen que tragárselo con el sacrificio de la muerte; en *Cara de Guerra*, toma el sentimiento de la venganza, así vemos como el niño Pyle se venga del instructor y lo conduce a la muerte; más en *Doctor Insólito* busca la gratitud que estos hombres tienen hacia su superior y finalmente en *Barry Lindon* hay un resentimiento, sin embargo, tiene que tragárselo, pues es arrojado por la sociedad que una vez lo abrigó.

Eso es lo que vemos, la fuerza de la manifestación del poder que se expande, se vuelve estrategia, psicólogo, león, zorro. Paul Ricoeur, en su libro *Historia y verdad* comenta que el verdadero problema de la violencia es la arbitrariedad y el frenesí, de una violencia calculada y limitada.

De esa forma Paul Ricoeur culmina "puede decirse seguramente que por este cálculo la violencia instaurada se somete al juicio de la legitimidad instaurada, ésta institución o éste Estado, ésta monarquía o ésta república está marcada por la violencia que ha triunfado" (Paul Ricoeur, *Historia y verdad*, p. 225).

Así es como han nacido todos los poderes, todas las naciones, todos los regímenes, por un movimiento violento; de esa forma Stanley Kubrick ha tratado de darnos una lección en el arte de la mirada, una experiencia de esa violencia, que no es neutra, que está hecha por individuos e instituciones.

De esa forma no podemos decir que es un proceso propiamente biológico o que los hombres no son malvados, ese es el ejercicio que Kubrick puso en el cine, el ejercicio de la mirada, una mirada crítica, fuerte, voraz como la misma violencia, contra esa que no se puede erradicar.

La violencia es a todas luces más exacerbada y lo que el cine nos muestra es sólo una parte de ese inmenso mundo de los múltiples que se ven en la vida diaria, me siento halagado al ver la forma de cómo han sido retratadas en la pantalla, y nos han mostrado otras propuestas para comprender otra parte de esa violencia, en el mundo natural de la violencia, todo hasta lo que pasa en la ficción puede ser creíble, pues el hombre es capaz de cavar su propia tumba.

A veces esta visión es menos dolorosa que la realidad, pues por muy buena que sea ésta en la vida diaria, es mucho el daño psicológico que puede provocar, además con las puestas en escena, abren las puertas al infinito de posibilidades de esa temática; del engaño no se puede culpar a la pantalla y mucho menos al cine, pues muchas veces el espectador soporta más porque la realidad lo sobre pasa.

El cine es desbordante, además en él encontramos una gama de posibilidades recicladas, atroces, inciertas, sublimes, y nos podemos volver autómatas contemplando la propia mirada a través de un desfile de imágenes; sin embargo, el mismo cine busca espectadores fuertes, capaces de vivir una experiencia normal, de usar ese múltiple universo de la mirada.

No obstante este no es el caso, el cine de Kubrick no cae en lo irreal, busca llegar a su público de la mejor manera, busca la taquilla pero con un contenido sugerente y apegado a la realidad, por eso es grande, porque nunca defraudó a sus seguidores, en el todo su mirada, por eso cuando pagaban un boleto para ver sus filmes, pagaban para ver la mirada de Stanley Kubrick, sí, aunque las historias fueran de otros escritores, los filmes siempre serán de Stanley Kubrick, de su mirada, de un hombre que habló sobre géneros, pero nunca de una mala influencia, su retórica siempre fue una clase de historia, de época, de injusticias, de insensibilidad, de ambiciones, de voracidades, de la violencia.

Así la violencia puede circunscribirse mejor porque puede abordarse de manera diferente, porque la violencia puede remitirse tal como la vemos, como la sentimos, la violencia que vemos muchas veces habla de nuestros miedos, a lo que le damos la espalda.

Esa es la violencia que apreciamos, porque debe quedar claro, no es propia de los locos o de los asesinos natos, la violencia del cine muestra lo que el autor quiere, la del mundo exterior, pero ¿y qué hay de la interior, de la que todos llevan consigo?. De ese modo es como trascienden los discursos cinematográficos, donde se critica la guerra y la violencia, donde los hombres van por el sendero equivocado siguiendo la oscuridad tras la luz, buscando el conflicto tras el amor, a pesar de ser una solamente y las facciones de un mismo rostro.

La Iliada, al igual que el resto de las historias bélicas, se dejan embriagar por el éxtasis de la violencia, y los duelos en el siglo XX, millones de hombres perdieron la vida, así se desencadenaron la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, Vietnam, Irak, el Golfo Pérsico, etc; se inició una larga cadena de desencuentros en las que el hombre coquetearía con la muerte y la destrucción.

