

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Ha muerto el monstruo del Bronx

Autor/es:
Nuño, Ana

Citar como:
Nuño, A. (1999). Ha muerto el monstruo del Bronx. La madriguera. (17):59-59.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41762>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Ha muerto el monstruo del Bronx

Ana Nuño

Que no sufra el lector de *La Madriguera*: no se ha transformado subrepticamente en sección necrológica esta página de opinión. Pero no puede quien esto firma pensar en sacarse del tintero dos o tres temas de actualidad, como la Escuela de Barcelona revisited o la reciente visita de Raymond Bellour a Barcelona, cuando acaba de morir el último monstruo del cine. Ante este hecho, cualquier "actualidad" se nos hace de pronto añeja y de poca monta. Ha muerto un cineasta que era una molestia —un "pain in the ass", como dicen sus compatriotas— para todos: para la industria de Hollywood, por su incontrolable independencia; para la crítica bienpensante europea, porque hacía películas que eran también taquilleras; para la izquierda de cualquier pelo, por la carga de nihilismo que puso en todas sus cintas; para los liberales y neoliberales, los *yuppies* y los *newagers*, por la "frialdad" y el pesimismo de su mirada. Supone una fascinante iniciación en la estupidez humana leer lo que la prensa ha publicado a raíz de su inesperado (?) deceso. ¿Cómo puede ser? No contento con vivir recluido desde 1969 en una propiedad de 172 hectáreas, veinte millas al norte de Londres, sin conceder nunca una entrevista, dejarse fotografiar o siquiera anunciar sus proyectos, Kubrick ha llevado su afán de independencia y su detestación de la vida pública al extremo, de un indecible mal gusto, de morir en su cama y en su sueño así, sin más, a secas, sin darnos la oportunidad de imaginármolo sufriendo de SIDA, de cáncer, de Alzheimer o de Parkinson. Otra muestra de palmaria estupidez es la que van repitiendo por ahí los loros patentados de la crítica periodística: que si Kubrick hizo "sólo" 13 películas en 30 años... En medio del azoramiento que les produce descubrir que alguien puede hacer cine sin hacer churros a mansalva, se les olvida contar: de *Fear and Desire* (1953) a la aún inédita *Eyes Wide Shut* (1999) han pasado no 30, sino 45 años y pico. Lo que arroja un promedio de una película cada tres años y medio exactamente. Ah, pero resulta que entre *Barry Lyndon* (1975) y *The Shining* (1980), ésta y *Full Metal Jacket* (1987) y, por último, ésta y su ultimísima cinta, Kubrick fue alargando la concepción, producción y realización de sus proyectos. ¿Y qué? ¿Cuántos años se pasó Joyce escribiendo *Ulyses* y *Finnegans Wake*? El condicionamiento de los media, que tienden a abolir el tiempo y amalgamarlo todo en un indiferente presente eterno, es tan peligroso como "el nuevo fascismo psico-

délico —el condicionamiento exorbitante, multimedia, cuadasónico, drogodependiente de los seres humanos— que el mismo Kubrick denunciaba en una célebre réplica suya, publicada el 27 de febrero de 1972 en *The New York Times*, a un crítico que había escrito que en *A Clockwork Orange* podía oírse "la voz del fascismo". De parecida manera, Pauline Kael había dado la nota para una buena parte de la crítica bienpensante con aquello de que *2001* era, sin duda, una película técnicamente perfecta, pero fría.

Estos dos reproches, con sus variantes —un cineasta cerebral y frío con una visión de la humanidad excesivamente pesimista—, sumados a la negativa por parte de Kubrick de someterse a los rituales de respetabilidad gregaria de la tribu del cine, han tendido una espesa cortina de humo delante de una de las obras más originales y poderosas del arte cinematográfico. Otro lugar común que ha minado peligrosamente su recepción crítica es lo de que las películas de Kubrick son radicalmente distintas entre sí. Apparentemente esto es cierto: ¿qué pueden tener en común la denuncia del *ethos* militar de *Paths of Glory* y la *Lolita* de Nabokov? ¿Qué la archicitada elipsis del hueso transformándose en nave espacial de *2001* con la minuciosa reconstrucción de retratos a la Gainsborough en *Barry Lyndon*? ¿O el Peter Sellers de *Dr. Strangelove* con el Jack Nicholson de *The Shining*? Si es cierto que cada uno de los 13 largometrajes de Kubrick explora un género distinto —película de guerra, de terror, de ciencia ficción, histórica, drama psicológico—, también lo es que aporta a cada uno de ellos un enfoque que los subvierte y renueva. Ese enfoque está basado siempre en una determinada idea del hombre —el hombre como individuo, no como entelequia ideológica. Y esa idea es poderosamente perturbadora para todas las buenas almas de izquierdas, de derechas, de norte y de sur: "El hombre —declara Kubrick en una entrevista de 1972— no es un buen salvaje, es un salvaje malvado. Es irracional, brutal, débil, tonto e incapaz de ser objetivo cuando sus intereses están en juego... y cualquier tentativa de crear instituciones sociales basándolas en una concepción errónea de la naturaleza del hombre está probablemente condenada a fracasar."

En última instancia, es esto quizá lo que no se le perdona al monstruo del Bronx: la implacable lucidez que vertió en sus impetables películas.