

Kubrick: ni Napoleón ni Beethoven

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL

Kubrick fue un agudo crítico del romanticismo y de las guerras públicas y privadas a las que nos ha conducido. Sus películas retratan la degeneración del héroe romántico, “plenamente integrado a un ideal”.

a Jaime Casillas

INCLUSO PARA quien dista, como es mi caso, de ser un cinéfilo de vista cansada por el mucho mirar o al cual las ojeras de mapache delatan como habitante no del mundo sino de las salas de cine, como fue el caso del precozmente fallecido Gustavo García, considero que pocos directores vieron tan lejos, dueños del horizonte en su vastedad, como Stanley Kubrick (1928-1999). No lo abordó todo, pero filmó con insistencia mucho de lo decisivo para quienes fuimos, en algún paraje del tiempo, sus contemporáneos. Las guerras, desde la de los Siete Años hasta la de Vietnam, están en el centro de su filmografía.

1. BARRY LYNDON Y NAPOLEÓN

Vi *Barry Lyndon* mucho antes de leer la novela homónima de William Thackeray. De la película recordaba no solo el duelo que desencadena las correrías de un irlandés que Thackeray tenía por pícaro, sino, sobre todo, la música. No únicamente se trataba del “andante



con moto” del famoso *Trío para piano no. 2, Op. 100, D. 929*, de Schubert, cuya utilización, junto con otra danza alemana schubertiana, le ha merecido a Kubrick el regaño de los puristas por recurrir a una pieza compuesta medio siglo después de la Guerra de los Siete Años (1756-1763) en que transcurre *Barry Lyndon*, aunque también fue alabado el tino del director por el uso, con el propósito de ilustrar musicalmente a los prusianos a cuyo ejército nuestro aventurero es obligado a enlistarse, de una composición del propio Federico II el Grande, su soberano: la *Hohenfriedberger Marsch*.

Lo que yo recordaba era, esencialmente, la *Suite para clave en re menor, HWV 437*, de Händel, la zarabanda en especial que, según un entendido (Ángel Riego Cue), aparece orquestada al menos tres veces y de manera distinta a lo largo de la película: “una, reducida casi exclusivamente a percusión, con mínimo de otros instrumentos, en los momentos de ‘suspense’, generalmente mientras hay un duelo en curso; otra, basándose casi exclusivamente en la cuerda, que le da un tono ‘elegíaco’, y que se puede escuchar cuando el niño Bryan se aproxima a su triste destino al pedirle a su papá un caballo, o cuando Barry convalece en la posada de la herida que le causó Bullingdon; finalmente, la versión con orquesta completa resuena como

un estallido de dolor en la comitiva fúnebre que va a enterrar al pequeño Bryan".¹

La suite händeliana, escogida por Kubrick para acompañar los créditos iniciales y finales de *Barry Lyndon*, es sin duda la apropiada históricamente, pues la música de Händel (1685-1759) se despliega sobre esa olvidada Gran Guerra europea del siglo XVIII, en medio de la cual murió el compositor (quien, con perdón del buen Purcell, ha sido el único genio de la música inglesa, con el añadido de haber sido natural de Halle, es decir, un prusiano de Brandemburgo). La de Händel es además una música anterior a la Revolución francesa y a la epopeya napoleónica, previa a esa "aceleración de la historia" que según Martin Kaltenecker, en *El rumor de las batallas. Ensayo sobre la música en la transición del siglo XVIII al XIX* (2004), modificó, mediante Beethoven, la música occidental gracias al tambor bélico.

Las batallas rituales de la Guerra de los Siete Años –más parecidas a las guerras floridas de los aztecas que a la subsecuente devastación napoleónica, ya con la población civil como rehén bélico– son filmadas en *Barry Lyndon* gracias al espíritu de la zarabanda y no al de la sinfonía decimonónica: una danza lenta, un tanto vulgar por melosa y melodiosa, propia de campesinos, no de soldados. Händel es la obviedad comercial propuesta por Kubrick como concesión histórica. Es lo adecuado. Pero creo que la clave está en el connotado anacronismo de usar a Schubert. *Barry Lyndon* es muy fiel a la novela de Thackeray, de 1844, y la película, como el libro, son, entre otras cosas, una controversia antinapoleónica, en dos tiempos y en dos géneros.