Así, muchos hombres han plasmado a manera de Apocalipsis el orden cronológico del desarrollo del mundo, extractos de la historia, relatos reales y ficticios, para analizar las tinieblas de la violencia y de la guerra a lo largo de la historia. Se esfuerzan por contarnos, entre muchos relatos, el ego, la vanidad, el poder, la violencia, donde siguen una constante infinita Eros y Tanatos, de algunos hombres que conducen a la pérdida de vidas y destrucciones innecesarias, sacrificios personales con el final esperado, violencia y muerte.

Esto es lo que retrata Stanley Kubrick en su retórica: fragmentos de guerra, de nacionalismo, de la mujer, del Eros, del Tanatos, de injusticia, de locura, de poder, de ambición, de traición; los ideales y la misma violencia ejercida y manipulada para el control. Todas estas argumentaciones incluidas en una crónica hábilmente manejada en su filmografía bélica; una denuncia y un canto al cine y a la historia que se han quedado congelados por su mirada.

La guerra

La guerra "como sabían ya los antiguos griegos y romanos, es una deidad y su culto exige sacrificios humanos" (Chris Hedges, *La guerra es la fuerza que nos da sentido*, p. 29). Cuando el imperio de los altos mandos, como la ambición y el poder absolutos de *Patrulla Infernal*

(Mirreau, Broulard), la locura y el delirio en *Doctor Insólito* (Ripper), la violencia controlada en *Cara de Guerra* (Sargento Hartman) y la misma ambición o circunstancia en *Barry Lindon* (Redmond Barry), cuando esa guerra se convierte en instrumento, se convierte en un mal, o en el peor veneno que mata sin compasión a todos los personajes del cine de Stanley Kubrick (dirigentes, soldados, pilotos, mujeres, el Estado, niños, etc.).

El nacionalismo

Generalmente cuando hablamos de nacionalismo el código de comunicación es la libertad, y todo aquello que es justo y bueno para el mundo, de esa manera, los soldados de *Patrulla Infernal* tenían que tomar la Colina de la Hormiga y vencer al enemigo, para defender a su patria y a su gente; así los soldados de *Doctor Insólito*, se lanzan por los cielos en un ataque nuclear, que amenaza con la destrucción del mundo, antes de permitir una invasión o adoctrinación comunista; de esa manera Barry Lindon peleó en la guerra de los Siete años, para defender el territorio inglés de Jorge II de Inglaterra; finalmente, los mismos los soldados de élite del sargento Hartman, van a liberar a los vietnamitas al otro lado del mundo porque la patria lo requería.

Aquí, lo que debe entender un soldado es que el sentir es colectivo, y exige un sacrificio de los hombres en el campo de batalla, eso es lo que exige la guerra, y para eso los prepara a los soldados de *Cara de Guerra* y los de *Barry Lindon*; en los otros filmes, los soldados ya están en el campo de batalla, ya debieron haber pasado por este entrenamiento. Lo que Stanley Kubrick invita a ver es el ritual de la violencia, el espíritu, la valentía, la lealtad, el sacrificio, el odio al enemigo, invitación que culmina en una carnicería.

El mito

Es el instrumento que permite encontrar sentido al caos y a la muerte violenta, pero también es una ventana que impide poner de manifiesto el comportamiento normal y corriente de los líderes.

Es una bandera en la que se refugian los mejores valores: libertad, humanismo, paz; justifica lo que con frecuencia no es más que errores, estupideces y crueldades humanas, justifica en cierto modo cualquier causa; de ahí que hasta las maldades más crueles pueden entrar en este punto, algo así como el fin justifica los medios; por eso el hecho de ver fusilados a tres hombres en *Patrulla Infernal*, "no sea más que un móvil para levantar la moral de sus compañeros"; que los soldados de *Doctor Insólito* accedan a las órdenes de su general "para salvar a su país de una invasión comunista"; los soldados de *Cara de Guerra* con el fin de "mandarlos camino al infierno con el control de sus cuerpos y sus espíritus", para salvar a vietnamitas de la opresión.

