

# UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN Y LA COMUNICACIÓN

DEPARTAMENTO DE ARTES Y CIENCIAS DEL TERRITORIO



## LA FOTOGRAFÍA EN EL CINE DE STANLEY KUBRICK

### TRABAJO DE FIN DE GRADO

Trabajo presentado por D. Alejandro Jesús Hidalgo Bueno para la obtención del título de Grado en Comunicación Audiovisual, bajo la dirección del profesor D. José Maldonado Escribano

BADAJOZ

2018

## **“La fotografía en el cine de Stanley Kubrick”**

Trabajo presentado por D. Alejandro Jesús Hidalgo Bueno para la superación de la asignatura *Trabajo Fin de Grado* (Código 500381), del título de Grado en Comunicación Audiovisual (curso 2017/2018), bajo la dirección de D. José Maldonado Escribano, profesor del Departamento de Arte y Ciencias del Territorio de la Universidad de Extremadura.

El alumno

Vº Bº del Director

Fdo. Alejandro Jesús Hidalgo  
Bueno.

Fdo. José Maldonado Escribano.

## **“La fotografía en el cine de Stanley Kubrick”.**

### Resumen

Este trabajo plantea una investigación y análisis profundo sobre la obra de Stanley Kubrick, más concretamente sobre sus trece largometrajes, centrandó la atención y el estudio en la parte técnica de la fotografía de sus films. Para ello se realiza un viaje por su biografía, influencias y contexto cinematográfico con el fin de conocer y acercarse al director neoyorquino y posteriormente se procede al análisis de sus trabajos y los directores de fotografía que lo acompañaron en sus películas para ir estudiando y comprobando el estilo y características de un director obsesivo y extremadamente perfeccionista. El estudio de sus obras se centrará sobre todo en cuatro puntos: primero como ya se ha mencionado se recogerá información sobre el director de fotografía de cada film; en segundo lugar se analizarán las cámaras, los objetivos y el formato de los mismos; en un tercer punto se verá la iluminación y el color; y en el cuarto apartado se estudiará la composición y el encuadre, todo ello con la finalidad de encontrar unas similitudes y un estilo propio del director del Bronx, que nos haga reconocer sus trabajos y su seña de identidad al visionarlos.

## ÍNDICE GENERAL

ÍNDICE DE FIGURAS .....	5
<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>11</b>
<b>2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA .....</b>	<b>12</b>
2.1. Objetivos .....	12
2.2. Metodología .....	13
<b>3. ESTUDIO DE KUBRICK Y SU FILMOGRAFÍA .....</b>	<b>15</b>
3.1. Contexto cinematográfico .....	15
3.2. Análisis del director .....	19
3.2.1. Biografía y Filmografía de Stanley Kubrick .....	19
3.2.2. Influencias del Director .....	21
3.3. Premios recibidos .....	25
<b>4. LA FOTOGRAFÍA EN EL CINE DE STANLEY KUBRICK .....</b>	<b>31</b>
4.1. Inicios en el cine y el film noir .....	31
4.1.2. <i>Fear and Desire</i> .....	32
4.1.2. <i>El Beso del Asesino</i> .....	33
4.1.3. <i>Atraco Perfecto</i> .....	36
4.2. Kubrick y Kirk douglas .....	41
4.2.1. <i>Senderos de Gloria</i> .....	41
4.2.2. <i>Espartaco</i> .....	47
4.3. La independencia de Kubrick .....	52
4.3.1. <i>Lolita</i> .....	52
4.3.2. <i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i> .....	56
4.4. La odisea de Kubrick .....	61
4.4.1. <i>2001: Una Odisea del Espacio</i> .....	61
4.5. El tándem Kubrick – John Alcott .....	66
4.5.1. <i>La Naranja Mecánica</i> .....	67
4.5.2. <i>Barry Lyndon</i> .....	74
4.5.3. <i>El Resplandor</i> .....	80
4.6. Sus últimos años .....	86
4.6.1. <i>La Chaqueta Metálica</i> .....	86
4.6.2. <i>Eyes Wide Shut</i> .....	93
<b>5. CONCLUSIONES .....</b>	<b>100</b>
<b>6. FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>104</b>
6.1. Libros impresos y monografía similares .....	104
6.2. Sitios web .....	104
6.3. Películas, vídeos y emisiones en televisión .....	105

## ÍNDICE DE FIGURAS

<b>Fig. 1.</b> <i>Stanley Kubrick</i> (Fuente: <a href="http://www.dondeir.com">www.dondeir.com</a> ).....	19
<b>Fig. 2.</b> <i>Gemelas de El Resplandor e Identical Twins de Diane Arbus</i> (Fuente: <a href="http://www.culturainquieta.com">www.culturainquieta.com</a> ).....	22
<b>Fig. 3.</b> <i>Jack Torrance en El Resplandor y David Holm en La Carretera Fantasma</i> (Fuente: <a href="http://www.culturainquieta.com">www.culturainquieta.com</a> ) .....	23
<b>Fig. 4.</b> <i>Premios obtenidos</i> (Fuente: creación propia).....	25
<b>Fig. 5.</b> <i>Pequeño grupo de trabajadores junto a una Mitchell BNC</i> (Fuente: <a href="http://directorsseries.net">directorsseries.net</a> ) .....	32
<b>Fig. 6.</b> <i>Cine bélico, tema recurrente en Kubrick</i> (Fuente: <a href="http://www.videodromo.es">www.videodromo.es</a> ) .....	32
<b>Fig. 7.</b> <i>Luces duras creando claroscuros</i> (Fuente: <a href="http://criticasdelucifer.blogspot.com.es">criticasdelucifer.blogspot.com.es</a> ) .....	33
<b>Fig. 8.</b> <i>Juego de sombras en la escena del asesinato</i> (Fuente: <a href="http://criticasluisclifer.blogspot.es.com">criticasluisclifer.blogspot.es.com</a> ) .....	34
<b>Fig. 9.</b> <i>Kubrick rodando con la cámara Eyemo en mano</i> (Fuente: <a href="http://www.reddit.com">www.reddit.com</a> ) .....	35
<b>Fig. 10.</b> <i>Planos con la cámara casi a nivel del suelo</i> (Fuente: <a href="http://pinterest.com.au">pinterest.com.au</a> ) .....	35
<b>Fig. 11.</b> <i>Escenas en el hipódromo rodadas al estilo documental</i> (Fuente: fotogramas Atraco Perfecto).....	37
<b>Fig. 12.</b> <i>Fuentes de luz justificadas dentro de cuadro. En el centro iluminación Pool Hall</i> (Fuente: fotogramas Atraco Perfecto) .....	38
<b>Fig. 13.</b> <i>Travelling de seguimiento</i> (Fuente: fotogramas Atraco Perfecto) .....	38
<b>Fig. 14.</b> <i>Escena de lucha rodada con cámara en mano</i> (Fuente: fotograma Atraco Perfecto).....	39
<b>Fig. 15.</b> <i>Planos dando la sensación de estar en una celda</i> (Fuente: fotograma Atraco Perfecto).....	40
<b>Fig. 16.</b> <i>Simetría en el plano final</i> (Fuente: fotograma Atraco Perfecto).....	40
<b>Fig. 17.</b> <i>Grandes ventanales y muchas fuentes de luz en palacio</i> (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria) .....	42
<b>Fig. 18.</b> <i>En las trincheras y celda luz dura de una sola fuente, claroscuros</i> (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria) .....	43
<b>Fig. 19.</b> <i>Travelling subjetivo/seguimiento Coronel Dux</i> (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria) .....	44
<b>Fig. 20.</b> <i>Travelling lateral y travelling de seguimiento</i> (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria) .....	44
<b>Fig. 21.</b> <i>Colocación de la cámara casi a nivel del suelo</i> (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria) .....	45

