

Isaac León Frías

**La obra de Kubrick:
Consideraciones sobre
independencia, novedades,
técnicas, géneros y autoría**

Empiezo por precisar que no es el objeto de este texto analizar el conjunto de la filmografía de Stanley Kubrick, ni indagar de manera central en la dimensión estética o expresiva de algunas películas o de ciertos aspectos de su obra. Más bien, intento referirme, de manera seguramente polémica, a algunos juicios generalmente aceptados que constituyen una suerte de perfil simplificado del director.

Como ocurre con la obra de otros cineastas consagrados, en torno a la de Kubrick se han difundido algunas generalidades que apuntan a definir o a sintetizar los rasgos supuestamente más característicos del autor. Así como en relación con la obra de Luis Buñuel se dice, entre otras cosas, que es irreve-

rente, provocadora o anárquica, los juicios en torno al cine de Kubrick suelen apoyarse en algunas afirmaciones categóricas: su carácter independiente, la novedad que suponen varios hallazgos técnicos, la renovación de ciertos géneros tradicionales, la condición de autor por excelencia en el marco del cine norteamericano contemporáneo. Esas afirmaciones han pasado a ser casi lugares comunes, como tantas otras que se divulgan a través de la crítica y del periodismo cinematográficos y, como tales, explican muy poco o nada aquello a lo que se refieren porque dan por sentados supuestos o fundamentos que no están necesariamente contenidos en tales afirmaciones. O, en todo caso, esas afirmaciones no son axiomáticas y requieren, justamente, una fundamentación. Conviene, por lo tanto, indagar en el sustento de tales juicios para validar, corregir o matizar su alcance. En esos sustentos me concentro a continuación.

La independencia

Nunca antes el asunto del cine independiente o de las películas independientes ha estado como ahora en la agenda temática asociada a la actividad fílmica.

La cuestión de la independencia ha pasado a ser bandera de muchos realizadores y uno de los temas recurrentes del debate de la crítica y la cinefilia en los últimos tiempos. No es, por cierto, una exclusividad reciente, pero todo hace presumir que frente a la corriente de la llamada globalización, hacer en estos tiempos declaración de independencia es, de entrada, una manera de defenderse de esa aplanadora que pareciera querer nivelarlo todo. Esa necesidad de diferenciación ha sido llevada a extremos a veces insostenibles en los que sólo se

puede reconocer la etiqueta de independiente en productos que en rigor no exponen en absoluto tal condición. Incluso, en los últimos años han circulado algunas muestras de cinematografías latinoamericanas con el rótulo de cine independiente, cuando en verdad esas muestras no podrían diferenciarse de otras que no incluyen esa denominación. En rigor, buena parte del cine latinoamericano es independiente porque está a cargo de pequeñas productoras locales, aún cuando suele contar con fuentes múltiples de financiamiento, de modo que el término independiente no tiene, en nuestra región, el significado que puede tener en otras partes.

El concepto de cine independiente surge o, al menos, adquiere relevancia, a partir de los años cincuenta en Estados Unidos. Está ligado a los afanes de algunos productores por diferenciar sus filmes dentro de la industria, como es el caso de Stanley Kramer, o de algunos realizadores que asumieron la función simultánea de productores, como Otto Preminger. También se vincula al surgimiento de pequeñas compañías como American International, muy ligada a la carrera del prolífico Roger Corman, artífice de una modalidad de serie B, es decir, una producción de bajo presupuesto y rodaje rápido, distinta a la tradicional serie B que habían desarrollado los grandes (y también los menos grandes) estudios hollywoodenses del pasado. Pero el concepto de cine independiente se acentúa con el impulso de una producción alternativa, hecha fuera de los grandes estudios e, incluso, fuera de Hollywood. Sobre todo, la producción que se desarrolla en la ciudad de Nueva York y uno de cuyos títulos más característicos es *Sombras* (*Shadows*, 1960), de John Cassavetes, título y realizador que se convierten desde ese entonces casi en modelos del cine independiente.