La locura

La historia está plagada de hombres revolucionarios, atormentados, extremistas y lunáticos; oficiales, generales, políticos y hombres del poder que tuvieron mucha suerte de estar en los altos mandos para tomar las decisiones, con errores y aciertos, pero en fin oficiales, que pusieron toda la fuerza y el empeño en llevar a cabo sus fechorías culminadas en crueldades, eso pasa con los oficiales de *Patrulla Infernal* y en *Doctor Insólito* principalmente. Estos hombres son los que llevan el sartén por el mango, ellos toman las decisiones y ellos traicionaron a los hombres que una vez confiaron en ellos. "Después de treinta años, un estudio realizado acerca de la locura, de esos oficiales en el ejército que Stanley Kubrick denunciaba, en los 60's, Curtis Le

May hizo una prueba para ver si se podía provocar a los rusos, a este general junto con el general Tommy Power se les hizo un estudio y supimos que eran psicóticos". (Jan Hartan, Stanley Kubrick, una vida a través del cine, 2001).

Los Idealistas

Para ellos la causa está vetada, es como un misterio que está reservado para lo inalcanzable. Ellos que intentan develar la verdad y poner al descubierto las contradicciones de las causas, son marginados por el mismo poder de su superior, para ellos las verdaderas causas casi siempre están perdidas, así se vuelven unas marionetas manejadas por la misma fuerza de la corriente: ese es el caso del coronel Dax en *Patrulla Infernal*, el del oficial Mandrake en *Doctor Insólito*, el de Jocker en *Cara de Guerra*; es mejor decir, están en un error, su error más grande es ser humanos.

La mujer

El atractivo de la mujer en los filmes de Stanley Kubrick juega un papel importante, en un caso la pone en la adjudicación de la dulzura, que está ausente en una guerra, como es el caso de Susan Christine, en *Patrulla Infernal*, el erotismo que representa en *Doctor Insólito*, la soledad, la tristeza que nos muestra en *Barry Lindon* y la prostitución de *Cara de Guerra*, porque eso es lo que es, todos los papeles posibles que encierra una mujer: pureza, dulzura, ternura, madre, Helena, virgen, prostituta y todo en su conjunto.

La violencia

La violencia en la guerra es puro azar, no tiene lógica, aquí se ve que los soldados deben tener la convicción de que era útil y necesaria. No se puede tener compasión, no se debe poner punto final, no hay manera de determinar el momento y el lugar cuando acaba una vida, la atrocidad se agrava, y si no para esto está la máquina institucional, para recordarlo, los regímenes utilizan el asesinato y la muerte para así eliminar la misma locura de la guerra.

Lo que se busca es desintegrar, acabar con el enemigo, con su cultura, con su arquitectura, con todo, esa es la mirada clínica que Stanley Kubrick denuncia en *Cara de Guerra*, la de hacer que sus hombres sean un cuerpo, el cuerpo y espíritu se dejen llevar por el sendero de la violencia, que perpetren la orgía de la muerte, que se tomen la libertad de aniquilar al enemigo que les rodea, todas las vidas humanas, para que así aumente la violencia, para destruir al mismo mundo, como Kubrick lo hizo en *Doctor Insólito*, y así de esa manera, la violencia se alimenta de sí misma, con los cuerpos mutilados, con el miedo, con la angustia, con el dolor, que es único y propio de la sabiduría de la violencia.

Eros y Tanatos

De esa manera Stanley Kubrick nos manda con su mirada, nos recuerda que en la guerra no hay favoritos, que estamos en las peores manos y que no podemos escapar. Sigmund Freud dividió las fuerzas de la naturaleza humana en Eros y Tanatos, un impulso que se acerca a nosotros y nos impulsa a conservar la vida, y un impulso que nos conduce hacia la muerte. Dos fuerzas que están en eterno conflicto, que no es más que un estira y afloja, pero que inevitablemente nos conducirá al sacrificio humano, a la horrible pesadilla de la muerte, a la máxima intoxicación bélica.

El género bélico

Al cine bélico actualmente los grandes críticos lo han tomado como un género híbrido, con características propias de la narrativa, siempre y cuando el género defina un barniz más o menos comparable que vaya más allá de una guerra, para recrear un entorno que vaya más allá de las contiendas armadas, el paisaje y el ser humano, de las trincheras, del Napalm, de la vegetación húmeda, del Pacífico, ahí donde se libran los combates.

De esa manera lo que encontramos en el cine bélico de Stanley Kubrick; mediante la violencia que retoma la guerra, es un replanteamiento de su narración, se refugia en las trincheras, y muestra la estructura y funcionamiento interno del ejército, muestra la guerra desde dos mundos, un cine autorreflexivo y crítico en *Patrulla Infernal*.