<b>Fig. 22.</b> <i>Fotografía "deep focus"</i> (Fuente: fotograma Senderos de Gloria) .....	46
<b>Fig. 23.</b> <i>Las simetrías se acentúan hacia el final del film</i> (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria) .....	46
<b>Fig. 24.</b> <i>Se aprecia la anchura del fotograma del Super Technirama y colorido diseño de producción</i> (Fuente: fotograma Espartaco) .....	48
<b>Fig. 25.</b> <i>Exteriores rodados en grandes decorados interiores</i> (Fuente: fotogramas Espartaco) .....	49
<b>Fig. 26.</b> <i>Excesiva saturación en algunas escenas</i> (Fuente: fotogramas Espartaco) ..	49
<b>Fig. 27.</b> <i>La iluminación en interiores tiene gran interés, con claroscuros y luces justificadas</i> (Fuente: fotogramas Espartaco).....	50
<b>Fig. 28.</b> <i>Material rodado por Anthony Mann en Death Valley</i> (Fuente: fotograma Espartaco) .....	50
<b>Fig. 29.</b> <i>Atisbos de Kubrick por momentos, cámara a nivel del suelo, simetrías o uso del gran angular</i> (Fuente: fotogramas Espartaco) .....	51
<b>Fig. 30.</b> <i>Donde mejor luce el formato panorámico es en los exteriores diurnos</i> (Fuente: fotograma Espartaco).....	52
<b>Fig. 31.</b> <i>Vuelta al naturalismo con fuentes de luz justificadas</i> (Fuente: fotogramas Lolita).....	53
<b>Fig. 32.</b> <i>Cierto estilo expresionista en los claroscuros</i> (Fuente: fotogramas Lolita) 54	
<b>Fig. 33.</b> <i>Presentación de Lolita, rodada en interior no exterior diurno</i> (Fuente: fotograma Lolita) .....	54
<b>Fig. 34.</b> <i>La cámara en el mejor lugar, planos y movimientos calculados</i> (Fuente: fotogramas Lolita).....	55
<b>Fig. 35.</b> <i>Cámara en el suelo, travelling de seguimiento, aspecto de cine negro en las escenas en coche</i> (Fuente: fotogramas Lolita).....	55
<b>Fig. 36.</b> <i>Ángulos comprometidos y largas focales para rodar a Sellers con tres cámaras a la vez</i> (Fuente: fotogramas Lolita) .....	56
<b>Fig. 37.</b> <i>Iluminación interior B52 y escasa iluminación en exteriores, estilo documental</i> (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo) .....	57
<b>Fig. 38.</b> <i>Iluminación de interiores sigue los gustos del director</i> (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo) .....	58
<b>Fig. 39.</b> <i>Magnífico diseño de producción e iluminación del "Departamento de Guerra</i> (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo).....	58
<b>Fig. 40.</b> <i>Zoom para los planos detalle"</i> (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo).....	58
<b>Fig. 41.</b> <i>Uso constante del gran angular, cámara en posiciones bajas, travelling de seguimiento</i> (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo) .....	59
<b>Fig. 42.</b> <i>Composición simétrica y maqueta del B52 sobre fotografías del ártico</i> (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo).....	60

<b>Fig. 43.</b> <i>Algunas de las representaciones fálicas en el film</i> (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo).....	60
<b>Fig. 44.</b> <i>Lente ultra gran angular</i> (Fuente: <a href="http://www.pinterest.es">www.pinterest.es</a> ).....	62
<b>Fig. 45.</b> <i>Se aprecian fuertes distorsiones de barril en el film</i> (Fuente: fotogramas 2001).....	62
<b>Fig. 46.</b> <i>Rojo con una increíble saturación en algunas escenas</i> (Fuente: fotograma 2001).....	63
<b>Fig. 47.</b> <i>Iluminación en los interiores naturalista con fuentes de luz incorporadas</i> (Fuente: fotogramas 2001).....	63
<b>Fig. 48.</b> <i>Una sola fuente de luz dura, el Sol, para las maquetas</i> (Fuente: fotogramas 2001).....	64
<b>Fig. 49.</b> <i>Secuencia de apertura rodada mediante la técnica de proyección frontal</i> (Fuente: fotogramas 2001).....	64
<b>Fig. 50.</b> <i>En el film abundan las composiciones simétricas</i> (Fuente: fotogramas 2001).....	65
<b>Fig. 51.</b> <i>Travelling de seguimiento y plano con cámara al hombro</i> (Fuente: fotogramas 2001).....	65
<b>Fig. 52.</b> <i>Angulaciones extremas en el film como el plano nadir</i> (Fuente: fotogramas 2001).....	66
<b>Fig. 53.</b> <i>Oscar a los mejores efectos visuales</i> (Fuente: fotogramas 2001).....	66
<b>Fig. 54.</b> <i>Bombillas en pantalla y ventanas sobrepuestas</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	68
<b>Fig. 55.</b> <i>Luces duras en escenas nocturnas, contraluces con largas sombras y claroscuros</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	69
<b>Fig. 56.</b> <i>Colorido diseño de producción en interiores y vestuario</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	69
<b>Fig. 57.</b> <i>Travelling al inicio del film</i> (Fuente: fotograma Naranja Mecánica).....	70
<b>Fig. 58.</b> <i>Travellings de seguimiento en el film, estos rodados con gran angular</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	70
<b>Fig. 59.</b> <i>Uso reiterado del zoom en el film</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	71
<b>Fig. 60.</b> <i>Uso constante del ultra gran angular, incluso distorsionando las imágenes</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	71
<b>Fig. 61.</b> <i>Cámara en mano en las escenas de violencia</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	72
<b>Fig. 62.</b> <i>Planos nadir en el film</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	72
<b>Fig. 63.</b> <i>Planos subjetivos de la mirada de Alex</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	73
<b>Fig. 64.</b> <i>Primerísimo primer plano de Alex</i> (Fuente: fotograma Naranja Mecánica).....	73