Me explico. La Guerra de los Siete Años solo fue una precuela del conflicto anglofrancés provocado por Napoleón y perdido por el emperador. Barry Lyndon, el personaje de Thackeray, es uno más de los muchos napoleones que abundan en la novela decimonónica, como lo fue, desde luego, el Julien Sorel de *Rojo y negro* (1830). Nada hay en la vida, formación y mal fario de Redmond Barry que no sea estrictamente napoleónico: el nacimiento insular en la remota y terceramundista Irlanda, su origen social en la *gentry*, la burguesía media o baja de vida campesina con cierta movilidad social, como la que permitió a Carlo Buonaparte, el padre de Napoleón, ser representante de la isla de Córcega ante Luis XVI.

Tras matar en duelo y por celos al capitán John Quin, Redmond es enviado a Inglaterra en busca de una posición mínimamente respetable, pero su destino se tuerce, como el de quien sería el emperador casi italiano de los franceses. Aunque pasa por la guerra como soldado –primero debido a la leva del rey Jorge III y después

como desertor, obligado a servir a los prusianos– Redmond ganará su imperio, como el héroe degollado de Stendhal, trepando mediante el amor y convirtiéndose en señor de Lyndon (para lo cual sacará provecho de una viuda, en Kubrick la hierática Marisa Berenson). En todo caso, como socio del caballero de Balibari (su paisano y pariente irlandés, dato soslayado por el director para napoleonizar aún más a su héroe), el juego de naipes es a Redmond lo que la guerra a Napoleón: la refriega con el destino, en las escenas más propias del *ancien régime* de *Barry Lyndon*, la de Kubrick, filmada con luz natural y sin locaciones hechizas. A Redmond, convertido en un Lyndon gracias a su esposa, lo representa un Ryan O'Neal cuya cara de imbécil, que recordaba tanto como a la zarabanda de Händel, no puede sino convertirlo en el menos dotado de los actores protagónicos de Kubrick.

Así como a Bonaparte lo odian todas las legítimas testas coronadas de Europa, a veces forzadas a la alianza temporal o al compromiso obligatorio con el corso, a Redmond lo detesta el hijo mayor de lady Lyndon, lord Bullingdon, quien acaba huyendo de la casa paterna, harto de la intemperancia del irlandés y despojado de su lugar en el mundo como la vieja Europa por el emperador revolucionario. Thackeray, que nació en Calcuta en 1811 y desde la India sería enviado para hacerse caballero en Cambridge, fue un escritor tan antiirlandés como pudo serlo y el novelista de los ricos en oposición al popular y populista Dickens, quien un 24 de diciembre, el día dickensiano por anonomasia y pese a la natural rivalidad, le dedicó una bella oración fúnebre. El destino de Barry Lyndon fue, simplemente, un desastrado periplo irlandés aunque a Thackeray, el brillante novelista de *La feria de las vanidades*, no se le escapaba que, pese a la plasticidad de su mente, las cosas acabarían mal. La primera versión de la novela, aparecida por entregas en *Fraser's Magazine*, se titulaba *The luck of Barry Lyndon*. Que un truhán irlandés como Redmont tuviese suerte fue considerado políticamente incorrecto y además demasiado irónico para los rústicos lectores, según los siguientes editores de Thackeray. Por tanto el título se cambió a *The memoirs of Barry Lyndon, esq.*, como conoce a la novela la posteridad.²

El castigo decidido para Barry Lyndon es similar al de Napoleón: la ruina por dispendio, el imperio familiar que intenta salvar la ahorrativa suegra irlandesa contra los caprichos deschavetados de su hijo arribista, quien, en otro duelo que cierra la elipsis, le perdona la vida al vengativo lord Bullingdon. Napoleón dejó ir su imperio universal en España y en

¹ Ángel Riego Cue, "Cine y música: Stanley Kubrick (3). *Barry Lyndon*" en *Revista de Música Culta*, <http://bit.ly/2pKMI0v>

² William Thackeray, *The memoirs of Barry Lyndon, esq.*, edición de Andrew Sanders, Londres, Oxford University Press, 1984, p. xxiii.