Luego en *Doctor Insólito*, la sátira de un relato bélico que se transporta por los cielos amenazando con la destrucción del mundo, que finalmente nos lleva a un suicidio colectivo, máquinas programadas que se salen de control por un solo error. Quiso mostrarnos un ritual del siglo XVIII, donde pone de relieve el propio campo de batalla con *Barry Lindon*, aquí vemos los cuerpos enfrentados, el mano a mano, para luego desplazarse a la tragedia de un hombre.

Culminando su odisea con el viaje de *Cara de Guerra* y nos muestra una producción bélica con toda su desnudez física y psicológica en el campo de entrenamiento, para luego transportarnos al campo de batalla de los poblados claustrofóbicos de Vietnam, a los paisajes de la confusión, a la reconstrucción de las acciones en la ofensiva del Ted o en los paisajes de Da Nang, que los utiliza como filtro de comunicación entre la violencia y la guerra, es decir, Stanley Kubrick viaja por el submundo del género, para sobrepasarlo, y de esa forma nos muestra la desnudez de la guerra.

Finalmente, por más que los hombres se obstinen en la destrucción, todos se vayan y lleguen otros y hagan lo mismo, la paz, la belleza, la pureza, siempre continuará existiendo como la misma violencia de ayer a la de hoy, con una sola diferencia, la mutación. Inevitable dualidad del ser humano.

"A Thomas le gustaba toda clase de filmes. Le gustaba la ilusión mentirosa de la pantalla: que todo mundo pudiera existir dentro de los cuatro lados de un rectángulo y que el espectador pudiera disfrutarlo impunemente en su butaca sin contacto" (Jonathan Coe, *Testamento a la iglesia*).

BIBLIOGRAFÍA

- ALTARES, Guillermo. *Esto es un infierno. Los personajes del cine bélico*. Alianza Editorial, 347 pp.
- ANGEL, María de Lera. *Diálogos sobre la violencia*. Ed. Rotativa, 157 pp.
- BAXER, John. *Stanley Kubrick. A Biography*. Carroll & Graf Publishers, New York, 1997.
- BAXER, John. *Stanley Kubrick. A Biography*. Ed. T y B Editores, 399 pp.
- CAREAGA, Gabriel. *Erotismo, violencia y política en el cine*. Ed. Cuadernos de Joaquín Mortiz, 154 pp.
- CIMENT, Michael. *Kubrick*. Ed. La Colección, 313 pp.
- Cine bélico*. Enciclopedia Burulam, Tomo VIII.
- DE CARTHY, J. *Historia natural de la agresión*. J. D. Ebling. Compilación. Ed. Nueva ciencia Nueva Técnica, 234 pp.
- DESMOND, Morris. *El Zoo Humano*. Ed. Tribuna de Plaza y Janés, 197 pp.
- ENGELS, Federico. *El Papel del trabajo en la transformación del mono en hombre*. Ed. Hispánicas, 20 pp.
- FREUD, Sigmund. *El malestar de la cultura*. Alianza Editorial, 249 pp.
- FROMM, Erich. *Anatomía de la destructividad humana*. Ed. Siglo XXI, 1ª ed. México, 1975. 507 pp.
- FROMM, Erich. *Ética y psicoanálisis*. Ed. Fondo de Cultura Económica, 278 pp.
- FROMM, Erich. *El Arte de Amar*. Ed. Paidós Studio, 128 pp.
- FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Ed. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo, 325 pp.
- HESSE, Hermann. *Y si la guerra continúa*. Ed. Editores Mexicanos Unidos, 235 pp.
- JAMES, Petras. *No guerra, petróleo y muerte. Siglo XXI*. Pablo González Casanova y otros. Ed. Fundación Cultural Tercer Milenio, 88 pp.
- LORENZ, Konrad. *Sobre la agresión: el pretendido mal*. Ed. Siglo XXI, 342 pp.
- MONGIN, Oliver. *Violencia y cine contemporáneo*. Ensayo sobre ética e imagen. Ed. Paidós

Comunicación, 191 pp.

NIETZSCHE, Federico. *Genealogía de la moral*. Ed. Grupo Editorial Tomo, 224 pp.

PÉREZ Tapias, José Antonio. *Filosofía y crítica de la cultura*. Madrid, 2000. Ed. Trot.

POLO, Juan Carlos. *Stanley Kubrick*. Ed. Ediciones JC. 185 pp.

RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. Cátedra, Madrid, 1995.

SANCHIS, Vicente. *Violencia en el cine. Matones y asesinos*. Ed. De cine, 223 pp.