<b>Fig. 65.</b> <i>La perspectiva frontal, sobre todo simetrías, muy presentes en el film</i> (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica).....	74
<b>Fig. 66.</b> <i>Lente Carl Zeiss Planar 50mm f/0.7</i> (Fuente: fotograma Barry Lyndon)....	75
<b>Fig. 67.</b> <i>Más de 70 velas en algunas escenas</i> (Fuente: <a href="http://www.xatakafoto.com">www.xatakafoto.com</a> ) .....	75
<b>Fig. 68.</b> <i>Escenas nocturnas iluminadas solo con luz de velas</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon).....	76
<b>Fig. 69.</b> <i>Estilo extremadamente naturalista, apenas luz artificial y toda fuente justificada</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon) .....	76
<b>Fig. 70.</b> <i>Predomina el color rojo, el verde de la naturaleza y el azul del cielo</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon) .....	77
<b>Fig. 71.</b> <i>Fuerte inspiración pictórica en las composiciones</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon).....	77
<b>Fig. 72.</b> <i>Increíbles composiciones en el film</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon) ...	78
<b>Fig. 73.</b> <i>Uso reiterado de zooms muy largos en el film</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon).....	78
<b>Fig. 74.</b> <i>Travelling de seguimiento; lateral, con cámara en mano y en plano secuencia</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon) .....	78
<b>Fig. 75.</b> <i>Cámara al hombre en las escenas de lucha</i> (Fuente: fotograma Barry Lyndon).....	79
<b>Fig. 76.</b> <i>La profundidad de campo se vio seriamente comprometida</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon).....	79
<b>Fig. 77.</b> <i>Uso de la perspectiva frontal creando simetrías</i> (Fuente: fotogramas Barry Lyndon).....	80
<b>Fig. 78.</b> <i>Kubrick junto a Brown y su nuevo invento, la Steadicam</i> (Fuente: <a href="http://www.tested.com">www.tested.com</a> ) .....	80
<b>Fig. 79.</b> <i>Iluminación atípica para una cinta de terror, espacios abiertos bien iluminados</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor) .....	81
<b>Fig. 80.</b> <i>Luces integradas en los decorados</i> (Fuente: fotograma El Resplandor) .....	82
<b>Fig. 81.</b> <i>Alcott deja a los personajes en fuertes contraluces</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor).....	82
<b>Fig. 82.</b> <i>Contrastan los tonos cálidos del interior con los fríos del exterior</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor) .....	82
<b>Fig. 83.</b> <i>El color rojo está muy presente en el film</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor).....	83
<b>Fig. 84.</b> <i>Todo tipo de travelling realizados con la Steadicam</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor).....	83
<b>Fig. 85.</b> <i>Abundan las simetrías y la perspectiva frontal</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor).....	84



<b>Fig. 86.</b> <i>Zoom con cambio rápido de focal y travelling seguimiento con lente gran angular extrema</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor) .....	84
<b>Fig. 87.</b> <i>Primer plano de Jack y contrapicado extremo</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor).....	85
<b>Fig. 88.</b> <i>Se aprecia un salto de eje en la conversación del baño</i> (Fuente: fotogramas El Resplandor) .....	85
<b>Fig. 89.</b> <i>Planos rodados por una segunda unidad en EEUU</i> (Fuente: fotograma El Resplandor).....	86
<b>Fig. 90.</b> <i>Luz natural diurna en exteriores y ventanas sobrepuestas en interiores</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica) .....	87
<b>Fig. 91.</b> <i>Escenas nocturnas iluminadas mediante fluorescentes o luz azul con mucho contraste</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica).....	88
<b>Fig. 92.</b> <i>La cualidad/calidad de la luz muy diferente a la del hemisferio sur</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica).....	88
<b>Fig. 93.</b> <i>Anomalías en interiores en Vietnam, luz magenta del exterior y mallado de la lente</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica).....	89
<b>Fig. 94.</b> <i>Continuidad lumínica increíble en la secuencia del francotirador</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica).....	89
<b>Fig. 95.</b> <i>Se aprecia el filtro de bajo contraste</i> (Fuente: fotograma La Chaqueta Metálica).....	89
<b>Fig. 96.</b> <i>Se ven todo tipo de travelling en el film</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica) .....	90
<b>Fig. 97.</b> <i>Composiciones con perspectiva frontal</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica) .....	90
<b>Fig. 98.</b> <i>Fascinante plano secuencia rodado con la Steadicam</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica).....	91
<b>Fig. 99.</b> <i>Zoom out muy largo realizado probablemente con el 24-480mm</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica).....	91
<b>Fig. 100.</b> <i>Zoom in de la mirada subjetiva del francotirador</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica).....	92
<b>Fig. 101.</b> <i>Efecto que produce la desincronización del obturador y el arrastre de película</i> (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica).....	92
<b>Fig. 102.</b> <i>Contrapicado mirada subjetiva soldado</i> (Fuente: fotograma La Chaqueta Metálica).....	93
<b>Fig. 103.</b> <i>Salto de eje en la escena final del film</i> (Fuente: fotograma La Chaqueta Metálica) .....	93
<b>Fig. 104.</b> <i>Iluminación naturalista, luces en pantalla y ventanas sobrepuestas</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut).....	94
<b>Fig. 105.</b> <i>Excelente uso de las luces y árboles de navidad</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut).....	95

<b>Fig. 106.</b> <i>Las escenas de la orgía recuerdan a Barry Lyndon</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut) .....	95
<b>Fig. 107.</b> <i>Difusión y halos en las luces por el filtro de bajo contraste</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut) .....	96
<b>Fig. 108.</b> <i>El rojo y el azul juegan un papel importante en el film</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut) .....	97
<b>Fig. 109.</b> <i>Los personajes intercambian el color de fondo conforme avanza la conversación</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut).....	97
<b>Fig. 110.</b> <i>El arcoíris tiene mucho simbolismo en el film y Bill lo apaga al final</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut) .....	97
<b>Fig. 111.</b> <i>Travelligns y elegantes movimientos de cámara con la Steadicam</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut) .....	98
<b>Fig. 112.</b> <i>Zoom in muy largo típico en Kubrick</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut) .....	98
<b>Fig. 113.</b> <i>De las pocas composiciones simétricas en el film</i> (Fuente: cineparrafos.file.wordpress.com).....	99
<b>Fig. 114.</b> <i>Escenario recreando la calle Soho</i> (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)99	
<b>Fig. 115.</b> <i>Lo peor del film los pensamientos de Bill</i> (Fuente: fotograma Eyes Wide Shut).....	99

## **1. INTRODUCCIÓN**

Este trabajo de fin de grado trata sobre la obra del cineasta Stanley Kubrick, más concretamente de la fotografía en su cine, es decir, todo lo relacionado con las técnicas, efectos especiales, sistemas de filmación, cámaras, focos y lentes utilizadas en su trabajo, así como las innovaciones técnicas introducidas en sus películas.