Rusia porque no creía merecerlo. Redmond, al igual que su modelo imperial, pierde además a su único heredero. Napoleón, así lo apuntó Cioran, se sabía un héroe de la antigüedad y por tanto episódico; episódico resulta también el viejo Redmond, quien pierde una pierna en manos de su hijastro en aquel duelo, su Waterloo, y del cual es expelido rumbo al continente, Elba y Santa Elena en su caso, con una renta primero exigua y luego nula, dice Thackeray. Barry Lyndon se había comportado como un esnob, pero lo era en menor medida que aquellos aristócratas afeminados ante los cuales Thackeray duda en *El libro de los esnobs, escrito por uno de ellos* (1846-1847). Un irlandés esnob era el colmo, marcado por la *sans noblesse* como ningún otro pretencioso.

Que *Barry Lyndon*, de Kubrick, verse sobre Napoleón no debe extrañar a ningún conocedor de la vida del cineasta estadounidense avecinado en Inglaterra. Su película soñada, la que nunca filmó, así como Pasolini nunca tuvo su san Pablo, fue un Napoleón. La preproducción ya estaba lista y, cuando el proyecto se vino abajo, el trabajo realizado se utilizó en buena medida para *Barry Lyndon*, un Napoleón contrariado. ¿Y la música? El anacronismo schubertiano, me parece, coloca al *Barry Lyndon* kubrickiano en su verdadera época, la romántica, pues así como esta película es una saga antinapoleónica muy inglesa que habría satisfecho a todos los insulares, excepto a William Hazlitt, la anterior, la polémica *Naranja mecánica*, es un alegato genial contra Beethoven y la rabia romántica, muy del gusto, quién lo diría, de Isaiah Berlin. Kubrick, según mi hipótesis, fue esencialmente un antirromántico enemigo de las guerras públicas y privadas a las que nos han conducido los románticos.

II. BEETHOVEN Y KUBRICK

Cuando empezaron a cometerse crímenes que replicaban los de la banda de jóvenes matones de *Naranja mecánica*, Kubrick prohibió su exhibición en el Reino Unido, en medio de una controversia donde se dirimía si la película era una condena de la violencia, hoy diríamos antisistémica, supuestamente inherente a la cultura pop, o si, por el contrario, era su denuncia sin contemplaciones. Kubrick, acusado de propalar el fascismo, sostuvo naturalmente lo último, aunque —cineasta y no ideólogo— acaso adaptó la novela de Anthony Burgess, publicada en 1962, jugando con una ambigüedad que el conductismo imperante a principios de los setenta —gracias a sus estudios sobre la agresión Konrad Lorenz gana el Premio Nobel en 1973— tornó en certeza. Esta última coincidencia la puso sobre la mesa Riego Cue.

Alex, el criminal sometido a la terapia Ludovico (consistente en asociar con el dolor imágenes de violencia

que el paciente es obligado a ver sin poder cerrar los ojos ni parpadear), es un fanático de Beethoven. Los médicos deciden que sea la novena sinfonía el fondo musical permanente del experimento, aunque en la novela de Burgess —inconforme con la adaptación de Kubrick— se trate de la quinta sinfonía. Esteban Buch, el muy sobrevalorado musicólogo de origen argentino adoptado por los franceses, en *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo* (1999), pasa por encima de la *Naranja mecánica* de Kubrick y destaca la asociación de Beethoven con la violencia como un efecto colateral de la natural afición nazi por el músico de Bonn.³ Habría que ir más lejos.