SUN, Tzu. *El arte de la guerra*. Ed. Grupo Editorial Tomo, 109 pp.

TOBEÑA, Adolf. *Anatomía de la agresividad humana*. Ed. Galaxia Gutemberg, 356 pp.

Un siglo de imágenes. Retos de Futuro 1990-2000. Ed. Biblioteca de bolsillo Claves, 192 pp.

Un siglo en imágenes. De la Belle Époque a la Gran Guerra 1910-1920. Ed. Biblioteca de bolsillo Claves, 160 pp.

VELA León, Juan Antonio. *Cine y mito*. Ed. Laberinto, 186 pp.

HEMEROGRAFÍA

Cine bélico, breve historia del cine desde su nacimiento. Revista de Revistas tomo I, III, VII y VIII.

CUEVAS, José. 1956. *La violencia en el cine*. Quo. Año 2003. No.10. México.

Dosiere. Cine bélico. Dirigido. Año 2003. Núm. 302, 303.

GONZÁLEZ Mello, Flavio. La jornada, 21 de febrero, 2004, p. 83.

Revista Playboy. Año 1979. Núm. 356.

INTERNET

<http://www.fundaciónoctaedro.com.mx/cinebélico>.

<http://www.imágenesdelcine.com.mx/stanleykubrick>.

<http://www.aulacreativa.com.mx/violenciadegénero>.

<http://www.solocine.com.mx/géneroscinematográficos>.

FILMOGRAFÍA

- Antes de la lluvia (Before the rain, 1994, GB/Francia/Macedonia. Milcho Manchevski).
- Apocalipsis Now (Apocalypse Now, 1979, EE. UU. Francis Ford Coppola).
- Casa Blanca (Casablanca, 1943, EE. UU. Michael Curtis).
- El cazador (The deer Hunter, 1978, EE.UU. Michel Cimino).
- El cielo y la tierra (Heaven and earth, 1973, EE.UU. Oliver Stone).
- El Imperio del Sol (The empire of the Sun, 1987, EE.UU. Steven Spielberg).
- Invasión en Birmania (Merrils's Marauders, 1962, EE.UU. Samuel Fuller).
- Full Metal Jacket (Full Metall Jacket, 1987. GB. Stanley Kubrick).
- La Cruz de Hierro (Cross of Iron, 1976, GB/Alemania. Sam Peckinpack).
- La Gran Ilusión (La Grande illusion, 1937, Francia. Jean Renoir).
- La Lista de Schindler (Schindler's List, 1993, EE.UU. Steven Spielberg).
- Rey y Patria, (King and Country, 1964, GB. Joseph Losey).
- Platoon (Platoon, 1986 EE.UU. Oliver Stone).
- Roma, ciudad abierta (Roma citta aperta, 1945, Italia. Roberto Rosellini).
- Taxi Driver (Taxi Driver, 1976, EE.UU. Martin Scorsese).
- Dr. Insólito (Dr. Strangelove of How of Learned to Stop Worrying and love the bomb, 1963, EE.UU. Stanley Kubrick).
- Barry Lindon (Barry Lindon, 1975, EE.UU. Stanley Kubrick).
- The Paths of Glory (Patrulla Infernal, 1957, EE.UU. Stanley Kubrick).
- Salvar al Soldado Ryan (Saving Private Ryan, 1998, EE.UU. Steven Spielberg).
- Patton (Patton, 1970, EE.UU. Franklin J. Schaffner).
- Lolita (Lolita, 1962, EE. UU. Stanley Kubrick).
- 2001: Odisea del espacio (A space odyssey, 1968, GB. Stanley Kubrick).

El resplandor (The shining, 1980, GB. Stanley Kubrick).

Ojos bien cerrados (Eyes wide shut, 1999, GB. Stanley Kubrick).

Espartaco (Spartacus, 1960, EE.UU. Stanley Kubrick).

Naranja Mécánica (A clockwork orange, 1971, GB. Stanley Kubrick).

Inteligencia artificial (A.I. Artificial Intelligence, 1991, EE. UU. Steven Spielberg).

Europa, Europa (Europa, Europa, 1990, EE.UU. Agnieszka Holland).

Stanley Kubrick. Una vida a través del cine (Stanley Kubrick a life in pictures, EE. UU. 2002, Jan Harlan).

La delgada línea roja (The Thin Red Line, 1998, EE.UU. Terence Mallick).

La guerra 21 y 22, (Documental).

La guerra, La Solución final. (Documental).