El término independiente, bien aplicado, alude, entonces, a la producción marginal en Estados Unidos y, en menor medida, en los países que cuentan con una industria sólida. En este sentido, la filmografía de Kubrick se inició de manera independiente, de la misma forma en que lo hicieron años más tarde varios de los realizadores que en los años setenta cambiaron, al menos parcialmente, la fisonomía del cine de Hollywood, como Francis Coppola, Brian De Palma y Martin Scorsese, que forman parte de los llamados *movie brats* o *Hollywood brats* (es decir, los mocosos del cine o los mocosos de Hollywood). *Fear and Desire* (literalmente, *Miedo y deseo*) fue una cinta independiente y en su caso rotundamente marginal, tanto así que tuvo una distribución muy limitada y, como se sabe, fue muy pronto rechazada por su propio director que se opuso a través de los años a que fuera exhibida incluso en cines, bibliotecas o festivales. Luego Kubrick hace sus tres películas siguientes (*El beso del asesino*, *Casta de malditos* y *La patrulla infernal*) con la United Artists, la compañía que fundaron en 1919 Charles Chaplin, Mary Pickford, Douglas Fairbanks y David Griffith, con el fin de lograr mayor autonomía en la consecución de sus propios proyectos. En los años cincuenta la United Artists fue la empresa que otorgó mayores cuotas de independencia a las pequeñas productoras y a los realizadores que incorporó en su función básica de compañía distribuidora –a diferencia de la Metro o la Warner, que eran productoras y distribuidoras, simultáneamente–.

Kubrick, entonces, se vio favorecido por una circunstancia histórica que facilitó su acceso a la industria y la puesta en marcha de proyectos personales que unos años antes tal vez no se hubieran podido plasmar de la misma manera. Luego, la Universal, la Columbia, y especialmente la Metro y la Warner, van a ser las compañías que producen las películas del

realizador que es materia de este ensayo. ¿Significa eso, acaso, la pérdida de ese carácter independiente que tuvieron sus primeras películas? La respuesta es que no, y aquí hay que incluir otra acepción del concepto. La independencia como capacidad de control de la propia obra, sin las presiones o las limitaciones que pueden provenir de los productores o distribuidores, privados o no, de los actores protagonistas, de la censura o de otras instancias. En esa línea no cabe duda de que Kubrick, con la excepción de *Espartaco*, a la que fue llamado por Kirk Douglas cuando el rodaje ya se había iniciado, tuvo a su cargo no sólo la elección de la historia por filmar y el control de la producción, sino el seguimiento maniático de la distribución internacional de sus películas, es decir, de lo que podríamos llamar el desarrollo completo de la vida de la película, exceptuando, claro está, las prolongaciones o la parte de esa vida que corresponde a lo que los espectadores reciben, comprendidos los espectadores especializados y los críticos.

Está muy extendida la idea de que el control de la producción es mayor y, por tanto, el margen de independencia más amplio cuando el costo de una película es relativamente pequeño o mediano, y eso no es así necesariamente. En una entrevista hecha a Todd Solondz, el director de *Felicidad* (*Happiness*), luego del relativo éxito internacional logrado por esta película, que forma parte de la plataforma del llamado cine independiente de los años noventa, se le preguntaba por su condición de independiente, a lo que él respondía que no se sentía como tal y que, más bien, el hombre más independiente del Hollywood actual era Steven Spielberg, que tenía la mayor libertad, porque disponía del dinero para ello, de poner en marcha las películas que quisiera hacer. Claro que se podría replicar al respecto con el argumento de que las expectativas del mercado condicionan poderosamente lo que un

cineasta como Spielberg puede acometer, pero, en principio, el razonamiento de Solondz parece incontrastable: quien tiene el dinero y los medios de producción está en condiciones de imponer sus propios criterios si quiere hacerlo y está dispuesto a correr los riesgos.