Visto por Kubrick, Alex es un fanático romántico, en aquello, que según Isaiah Berlin, asocia a Beethoven con Hitler: “El héroe no necesita ser sabio ni tener una interioridad armoniosa, ni tiene por qué ser un guía eficaz de su generación. Puede ser, como Beethoven (cuya imagen influyó profundamente en los románticos), tosco, ignorante, mal vestido, apartado del mundo, torpe en lo que a asuntos prácticos atañe, mal portado, grosero y violento en sus relaciones con el resto de los seres humanos, pero es un ser sagrado porque está plenamente integrado a un ideal; puede desafiar al mundo de mil maneras, ganarse el odio y la impopularidad, romper las reglas de la sociedad, de la política y de la religión, pero hay algo que no puede hacer: venderse a los filisteos.”⁴

Hay, insisto, un linaje que va de Beethoven a Hitler y a Alex. Eso lo infiero de la argumentación antirromántica de Berlin, a la vez insular, por británica, y judeo-cristiana: el romanticismo —como su falsa enemiga y cómplice secreta, la Ilustración— autodivinizó al hombre, convirtiéndolo en un remedio momentáneamente victorioso de Prometeo. Bien lo entiende Kubrick en *2001: Odisea del espacio* (1968), con la rebelión de la inteligencia artificial, a través de HAL 9000, una suerte de castigo divino frente al cual el hombre, sorprendido y aterrado, alcanza a reaccionar. Entre la autoconsagración de Beethoven —un artista tocado por los dioses frente a esos brillantes artesanos, como se concebían Haydn y Mozart; capaz de mandar callar a los empelucados o echarlos de sus conciertos por irreverentes— y un Hitler gesticulando frente al espejo, estamos ante una misma y progresiva degeneración romántica. Da comienzo con Lord Byron y concluye, por ahora, en el Alex de Kubrick. El gambero de la *Naranja mecánica* no tiene a Beethoven y a su magna sinfonía por un pasatiempo

³ Esteban Buch, *La novena de Beethoven. Historia política del himno europeo*, traducción de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, El Acantilado, 2001, pp. 394-395.

⁴ Isaiah Berlin, *Árbol que crece torcido. Capítulos de historia de las ideas*, edición de Henry Hardy, traducción de Jaime Moreno Villarreal, Ciudad de México, Vuelta, 1992, p. 233.

vulgar. Es beethoveniano hasta lo grotesco. Su castigo es haber caído preso en manos de los filisteos y que estos lo hayan usado políticamente. Lo arrojan a la venganza callejera hasta desecharlo y destruir del todo al mostrenco héroe romántico que sobrevivía en él, a fin de cuentas, otro Napoleoncito.

Ejercido contra Napoleón y Beethoven el antirromanticismo de Kubrick es indudable. Ambos serían hermanos gemelos de idéntico destino de no ser porque al músico lo redime el Arte y al emperador, como al Führer, alcanza a castigarlo la Historia por su desmesura. Lo es menos, lo cual rebasa los límites de este ensayo, fincar, en Kubrick, una teoría de la violencia y, en particular, de la guerra. A la sombra del episodio macartista y de Dalton Trumbo, el guionista sacado del ostracismo por *Espartaco*, a su vez basada en la novela del comunista Howard Fast, Kubrick fue un antibelicista. Pero *Espartaco*, en la cual en realidad Kubrick codirigió maniatado por el productor y por Kirk Douglas, es una mala película. Lo aceptó él mismo (“Lo tenía todo menos una buena historia”)⁵. Lo es porque los mundos del esclavo tracio en rebelión y el de los romanos todavía republicanos nunca se encuentran. Por un lado, tenemos la épica desgastada por Cecil B. DeMille, que solo la flojera mental podría asociar al imperialismo norteamericano, y, por el otro, el mundo idílico-pastoril de los esclavos. Están separados visual y argumentalmente.