La filmografía de este maestro del séptimo arte consta de trece largometrajes y tres cortometrajes. Este trabajo investiga sobre sus largometrajes, ya que los cortometrajes fueron realizados al principio de su carrera como cineasta y aunque se comienza a atisbar “el estilo Kubrick” en ellos, no nos aportan ni nos muestran tanta información y características como en sus largometrajes.

Estas páginas también se centran en sus directores de fotografía, dado el tema a tratar, y es que aunque Stanley tenía el control absoluto en todas las facetas de sus filmes, tuvo diferentes ayudantes y directores de fotografía a lo largo de su carrera cinematográfica.

En el trabajo se profundiza e investiga en las técnicas de un perfeccionista obsesivo en sus obras, capaz de imponer sus reglas y forma de trabajar en Hollywood. Dirigía sus películas en todos sus aspectos. Controlaba desde el diseño de producción hasta la estrategia de promoción e incluso los actores de doblaje en otros países. No es de extrañar que tardase cinco o incluso doce años en realizar una nueva película. De ahí que otros cineastas hayan realizado en los mismos años de trabajo decenas de películas y en cambio Kubrick solamente trece largometrajes. Solo queda entristecerse porque ese perfeccionismo extremo del maestro del cine no le dejase realizar más obras.

Así pues, mediante los conocimientos y valores aprendidos durante estos años en el *Grado de Comunicación Audiovisual* se analizará la obra y la perfección técnica de un genio del cine, capaz de dominar el blanco y negro y el color, unas veces vanguardista y otras veces clásico, sin limitarse a ningún género ni movimiento, pero con un estilo propio e inconfundible.

## **2. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA**

### **2.1. OBJETIVOS**

El OBJETIVO PRINCIPAL de este trabajo es la investigación y el análisis de la obra y técnica de Stanley Kubrick, para así comprender la increíble calidad y perfección que alcanzaban sus trabajos a nivel fotográfico. Y es que por algo este director está considerado uno de los mejores de la historia, a pesar de haber realizado un número reducido de películas durante sus cuatro décadas de trabajo. Para este objetivo, se estudiarán sus trece largometrajes.

Los OBJETIVOS GENERALES que se intentarán conseguir están enfocados a la aplicación de los conocimientos y pensamientos adquiridos en el Grado de Comunicación Audiovisual para la realización de manera correcta y estructurada de este contenido, al igual que la capacidad de expresar estos conocimientos de manera adecuada y la exposición y defensa de este trabajo tanto a un público especializado como a uno no especializado. Para esto se ha recurrido a la asignatura *Teoría de la Comunicación Audiovisual* y estas competencias intrínsecas a ella CT7, CT8, CT16 y CE32<sup>1</sup>.

En consecuencia de los objetivos anteriores, también se buscarán otros OBJETIVOS ESPECÍFICOS con este trabajo:

- Realizar un estudio de Kubrick, analizando su biografía y el contexto cinematográfico del director para así ver sus orígenes y la evolución de su cine durante sus años de trabajo. Para esto me he ayudado de la asignatura *Historia y Teoría Cinematográfica* y esta competencia CE22.
- Mostrar tanto las influencias que marcaron al director neoyorquino y moldearon su forma de crear cine, como la huella que ha dejado él en el séptimo arte y en realizadores posteriores, al igual que estudiar los premios y galardones obtenidos por sus películas.

---

<sup>1</sup> Competencias recogidas del sitio web: *Universidad de Extremadura: Facultad de Ciencias de la Documentación y Comunicación*. [Consulta: 14 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.unex.es/conoce-la-uex/centros/alcazaba/titulaciones/info/competencias?id=1704>

- El análisis de todos los largometrajes del director para así descubrir ese “estilo Kubrick” tan característico. Para ello se han tomado conocimientos de las asignaturas *Narrativa Audiovisual I y II* y estas competencias relacionadas con ellas CG1, CE9, CE27 y CE29.
- El siguiente objetivo, probablemente el más importante dado el tema de este trabajo, es el estudio de los directores de fotografía que trabajaron con el genio estadounidense, al igual que el análisis y estudio de la fotografía de las películas, las técnicas utilizadas y las innovaciones tecnológicas introducidas en estas obras. Para este punto del trabajo he recurrido a la asignatura *Historia, Teoría y Técnica de la Fotografía* y a las siguientes competencias CE5, CE6, CE7 y CE29. Esta asignatura junto con *Narrativa Audiovisual* ha sido una de las más importantes para la elaboración de este trabajo y de ahí que mi tutor para ello sea José Maldonado Escribano, profesor de *Historia, Teoría y Técnica de la Fotografía* entre otras.

Finalmente cabe mencionar las siguientes competencias y asignaturas que también han servido para la correcta finalización de este trabajo como son *Introducción a la Tecnología de la Información y la Comunicación* y la competencia CT3; al igual que *Montaje y Edición de Audio y Vídeo I y II* y esta competencia relativa a ellas CE24.

## **2.2. METODOLOGÍA**

Para la elaboración de este trabajo se ha recurrido a la investigación y documentación de diversa índole como son libros sobre Stanley Kubrick y sobre cine, webgráficas o el visionado de las películas del director neoyorquino y documentales sobre el tema a investigar.

Para hablar sobre el contexto cinematográfico se ha recogido información de libros de historia del cine. Para el análisis del director en base a su biografía, filmografía e influencias, se ha recurrido tanto a libros, como biografías y webgráficas.

Finalmente para la parte más importante, la fotografía en el cine de Kubrick, recurro a biografías y webgrafías para hablar de sus directores de fotografía. Posteriormente se estudian y analizan sus trece films junto a cada uno de ellos, después de haber realizado el visionado de las mismas. Por último se recurre a todo tipo de documentación para analizar y detallar las técnicas fotográficas, de grabación e innovaciones que tiene cada largometraje. También a la hora de analizar sus films se han realizado capturas de pantalla con el fin de extraer fotogramas o planos para mostrar ciertos aspectos técnicos o narrativos de las obras con una mayor claridad y mejor estudio de las mismas y a su vez complementar y enriquecer el texto.

En conclusión, el trabajo será una minuciosa recopilación de información de todo tipo, al igual que un visionado y análisis exhaustivo de las películas para que el conjunto de todo ello se plasme en estas hojas y así poder realizar un estudio sobre el director y su obra de manera completa y justificada. Por supuesto, también para que cualquier persona que lea este trabajo pueda disfrutar y aprender sobre la obra de este genio estadounidense, al igual que de su magnífica técnica y perfección y además pueda comprender mejor el séptimo arte y su gran belleza.