El caso de Kubrick no es similar al de Spielberg, ciertamente, aun cuando algunas de sus películas hayan sido muy exitosas, porque no tuvo el inmenso poder del que dispone el llamado “rey Midas” de ese nuevo Hollywood que se inicia hacia 1975, pero no cabe la menor duda de que, por más que trabajara con dos de las compañías más prominentes de Hollywood, hizo sus películas sin ninguna interferencia, tomándose para ellas todo el tiempo que consideró necesario y ejerciendo, de manera muy clara, no sólo la administración de la parte creativa, sino de la totalidad de la producción y de manera más radical a partir de 2001, *Odisea del espacio*.

Las novedades técnicas

Se vive en la actualidad una exaltación de la técnica cinematográfica, especialmente de aquélla que está ligada a los llamados efectos especiales que, como todos saben, provienen en los últimos tiempos de manera prioritaria de la utilización intensiva de los recursos digitales. Pero el deslumbramiento ante las manifestaciones de la técnica del cine, esas que se expresan a través de las películas, nacieron con el propio cine.

Tanto o más que el asombro ante las imágenes del tren que llegaba a la estación o de los trabajadores saliendo de la fábrica de los Lumiere, en Lyon, sorprendía la luminosidad del cuadro que contenía esas representaciones en las primeras vistas que dieron nacimiento al cinematógrafo. A partir de ahí, y

por escaso que pueda haber sido el conocimiento de los espectadores de la tecnología implementada en la construcción de las películas, la conciencia de que esa dimensión tecnológica existe ha sido una constante. El mismo soporte físico de la pantalla o écran con el haz de luz proyectado sobre ella contribuía a esa conciencia. Además, una y otra vez se han incorporado signos evidentes, como pueden ser el coloreado bicromático en las películas mudas, el sonido, el color en toda su amplitud, más tarde los nuevos formatos de proyección como el cinemascope, el cinerama, la tercera dimensión, la estereofonía y, en fechas más recientes, el sonido digital y, claro, el arsenal de efectos especiales que se pone en marcha, sobre todo a partir de *La guerra de las galaxias* y la Industrial Light and Magic, la fábrica de efectos virtuales creada por George Lucas, etc.

En realidad, estamos ante un medio en el que la tecnología está en la base del lenguaje e, incluso, la mayor parte de los términos que se utilizan para designar las operaciones del lenguaje fílmico son términos que tienen una marcada sonoridad técnica, como toma, encuadre, ángulos, movimientos de cámara, iluminación, lentes, montaje, etc. Y es que el mismo término alude simultáneamente a dos operaciones: la operación técnica propiamente dicha y la operación expresiva o creativa. Para muchos no iniciados todo parece un asunto de técnica y más aún en estos tiempos en que los *making of* de las cintas de éxito y los reportajes durante los rodajes se han multiplicado a través de la televisión de señal abierta y el cable. El lenguaje audiovisual, en esa perspectiva, parece estar ausente, tanto así que con frecuencia el no iniciado suele preguntar a los críticos el porqué de tamaña preocupación por la técnica en los comentarios o análisis críticos, cuando en verdad la preocupación del crítico se centra más bien en el len-

guaje audiovisual y los efectos de sentido que produce. Ese es su campo de pertinencia y no el otro, aun cuando el conocimiento de esa tecnología ayuda, evidentemente, a una mejor comprensión del lenguaje y sus efectos.

Pues bien, lo anterior viene a colación porque la obra de Stanley Kubrick o, al menos, varios de sus títulos más celebrados, ha sido elogiada como una suerte de apoteosis de la técnica a partir del empleo pionero de ciertos procedimientos o del uso intensivo de otros.