Kubrick fue un antibelicista, como lo prueba la conmovedora *La patrulla infernal* (1957), crónica de la ejecución de tres soldados franceses, acusados inhumanamente de cobardía por un militar de aquellos que provocaron la carnicería de las trincheras entre 1914 y 1918. Ese antibelicismo se tornó tan escéptico en *Barry Lyndon* y en *Cara de guerra* (1987) que distan de ser condenas de la guerra, en lo cual concuerda con Philip Kuberski.⁶ La salvaje y metódica instrucción en Parris Island de los soldados que irán a Vietnam, lo mismo que las matanzas en combate, sean en Prusia o en el sudeste asiático, son vistas por Kubrick como inherentes a la condición humana. A diferencia de *Apocalypse now*, de Francis Ford Coppola, con su desenlace tan gloriósamente confuso, místico o nihilista, en *Cara de guerra* tenemos, como escena final, la sobrevivencia íntegra del honor militar: el hueso que el homínido descubre como arma letal en *2001: Odisea del espacio* sigue en el aire y Kubrick, contemporáneo de Lorenz, considera la agresión, inmanente, un falso mal.

El antirromanticismo de Kubrick fue un moralismo. En sus tratos con la literatura fue respetuoso

con Thackeray, pero no con Burgess ni con Arthur Schnitzler, cuyo *Relato soñado* (1925), fuente de *Ojos bien cerrados*, carece del correlato ético. En la noveleta austriaca, la decadencia finisecular decimonónica, con sus ritos y transgresiones, no es corregida, como lo deseaba el romanticismo tardío después de Baudelaire, mientras que el viejo Kubrick, en su última película, apuesta por la reconciliación una vez que Tom Cruise bebe el amargo cáliz soñado por Nicole Kidman, su mujer. Sus desenlaces son cerrados y armónicos, clasicistas: ninguno de sus rebeldes se sale con la suya.

Ni Kirk Douglas puede salvar a sus soldados del fusilamiento ordenado por un general perdedor en 1870, a quien los prusianos infamaron dejándolo marcado con un sablazo en la jeta, ni HAL 9000 logra su propósito de derrotar al hombre como tampoco, desde luego, se libra Humbert Humbert de morir antes de ser enjuiciado en *Lolita*, una vez perdida su ninfeta, en este caso en una película cuyo argumento negociaron Kubrick y el novelista Vladimir Nabokov para dejar contenta a la censura. Redmond Barry queda hundido en el oprobio y salen victoriosos los *marines*, contra sus propios instructores y contra el Vietcong, cuyo heroísmo a través de una guerrillera francotiradora, resulta trágico, es decir, inútil. Jack, otro enloquecido romántico que hubiese gozado de la aprobación de Büchner, muere congelado en *El resplandor*. La excepción estaría en *Doctor Insólito o: Cómo aprendí a dejar de preocuparme y amar la bomba* (1964), una comedia donde al final, víctima de la Destrucción Mutua Asegurada, la humanidad desaparece en el holocausto nuclear, una vez que han fracasado los accidentes y los heroísmos desplegados para impedirlo. Argumento a mi favor pues la ruina total es neoclásica: donde el Mal triunfa absolutamente se impone la nada y el romanticismo sale sobrando.

Contra el romanticismo, también, la música clásica en Kubrick es autónoma, ajena al programa de las películas. Los Strauss (Johann y Richard) parecen haber dispuesto para su provecho el baile espacial de las naves panzonas junto con un György Ligeti quien a su lado no desentoná. Dichos compositores son dueños de *2001: Odisea del espacio* del mismo modo que Händel lleva la pauta en *Barry Lyndon*, interrumpido por un Schubert anunciando el romanticismo. Personificada y personalizada por Beethoven en *Naranja mecánica*, la música, convertida en programa romántico, le prende fuego al mundo, ante la desolación del director. A través de la guerra y la música, Stanley Kubrick, de gusto neoclásico, fue de aquellos genios incómodos cuando se alejan del pecado original. —

⁵ Norman Kagan, *Stanley Kubrick*, prólogo de Román Gubern y traducción de Gema Vives Rofes y Javier Roca, Barcelona, Lumen, 1976, p. 112.

⁶ Philip Kuberski, *Kubrick's total cinema. Philosophical themes and formal qualities*, Londres, Bloomsbury, 2014, p. 78.