### 3. ESTUDIO DE KUBRICK Y SU FILMOGRAFÍA

“Hay directores capaces de crear películas inolvidables, directores que dan sentido a una corriente cinematográfica, directores que marcan toda una época y luego está... Stanley Kubrick. Visionario, alma libre, defensor de su creatividad por encima de tendencias y cánones, Kubrick representa como nadie la figura del director independiente”.<sup>2</sup>

#### 3.1. CONTEXTO CINEMATOGRAFICO<sup>3</sup>

Es difícil enmarcar a Stanley Kubrick en ningún contexto y en ninguna corriente cinematográfica, ya que el director del Bronx siempre estuvo alejado de los cánones y temas del momento, realizando un cine de autor, innovador y con total libertad creativa. Aun así, algunas de sus películas sí que obedecen a los temas y características de la época y obviamente sus películas se estrenaron en algún momento y un contexto. El trabajo de Kubrick, con tan solo trece películas rodadas, abarca un largo período de tiempo de cinco décadas desde su ópera prima *Fear and Desire* (1953) a principio de los 50, hasta *Eyes Wide Shut* (1999) lindando con el nuevo milenio.

Coincidiendo con los primeros trabajos del director, el cine americano estaba sufriendo una transformación debido a que en los años 50, el número de espectadores había caído estrepitosamente en comparación con la década anterior y a pesar del crecimiento demográfico. Esto era debido a otras formas de esparcimiento como la motorización, el camping, la música y sobre todo por el televisor. Muchas salas de cine cerraron, incluso la poderosa *R.K.O*, dando lugar a que actores muy populares acabaran en las cadenas de televisión. Ante esto las grandes compañías reaccionaron y jugaban a la desesperada la carta del cine en relieve, las macro-pantallas, los drive-in y las superproducciones con larga retahíla de estrellas. Por el contrario, las pequeñas productoras incapaces de competir en el terreno del colosalismo, buscaron atraer a los espectadores con temas polémicos.

---

<sup>2</sup> Cita recogida del corto documental *Stanley Kubrick/Rodando/TCM*, del canal TCM España.

<sup>3</sup> Los datos principales del contexto cinematográfico se han extraído del libro GUBERN, Román. *Historia del cine*. 4ª ed. Barcelona, Lumen, 2014

Por otro lado el cine americano se sintió atacado por la introducción y aceptación del cine europeo en su país. Un cine que responde a criterios intelectualmente más adultos y su franqueza erótica es mucho mayor, comienza a interesar a sectores del público amplios. Por eso una parte de Hollywood decide “intelectualizarse”, utilizando como estrellas los nombres de sus escritores más cotizados especialistas en problemas sexuales y conflictos morbosos. Esta tendencia no puede separarse de la lucha de algunos productores y directores contra el Código de Mr. Hays. El resultado fue que primero en 1956 y luego en 1966 se lleven a cabo dos revisiones liberalizadoras del articulado del Código, tratando de sincronizarlo, aunque siempre con retraso, a la hora europea. En la revisión de 1966 desaparece todo el barroco articulado de Mr. Hays, sustituido por una serie de consejos generales, entre los que figura la tolerancia al desnudo. El hombre que ahora interesa es introvertido, complejo y atormentado, no a la manera mítica de Erich von Stroheim o incluso de Humphrey Bogart, sino como producto del medio social, de la incompreensión familiar o de situaciones conflictivas de la infancia.

Las mejores virtudes del nuevo cine americano aparecen reunidas en grado máximo en Stanley Kubrick, que a los dieciséis años ya trabajaba para la revista *Look* y más tarde para la revista *Life* antes de sorprender con la revelación de *Atraco Perfecto* (1956), que junto con *Sed de Mal* (1957) de Orson Welles es la mejor muestra del cine policiaco de los últimos quince años de producción americana y vemos como ha madurado el género, desplazándose en dirección a Dostoievsky o a los densos universos de Kafka o de Sartre.

Kubrick aprovecha la moda del film espectacular para realizar *Espartaco* (1960), en el que demuestra como los aparatosos blockbusters históricos no están reñidos con la dignidad artística. Su obra más explosiva será *Senderos de Gloria* (1958), prohibida en Francia y causante de numerosas manifestaciones. Posteriormente advertirá al mundo sobre lo peligroso que resulta jugar con la bomba atómica en su tragicomedia *¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú* (1964), película que enmarca en un género relativamente nuevo de la “política-ficción”, que florece durante la era de Kennedy.



Más tarde, Kubrick comenzará a realizar su cine más independiente y personal. En 1968 elabora la increíble epopeya cósmica *2001, Una Odisea del Espacio* que señala la definitiva mayoría de edad del género de la ciencia-ficción. Posteriormente realiza su obra *La Naranja Mecánica* (1971), que junto a *Perros de Paja* (1971) de Sam Peckinpah, inician la nueva moda de la “ultraviolencia” de la producción americana.

Directores como Welles o Kubrick serían las grandes excepciones en la industria del entretenimiento que persigue principalmente el bombardeo del sistema nervioso del espectador con estímulos gratificantes que le hagan volar lejos de la realidad cotidiana, una realidad de crisis económica, corrupciones políticas como el caso Watergate y la Guerra de Vietnam. La industria del cine quiso hacer frente a esto con el relanzamiento de las superproducciones espectaculares, tras unos años de auge del cine de autor y crisis de los géneros clásicos. Este cine de la espectacularidad y del sensacionalismo era concordante con la nueva composición del mercado cinematográfico norteamericano, cuya edad descendió hasta que en 1980 se promediaba entre los 13 y los 20 años. Esto explicó la continuada moda del cine de terror, a la que incluso un realizador tan exigente como Kubrick después de su minuciosa adaptación de *Barry Lyndon* (1975), se introdujo en el cine de terror parapsicológico con la adaptación de *El resplandor* (1980).

Entre esta moda de los géneros sensacionalistas de la ciencia ficción y de terror, surge una nueva ola de profesionales del cine de ascendencia italiana (Scorsese, Al Pacino, De Niro, De Palma), Francis Ford Coppola se empeñó en construir “otro Hollywood”, alternativa donde se mezclaban las reivindicaciones estéticas y las rivalidades comerciales. Su empresa configuró, junto con la productora Lucasfilm de George Lucas, el armazón empresarial de lo que se calificó como neo-Hollywood.