Sobresalen, al respecto, las referencias a los trucajes de *2001, Odisea del espacio*, al empleo de la luz de vela, sin otras fuentes luminotécnicas, en varias escenas de *Barry Lyndon*, a la incorporación del *steady cam* (o cámara estable, que es un mecanismo de amortiguación y virtual anulación del efecto de vibración de la cámara en movimiento manual) que se luce en *El resplandor*. A propósito de *El resplandor* cabe señalar que en el libro de récords Guinness se consigna que ésta es la película de mayor consumo de energía eléctrica (la que se dispensa, dentro del filme, en la iluminación del hotel Overlook), hecha por lo menos hasta comienzos de los años ochenta. No tengo ese dato actualizado pero, de cualquier manera, ese récord, por más que haya sido superado posteriormente, abona a favor de esa imagen tecnófila que suele atribuirse al realizador. Pero hay más: se alaba el *travelling* en negativo que recorre las calles de Nueva York en *El beso del asesino*, el montaje novedoso que exhibe *Casta de malditos*, el empleo del lente del gran angular en *2001, Odisea del espacio* y, sobre todo, *Naranja mecánica*, la disposición innovadora de maquetas en *Doctor Insólito* y, en mayor medida, *2001...* los *travellings* de aproximación o laterales en *La patrulla infernal*, *Barry Lyndon*, *El resplandor* u *Ojos bien cerrados*. En fin, el mismo carácter espectacular y vistoso que muestran las películas de Ku-

brick, desde *La patrulla infernal* y *Espartaco* hasta *Nacido para matar* y *Ojos bien cerrados*, parece poner de relieve una suerte de hipertrofia o inflación tecnológica.

No es mi intención, ni mucho menos, cuestionar la validez de esos procedimientos, que en algunos casos han sido, en efecto, pioneros o casi fundadores. Habría que ponderar al respecto la deuda que el cine de ciencia-ficción contemporáneo tiene con *2001...* y los trucajes de Douglas Trumbull o el empleo que con posterioridad a *Barry Lyndon* y *El resplandor* se ha hecho con las fuentes de luz de vela o afines o el *steady cam*, respectivamente. No es la validez lo que está en duda, sino la pertinencia del lugar en que tales procedimientos han sido ubicados en la obra del realizador que nos ocupa. Me explico: concederles ese protagonismo a los recursos tecnológicos casi desconectados del universo de las películas de Kubrick es, por un lado, contribuir a una visión superlativa y exagerada de la técnica cinematográfica y, por otro, y de manera específica en este caso, empobrecer el horizonte creativo de un cineasta a quien es equívoco definir en términos de un uso original de procedimientos, como si ese fuera su gran aporte a la historia del cine.

Porque si hay que destacar el significado de la obra de Kubrick no es porque impusiera el *steady cam* o hiciera de la luz de vela una fuente de visualización, gracias, además, al soporte de una cámara con objetivo muy sensible. No, el aporte de Kubrick está en la coherencia y solidez expresivas y en la riqueza de sugerencias de sus películas, valiéndose, claro, de los procedimientos que hemos mencionado y de muchos otros, pero integrándolos a su propio universo, sin hacer de ellos un fin en sí mismos o un simple pretexto para llamar la atención. Puede discutirse, desde luego, la validez expresiva alcanzada por el empleo de uno u otro procedimiento, tal co-

mo hacen Bertrand Tavernier y Jean-Pierre Coursodon en su nota sobre el cineasta, incluida en su libro *50 años de cine norteamericano*, en la que mencionan “la pesadez de su ironía, la insistencia en los efectos, la ausencia de sutileza que pone de manifiesto (en lugar de atenuarla) la complejidad de los medios utilizados”¹, entre otras observaciones críticas que no resultan favorables en conjunto a la obra del autor de *Naranja mecánica*. Las reservas al uso de los procedimientos pueden ser legítimas. No lo son, en cambio, las observaciones que, provenientes muchas veces de esa visión pleonástica de los efectos de lentes y aparatos, tienden a convertir a Kubrick en una especie de virtuoso de la técnica por sí misma o, por último, en un formalista duro, es decir, en un realizador abocado casi exclusivamente al dispendio audiovisual sin un universo propio.

La renovación de los géneros

Al margen de la obra de Kubrick que nos ocupa ahora, la referencia al género es uno de los tópicos más abundantes en la jerga alusiva al cine.

Desde los productores hasta el espectador común y corriente, pasando por los teóricos y los críticos, el término se utiliza con mucha amplitud y flexibilidad desde hace tiempo. Un libro reciente de Rick Altman, *Los géneros cinematográficos*², publicado en español por la editorial Paidós, pone en evidencia las dificultades para establecer una taxonomía o cla-

1 Tavernier, Bertrand y Jean Pierre Coursodon. *50 años de cine norteamericano*. Madrid: Ediciones Akal, 1997.

2 Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.

sificación de géneros cinematográficos, tal como frecuentemente solicitan los estudiantes de cine o comunicaciones o los interesados en el tema. Cualquier clasificación es relativa porque las categorías que se usan no provienen de las mismas matrices, hay superposiciones o confusiones entre los nombres (la aplicación de *thriller*, filme criminal o *film noir* a la misma película, por ejemplo), las combinaciones de componentes genéricos son frecuentes y, además, es común que a través de la historia del cine se produzcan virtuales desapariciones, repentinas subsumiciones o modificaciones a veces muy acentuadas en la evolución de géneros aparentemente sólidos, o que éstos se subdividan o admitan un abanico de variantes que ponen en duda las supuestas fronteras que los delimitan. En fin, el asunto de los géneros merecería tratarse con mayor detenimiento y no voy a extenderme en precisiones conceptuales que requieren de tiempo y paciencia, por lo que haré uso de los términos usuales (con los equívocos que a veces pueden ser) para las alusiones que vienen a continuación.

El asunto de los géneros ha sido invocado a propósito de Kubrick porque sus películas, hechas con la independencia que hemos mencionado, no se han sustraído a esa tradición que marca la producción hollywoodense, es decir, a que los relatos de ficción hechos dentro de la industria se inserten, de una u otra forma, en esos modelos estructurales más o menos lábiles que son los géneros. Así, *El beso del asesino* y *Casta de malditos* se acogen a los marcos del género criminal en su vertiente gangsteril. *La patrulla infernal* y *Nacidos para matar* se integran al género bélico, aún cuando es la segunda la que, de manera en apariencia más canónica, aplica el esquema de preparación para la lucha, instalación en el territorio cercano a la guerra y acción en el campo de batalla, propia de las ver-

siones más características del género, desde *Alas*, de William Wellman, hasta *Doce del patíbulo*, de Aldrich, y *Más allá de la gloria* (*The Big Red One*), de Samuel Fuller. *Espartaco* forma parte de lo que se conoce con los nombres de cine histórico, en la vertiente histórico-épica o histórico-espectacular, o también del llamado *peplum* o, simplemente, cine de romanos, mientras que *Barry Lyndon* alude, de manera muy atípica, a la vertiente dramática del cine histórico. *2001...* se ubica en el panorama de la ciencia-ficción espacial y *El resplandor* en el subgénero del terror. *Naranja mecánica* es, sólo hasta un cierto punto, ciencia-ficción por su aparente localización en un escenario futurista, pero acoge en su interior una alegoría sobre la violencia individual y social inusual en los marcos de ese género. Kubrick, en realidad, no data la acción del filme y combina en la escenografía diseños y objetos que remiten, por un lado, a una ambientación futurista (la discoteca inicial o la casa del escritor, por ejemplo) y, por otro, las locaciones del pasado (el centro de reclusión del protagonista o el viejo teatro en que se observa o, a su modo, se escenifica el enfrentamiento de dos pandillas).