Alejado de todo esto, Kubrick realiza sus dos últimos filmes. En 1987 vuelve a su género más tocado, el de la guerra, con *La Chaqueta Metálica*, sobre la Guerra de Vietnam, ya un poco tardía en comparación con otras películas sobre esa guerra como *Apocalypse Now* (1979) del citado Coppola. Y finalmente después de casi trece

años de su anterior película y ya inmerso en la era digital del cine, Stanley realiza su última obra, *Eyes Wide Shut* (1999), muy esperada y de nuevo la polémica envolvió otra película del director, que se aleja del cine de los efectos especiales que predominaba en la escena cinematográfica del momento, para introducirse en una secta donde las altas esferas realizan perturbadoras orgías.

## 3.2. ANÁLISIS DEL DIRECTOR

### 3.2.1. BIOGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA DE STANLEY KUBRICK<sup>4</sup>

Orson Wells dijo, “de lo que yo llamaría la generación joven, Kubrick me parece un gigante”<sup>5</sup>, refiriéndose a la nueva ola de directores jóvenes.

Stanley Kubrick nace el 26 de Julio de 1928 en el barrio del Bronx de Nueva York (EEUU), en una familia de clase media-alta. Sus padres eran Sadi Gertrude Perveler y el médico Jacques L. Kubrick, de origen judío. Su padre aficionado a la fotografía le inculca el amor por este arte desde muy joven. Las aficiones del pequeño Stanley eran el



Fig. 1. Stanley Kubrick (Fuente: [www.dondeir.com](http://www.dondeir.com))

cine, la literatura, la fotografía, el ajedrez, deporte del que era jugador experto, y la música, llegando a tocar la batería en la banda de jazz *Taft Swing Band*. Comienza a publicar sus fotos en un periódico escolar, el *Taft Review*, y con apenas 16 años se convierte en fotógrafo profesional gracias a la revista *Look*, que le contrata como aprendiz después de acabar el bachillerato. En 1946 se casa con Toba Metz. A los 21 años y convertido ya en un fotógrafo de renombre, comienza a tantear con la imagen en movimiento, realizando tres cortos documentales a principios de los años 50 relacionados principalmente con el mundo del boxeo y costeados por el propio Kubrick, *Day of The Fight* (1951), *Flying Padre* (1951) y *The Seafarers* (1953).

La primera película del director estadounidense fue *Fear and Desire* (1953)<sup>6</sup>, película de bajísimo presupuesto costada gracias a las ayudas del tío y del padre de

<sup>4</sup> Los datos principales de su biografía están recogidos de los sitios web *IMDb: Stanley Kubrick*. IMDb Inc., © 1990 [Consulta: 15 de enero de 2018] Disponible en: <https://www.imdb.com/name/nm0000040/>, *AlohaCríticón: Stanley Kubrick*. AlohaCríticón, © 2018 [Consulta: 15 de enero de 2018] Disponible en: <https://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/stanley-kubrick/> y el libro RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid, Cátedra, 1990.

<sup>5</sup> Cita recogida del libro RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid, Cátedra, 1990.

Kubrick, y en el que intervino su mujer, de quién se separaría poco después para casarse con la bailarina Ruth Sobotka, que a su vez aparece en su segundo largometraje *El beso del asesino (Killer's Kiss 1955)*, film de escaso presupuesto, que sin embargo, lo coloca en el mapa. Con esta película llama la atención de James B. Harris, productor de la NBC. Kubrick y Harris se asocian para realizar la siguiente película, *Atraco Perfecto (The Killing 1956)*, con un gran elenco de actores del que destaca Sterling Hayden.

Kirk Douglas sorprendido por su talento ofrece a Kubrick y Harris un contrato de cinco películas. Con *Senderos de Gloria (Paths of Glory 1957)*, inician una colaboración que desde un principio sembró problemas. Durante el rodaje conoció a la pintora Susanne Christian Herlan que trabaja en el film y que se convertiría en su tercera y última esposa. Tras una mala experiencia en *El Rostro impenetrable (1961)*, Kubrick se encarga de otro proyecto controvertido, *Espartaco (Spartacus 1960)*. Esta película ensalza a Kubrick que pasa a ser un director reputado. Sin embargo Kubrick acaba su relación con Kirk Douglas, en busca de libertad creativa. Su siguiente film es *Lolita (1962)* que realiza con su socio Harris. La película es rodada en Inglaterra y marca el traslado del director al Reino Unido. Establece en la localidad de Hertfordshire su centro de operaciones hasta el día de su muerte. El éxito de *Lolita* refuerza más a Kubrick para proseguir de manera independiente. Finaliza su unión con Harris y produce en solitario su siguiente film *¿Teléfono Rojo? Volamos Hacia Moscú (Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb 1964)*.

Cuatro años después Kubrick estrena uno de sus trabajos culmen, *2001: Una Odisea en el Espacio (2001: A Space Odyssey 1968)*. Con ella Kubrick consigue su único Oscar, sorprendentemente, a los mejores efectos especiales. Posteriormente realiza *La Naranja Mecánica (A Clockwork Orange 1971)*. De nuevo la polémica vuelve a rodear al director neoyorquino y decide vetar la película en Reino Unido hasta que muere. A pesar de todo, la película es un absoluto éxito en taquilla, lo que permite a Kubrick negociar con Warner Bros un contrato en el que se asegura el

---

<sup>6</sup> Según la leyenda, película repudiada por Kubrick, el cual intentó comprar todas las copias con la intención de eliminarla para siempre.

control total sobre todos sus posteriores trabajos. Para su siguiente película Kubrick viaja hasta la Europa del siglo XVIII, para narrar la vida y obra de *Barry Lyndon* (1975). Sin ser un fracaso, el film no funcionó tan bien en taquilla como sus trabajos anteriores.<sup>7</sup> En su siguiente trabajo se introduce en el género de terror adaptando un “best seller” de Stephen King, *El Resplandor* (*The Shining* 1980). Tras siete años sin presentar un nuevo proyecto Kubrick estrena *La Chaqueta Metálica* (*Full Metal Jacket* 1987). Crónica hiperrealista de la guerra de Vietnam.

A final de siglo Stanley Kubrick dirige la que sería su última obra *Eyes Wide Shut* (1999). La película ocasiona de nuevo una tremenda polémica. A pesar de ello, el film funciona bien en taquilla y recibe varios premios. Sin embargo, poco después de finalizar el montaje, Stanley Kubrick muere en su residencia de Hertfordshire, víctima de un ataque al corazón el 7 de marzo de 1999.

### **3.2.2. INFLUENCIAS DEL DIRECTOR**

*“La influencia de Stanley Kubrick, identificada por muchos de los directores más grandes de la historia del cine, le sitúa en un puesto de honor en el olimpo de los realizadores, que han logrado dejar una huella imborrable en espectadores de todos los tiempos”.*<sup>8</sup>

Dado a su afición a la lectura una de sus principales influencias son las obras literarias y esto queda reflejado en su trabajo, ya que exceptuando sus dos primeras películas *Fear and Desire* y *El Beso del Asesino*, todas las demás son adaptaciones de obras literarias. Obras que no sólo se limitaba a plasmar en la gran pantalla, si no que muchas veces las retocaba, les hacía modificaciones e incluso llegó a reescribir alguna. Así lo explicaba el propio Kubrick:

*“Estoy absolutamente en contra de la adaptación a la gran pantalla de las grandes novelas, sobre todo las que me han gustado especialmente. Esta es la razón por la*

---

<sup>7</sup> Con los años ha sido la película más revalorizada de su filmografía, considerada por *Martin Scorsese* su película favorita de Kubrick.

<sup>8</sup> Cita recogida del corto documental *Stanley Kubrick/Rodando/TCM*, del canal TCM España.

cual, cuando estoy buscando un tema y abordo una novela, no quiero considerar más que obras que, literalmente, no estén demasiado logradas”.<sup>9</sup>

Kubrick comenta con esto que no adapta grandes novelas, si no novelas poco logradas, con lo que nos da a entender que luego él las retoca o mejora. Son ejemplo de esto las novelas de *El Centinela* de Arthur C. Clarke (guion de 2001: Odisea en el espacio), *El Resplandor* de Stephen King o *Lolita* de Vladimir Nabokov, en donde modificó bastante las novelas o las reescribió. Stephen King criticó duramente a Kubrick, por cambiar muchas cosas de su novela e incluso inventar otras, al igual que en 2001 Kubrick junto con el propio Arthur C. Clarke reescribieron su novela para el guion de la película.

De sus otras aficiones también se aprecia su influencia a la hora de trabajar. Del ajedrez hereda el rigor matemático de las intrigas, una visión de la vida como una trayectoria que hay que recorrer evitando el error fatal y la ambición por la especulación abstracta. La fotografía le aporta el sentido del encuadre y el interés por la plástica que se manifiesta en todas sus películas. Y el jazz lo formó en el ritmo, la práctica del montaje y el arte de elegir fragmentos musicales adecuados para acompañar determinadas secuencias que llaman la atención a todos los espectadores de sus filmes.<sup>10</sup>

Al haber sido fotógrafo Kubrick también vemos en sus películas ciertas influencias de fotógrafos como Diane Arbus, donde las gemelas de *El resplandor* se

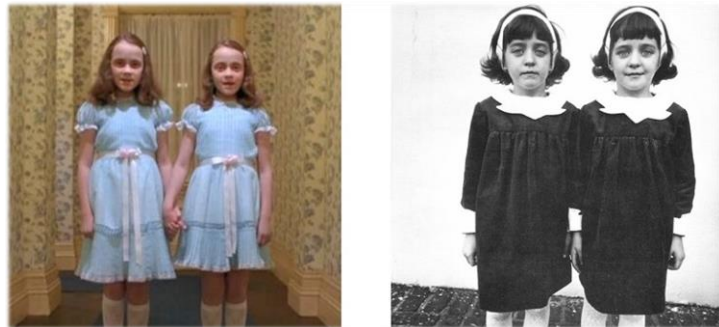


Fig. 2. Gemelas de *El Resplandor* e *Identical Twins* de Diane Arbus (Fuente: [www.culturainquieta.com](http://www.culturainquieta.com))

inspiraron en *Identical Twins* de la artista. También se contempla cierta influencia de la pintura en sus películas. Dónde mejor se puede observar esto es en *Barry Lyndon*,

<sup>9</sup> Cita recogida del libro RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid, Cátedra, 1990.

<sup>10</sup> La información para la realización de este punto ha sido recogida del libro CLIMENT, Michel. *Kubrick (Edición Definitiva)*. 1ª ed. Madrid, Akal, 2000.

donde se recurre a la pintura del siglo XVII como Veermer o Rembrandt para recrear esos escenarios de época y el magnífico uso de la luz con un extraordinario resultado.



Fig. 3. Jack Torrance en *El Resplandor* y David Holm en *La Carretera Fantasma*  
(Fuente: [www.culturainquieta.com](http://www.culturainquieta.com))

Por último hay que hablar de las influencias cinematográficas que tuvo Kubrick. Sus principales influencias como siempre dijo el director neoyorquino, fueron Serguéi Eisenstein por la técnica del montaje y Max Ophüls por su manejo de la cámara. En sus películas vemos influencias de Alfred Hitchcock, Orson Welles, Aldrich, John Huston o Akira Kurosawa entre otros. También podemos ver ciertas referencias en sus películas hacia otros directores o películas de cine americano, europeo o japonés. Por ejemplo en su película *La Naranja Mecánica* se aprecian similitudes con *Bara no Soretsu (Funeral Parade of Roses, 1969)* de Toshio Matsumoto. Al igual en *El Resplandor* vemos ciertas referencias con *L'année dernière à Marienbad (El Año Pasado en Marienbad, 1961)* de Alain Resnais, por su temática en un hotel, o también vemos una clara referencia a la película *The Phantom Carriage (La Carreta Fantasma, 1921)* en donde Victor Sjöström dirigió una secuencia casi idéntica a la de “Jack Torrance” rompiendo una puerta con un hacha<sup>11</sup>.

Stanley Kubrick es considerado por los críticos de cine e historiadores como uno de los directores más influyentes del siglo XX. Una larga lista de directores de primer nivel confiesa sentirse influenciado por el genio de 2001. Steven Spielberg, Woody Allen, Martin Scorsese, George Lucas, Terry Gilliam, los hermanos Cohen o Ridley Scott entre otros. También Kubrick es citado y sigue sirviendo de inspiración

<sup>11</sup> Datos recogidos del sitio web *Cultura Inquieta: Análisis visual de las películas que inspiraron a Stanley Kubrick*. Cultura Inquieta Plataforma de la música y las artes, © 2010 [Consulta: 16 de enero de 2018] Disponible en: <http://culturainquieta.com/es/foto/item/6761-analisis-visual-de-las-peliculas-que-inspiraron-a-stanley-kubrick.html>

a directores posteriores como Sam Mendes, Quentin Tarantino, Darren Aronofsky, Guillermo del Toro, David Lynch, Lars Von Trier, David Fincher, Christopher Nolan y un largo etcétera. Cabe mencionar el ejemplo de este último Nolan, que reconoce ser admirador de Kubrick y que en sus películas favoritas está *2001: Odisea en el Espacio*, en la que se inspiró y se ven claras similitudes en su último filme *Interestellar* (2014). Por último uno de los ejemplos más claros de directores influenciados por Stanley Kubrick es Steven Spielberg, que realizó una obra que Kubrick tenía pensado hacer antes de su muerte *A.I. Inteligencia Artificial* (2001), dedicándosela al director neoyorquino. También Spielberg tiene pensado realizar una serie sobre otra obra inacabada de Kubrick, *Napoleón*, personaje que fascinaba al director neoyorquino.