Igual de problemáticas en su ubicación genérica resultan *Lolita*, *Doctor Insólito*, y *Ojos bien cerrados*. *Lolita* es una peculiar historia de amor y se aproxima a lo que los franceses conocen como una comedia dramática, *Doctor Insólito* es una sátira político-militar, una comedia farsesca o una comedia de humor negro con pinceladas de ciencia-ficción y, finalmente, *Ojos bien cerrados*, una suerte de *thriller* psicológico u onírico, pero muy distinto al común de los llamados *psicotrillers*, de moda en los años ochenta y noventa. Digo que resultan más problemáticas las aproximaciones genéricas en estas cuatro últimas cintas porque está menos definida en ellas la adhesión o la similitud con una matriz genérica que sí está más pre-

sente en las otras, por más heterodoxa que tal adhesión o similitud sea.

Ahora bien, se ha dicho que Kubrick practica una revisión radical de los géneros que visita, que lleva los postulados de algunos géneros hasta sus extremos o que ejecuta una marcada renovación de éstos. En mi opinión, lo que hace es una utilización, en mayor o menor grado, de los esquemas genéricos para sus propios fines expresivos, sin ningún ánimo de actuar sobre el género como tal o de cambiar el curso de su historia. Tan es así que esos géneros no se han visto necesariamente transformados a partir de las películas de Kubrick, ni siquiera la ciencia-ficción, por más que se diga que con *2001...* se inicia la etapa contemporánea del género. Eso puede ser cierto en la medida en que este filme se ha constituido, con la perspectiva del tiempo y sin que eso fuera consecuencia de su propuesta, sino de diversas circunstancias, en un hito separador entre lo que se hizo antes y lo que se va a hacer después, pero no es que esa película ejerza la influencia directa que, por ejemplo, sí va a tener años más tarde *La guerra de las galaxias*, a no ser que se considere exclusivamente el uso de los efectos especiales en *2001...* Porque, por lo demás, este filme permanece como una experiencia única y no continuada. No es que *2001...* hiciera escuela. Ni siquiera significó una genuina continuación *2010, el año que hicimos contacto*, la secuela que dirigió Peter Hyams, y tal vez sí lo hubiera sido el proyecto de *Inteligencia artificial*, de haber podido realizarlo Kubrick. Eso entra en el terreno de la pura conjetura, pues, como sabemos, para Kubrick quedó en simple proyecto, y es Spielberg el que terminó dirigiéndolo.

Tampoco se le puede atribuir a *Naranja mecánica* una influencia directa en términos de género, aunque sí la ha tenido, sin la menor duda, sobre una sensibilidad audiovisual y un

tratamiento de la temática del sexo y la violencia en obras posteriores, incluyendo algunas en los años noventa, entre otras, *Asesinos por naturaleza* y *Trainspotting*. En tal sentido es correcta la aseveración de que *Naranja mecánica* se adelantó a su tiempo, en la medida en que su propuesta expresiva anticipa ciertas modalidades del videoclip, de la estética *punk* y la exacerbación de la violencia por sí misma y asociada al sexo.

Aquí entra a tallar el debate sobre el género y el autor, y lo mencionaremos de paso. Hubo una tendencia crítica que se inclinaba a reconocer al autor fílmico cuando se identificaba de manera muy ostensible con un género (o, como en el caso de Chaplin, con el encuentro de dos géneros, la comedia y el melodrama) o cuando más ajeno parecía a la impronta de cualquier género, como ocurrió en los años sesenta con el cine de autor europeo: Fellini, Antonioni, Bergman y Resnais, entre otros. La revista francesa *Cahiers du Cinema* no se hizo mayor problema al respecto: Howard Hawks era igualmente un autor a plenitud cuando hacía comedias, relatos de aventuras o *westerns*, y lo mismo Fritz Lang en su etapa norteamericana. *Cahiers du Cinema*, y la crítica que a partir de allí contribuye a ese verdadero giro copernicano en el acercamiento al cine, ponen de relieve que las convenciones de los géneros no asfixian o limitan, necesariamente, las huellas del estilo y la exposición de un universo personal. Allí están Vincente Minnelli en el musical, Douglas Sirk en el melodrama, Anthony Mann en el *western*, entre otros, que personalizaron sus películas, más allá de las convenciones genéricas.

En el caso de Kubrick es claro que el realizador no acata, a la manera de los realizadores norteamericanos integrados de manera más orgánica a la industria, tales convenciones, porque asume un concepto del autor, sobre el que reflexionaremos en el siguiente apartado de esta exposición, más ligado a

su ubicación independiente, pero sin entrar en contradicción con esas reglas de juego básicas que se fueron estableciendo en Hollywood desde los años formativos de la industria a comienzos del siglo XX, cuando se fue experimentando en el manejo de historias que poco a poco dieron lugar a esas grandes configuraciones genéricas: la comedia, la aventura, el *western*, el melodrama, el terror, etc.

Pero el hecho de no entrar en contradicción no significa que Kubrick no reprocesara, para sus propios fines expresivos, el manejo de esos géneros, trabajando desde la etapa del guión en una elaboración narrativa, con giros, variaciones o acentuaciones que el tratamiento audiovisual de sus filmes ponía en evidencia. Eso resulta muy claro en el caso de *2001...*, *Naranja mecánica* o *Barry Lyndon*, pero no tanto, al menos a primera vista, en otros. Por ejemplo, en *El resplandor*, al que se ha reprochado un empleo convencional de los procedimientos del horror (más aún por el hecho de estar basada en una novela del prolífico Stephen King), aun cuando se admite el virtuosismo técnico, sin reparar en la originalidad de la propuesta narrativa y estilística que responde a una simetría estructural, a una concepción operática y a una permanente confrontación entre la sugerencia y el exceso, sin parangón entre los relatos de horror contemporáneos.

El autor por excelencia

El resultado de la suma de la independencia con que Kubrick afrontó sus proyectos, controlando todos los detalles de la producción y la realización, el perfeccionismo técnico que evidenció en cada uno de ellos y la elaboración de un universo propio más allá de cualquier corsé argumental o genérico,

ha conducido a algunos exégetas de su obra a afirmar que estamos ante el autor más “completo”, o el autor por excelencia, del cine norteamericano contemporáneo. Tal afirmación es discutible y supone una elección y un juicio de valor que no es del caso detallar ahora porque no estamos haciendo un análisis estético puntual de las películas del autor. Sí vale la pena reflexionar en torno a algunos de los supuestos sobre los que se apoya esa elevada consideración y a partir de la cual hay quienes han erigido casi un endiosamiento de la obra del director.

Por lo pronto, Kubrick tiene la fama de ser uno de los rebeldes o *mavericks* de Hollywood. Empezó en los márgenes del sistema, consiguió ir haciendo lo que quería, filmó sus películas en Inglaterra a partir de *Lolita* y tiempo después se radicó en ese país, aunque sus producciones no dejaran de ser estadounidenses, con una cierta cuota británica, elaborando sus películas dentro de los plazos que él mismo se planteaba, y en muchos casos excediéndolos, y con una discreción y privacidad que no alcanzaba el casi secreto con que Federico Fellini hizo las suyas a partir de *8½*, pero sin quedar muy a la zaga. Es decir, Kubrick proyecta la imagen de un cineasta no integrado, de un hombre que no forma parte orgánica de la industria, aun cuando varias de sus películas han sido superproducciones con lanzamientos, si no similares, al menos muy cercanos a los *blockbusters* de Spielberg y otros de la misma envergadura económica.

Se tiende a mirar a Kubrick como el creador egocéntrico, el perfeccionista maniático, el individualista a ultranza que sale adelante a fuerza de empeño, talento y visión comercial. Se le ve como el rebelde triunfador, como el hombre que no se vio doblegado por los *mogols* de la industria como antes lo fueron Erich Von Stroheim en los años finales del cine silente

y Orson Welles en la década del cuarenta. Ciertamente, las condiciones no fueron las mismas para Kubrick, que encontró márgenes de libertad creativa y empresarial que no había cuando Stroheim trabajaba para la Metro o la Paramount o, más tarde, Welles para la RKO. Kubrick podía competir en ambición expresiva y energía dispendiosa con Stroheim y Welles, las más célebres “víctimas” de los límites que el imperio hollywoodense estableció, pero la época que le tocó vivir lo ayudó y todo indica que tenía mejor puestos los pies sobre la tierra que sus célebres antecesores. De allí que se mantuviera en línea de carrera sin sucumbir a la inactividad como en el caso de Stroheim o a la trashumancia como en el de Welles.

El prestigio que otorga la imagen individualista de un creador en una industria poco proclive a apoyarla es uno de los soportes en los que se edifica el reconocimiento de Kubrick, como ocurre con varios otros *mavericks*. Incluso, y a este respecto, Kubrick tiene una ventaja sobre Francis Ford Coppola, quien ha hecho de sus tensiones con la industria casi una gesta personal. Esa ventaja es la de exhibir una obra sin la menor concesión, porque incluso en su única película de encargo que fue *Espartaco*, y en parte por el guión de resonancias políticas “progresistas” de Dalton Trumbo, pero también por la fuerza que le impone Kubrick al tratamiento filmico, ésta sobresale dentro del conjunto de *peplums* realizados en esos años, sin ser necesariamente la mejor, como algunos sostienen.

Si se trata de convertir el criterio de la individualidad creativa junto al radicalismo de una propuesta expresiva claramente diferenciada de los patrones hollywoodenses a los que, en su caso, nunca se integró, John Cassavetes podría ser el representante más cabal de esa categoría de *mavericks* y con mayores pergaminos de los que ostenta el autor de *Naranja mecánica*.

Pero, también, en la industria o, mejor, en una de sus esquinas más alejadas, es posible advertir a un cineasta que no es un rebelde, aunque tampoco sea un integrado, que hace películas ostensiblemente personales en las que es a la vez guionista, director y, en la mayor parte de los casos, también actor. No tiene fama de inconformista en el modo manifiesto en que otros lo son, pese a lo cual nadie le podría achacar el cargo de ser un conformista. Me estoy refiriendo, como se podrá suponer, al neoyorquino Woody Allen, que en las treinta películas hechas hasta el día de hoy muestra una de las filmografías más diferenciadas en el cine norteamericano contemporáneo, aunque sin duda las últimas no están a la altura del promedio que antes ostentaba.

Y, por último, para no abundar en referencias, la obra de Martin Scorsese, tal vez el cineasta más respetado que trabaja, éste sí, en el corazón de la industria hollywoodense, puede competir en términos de autoría y rigor expresivo, aunque se le pueda reconocer altibajos y seguramente algún desacierto, con cualquiera de los otros candidatos.

Lo dicho nos lleva a concluir que más que la independencia, la marginalidad o la rebeldía que son, desde luego, posiciones que tienden a suscitar, y de manera muy legítima, aprecio, simpatía o identificación moral, más aún dentro de un sistema tan poderoso como el de la industria hollywoodense, dominada por grandes conglomerados, hay una cuestión de preferencia. En esa preferencia las apelaciones a la independencia, marginalidad o rebeldía se mezclan con el gusto o la adhesión estética por la obra de Kubrick, convirtiéndose estos últimos, a fin de cuentas, en los factores principales de esa opción preferencial.

No hay, entonces, ningún patrón “objetivo” que justifique considerarlo el autor por excelencia del cine norteamericano

contemporáneo, y evaluar quién sería el sujeto de tan alta distinción es materia de un debate crítico que podría ser apasionado y apasionante, aunque no me cabe duda de que los resultados ofrecerían un balance muy relativo y también discutible, pese a lo cual valdría la pena intentarlo, incluso si sólo fuera por el placer de la confrontación de ideas y gustos. Pero, en lo que toca a Kubrick, su obra es, por decir lo menos, una de las más singulares de estas últimas décadas y, probablemente, con la capacidad suficiente para convertirse en una de las de mayor permanencia con el correr de los años.