### 3.3. PREMIOS RECIBIDOS<sup>12</sup>

#### PREMIOS OSCARS

Fig. 4. Premios obtenidos (Fuente: creación propia)

Año	Categoría	Película	Resultado
1960	Mejor actor de reparto	<i>Espartaco</i>	Ganador
1960	Mejor montaje	<i>Espartaco</i>	Nominado
1960	Mejor fotografía (color)	<i>Espartaco</i>	Ganador
1960	Mejor banda sonora (Drama Comedia)	<i>Espartaco</i>	Nominado
1960	Mejor dirección artística (Color)	<i>Espartaco</i>	Ganador
1960	Mejor vestuario (Color)	<i>Espartaco</i>	Ganador
1962	Mejor guion adaptado	<i>Lolita</i>	Nominado
1964	Mejor película	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Nominado
1964	Mejor director	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Nominado
1964	Mejor actor principal	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Nominado
1964	Mejor guion adaptado	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Nominado
1968	Mejor director	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Nominado
1968	Mejor guion original	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Nominado
1968	Mejor dirección artística	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Nominado
1968	Mejores efectos visuales	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador
1971	Mejor película	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor director	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor guion adaptado	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor montaje	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1975	Mejor película	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1975	Mejor director	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1975	Mejor guion adaptado	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1975	Mejor fotografía	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
1975	Mejor adaptación musical	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
1975	Mejor dirección artística	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
1975	Mejor vestuario	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
1987	Mejor guion adaptado	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Nominado

<sup>12</sup> Datos obtenidos de los sitios web *IMDb: Stanley Kubrick*. IMDb Inc., © 1990 [Consulta: 16 de enero de 2018] Disponible en: <https://www.imdb.com/name/nm0000040/> y *Filmaffinity: Stanley Kubrick*. Filmaffinity – Movieaffinity, © 2002 [Consulta: 16 de enero de 2018] Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stext=stanley+kubrick>

**GLOBOS DE ORO**

Año	Categoría	Película	Resultado
1960	Mejor película-Drama	<i>Espartaco</i>	Ganador
1960	Mejor director	<i>Espartaco</i>	Nominado
1960	Mejor actor principal-Drama	<i>Espartaco</i>	Nominado
1960	Mejor actor de reparto	<i>Espartaco</i>	Nominado
1960	Mejor actor de reparto	<i>Espartaco</i>	Nominado
1960	Mejor banda sonora original	<i>Espartaco</i>	Nominado
1962	Mejor director	<i>Lolita</i>	Nominado
1962	Mejor actor principal - Drama	<i>Lolita</i>	Nominado
1962	Mejor actriz principal - Drama	<i>Lolita</i>	Nominado
1962	Mejor actor de reparto	<i>Lolita</i>	Nominado
1962	Nueva estrella del año - Actriz	<i>Lolita</i>	Ganador
1971	Mejor película - Drama	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor director	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor actor principal - Drama	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1975	Mejor película – Drama	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1975	Mejor director	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1987	Mejor actor de reparto	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Nominado
1999	Mejor banda sonora original	<i>Eyes Wide Shut</i>	Nominado

**PREMIOS BAFTA**

Año	Categoría	Película	Resultado
1956	Mejor película	<i>Atraco Perfecto</i>	Nominado
1957	Mejor película	<i>Senderos de Gloria</i>	Nominado
1960	Mejor película	<i>Espartaco</i>	Nominado
1962	Mejor actor británico	<i>Lolita</i>	Nominado
1964	Mejor película	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Ganador
1964	Mejor film británico	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Ganador
1964	Mejor actor británico	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Nominado
1964	Mejor actor extranjero	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Nominado
1964	Mejor guion británico	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Nominado
1964	Mejor dirección artística (Blanco y Negro)	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Ganador
1968	Mejor película	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Nominado
1968	Mejor fotografía	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador
1968	Mejor música banda sonora	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador
1968	Mejor dirección artística (Color)	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador

*La fotografía en el cine de Stanley Kubrick*

1971	Mejor película	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor director	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor guion adaptado	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor banda sonora	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor fotografía	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor montaje	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1971	Mejor diseño de producción	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1975	Mejor película	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1975	Mejor director	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
1975	Mejor fotografía	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
1975	Mejor dirección artística	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1975	Mejor vestuario	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1987	Mejores efectos especiales y de sonido	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Nominado
2000	BAFTA HONORÍFICO	STANLEY KUBRICK	Ganador

*CÍRCULO DE CRÍTICOS DE NUEVA YORK*

Año	Categoría	Película	Resultado
1964	Mejor película	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	2do premio
1964	Mejor director	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Ganador
1964	Mejor guion	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	2do premio
1971	Mejor película	<i>La Naranja Mecánica</i>	Ganador
1971	Mejor director	<i>La Naranja Mecánica</i>	Ganador
1971	Mejor actor	<i>La Naranja Mecánica</i>	3er premio
1975	Mejor película	<i>Barry Lyndon</i>	2do premio
1975	Mejor director	<i>Barry Lyndon</i>	2do premio
1987	Mejor actor de reparto	<i>La Chaqueta Metálica</i>	3er premio
1987	Mejor fotografía	<i>La Chaqueta Metálica</i>	3er premio

*PREMIOS LAUREL*

Año	Categoría	Película	Resultado
1958	Mejor actor de reparto	<i>Senderos de Gloria</i>	Nominado
1961	Mejor actor	<i>Espartaco</i>	2do premio
1961	Mejor actor secundario	<i>Espartaco</i>	3er premio
1968	Mejor Roadshow	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador

**FESTIVAL DE VENEZIA**

Año	Categoría	Película	Resultado
1962	Mejor director	<i>Lolita</i>	Nominado León Oro
1971	Mejor película extranjera	<i>La Naranja Mecánica</i>	Ganador del Premio Pasinetti
1999	Mención especial (Stanley Kubrick)	<i>Eyes Wide Shut</i>	Ganador del Bastone Bianco

**WRITERS WILD OF AMERICA**

Año	Categoría	Película	Resultado
1958	Mejor guion - Drama	<i>Senderos de Gloria</i>	Nominado
1961	Mejor guion - Drama	<i>Espartaco</i>	Nominado
1964	Mejor guion - Comedia	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Ganador
1971	Mejor guion adaptado - Drama	<i>La Naranja Mecánica</i>	Nominado
1975	Mejor guion adaptado - Drama	<i>Barry Lyndon</i>	Nominado
1987	Mejor guion adaptado - Drama	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Nominado

**SOCIEDAD NACIONAL DE CRÍTICOS DE CINE, EEUU**

Año	Categoría	Película	Resultado
1968	Mejor fotografía	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	3er premio
1971	Mejor película	<i>La Naranja Mecánica</i>	3er premio
1971	Mejor director	<i>La Naranja Mecánica</i>	3er premio
1971	Mejor actor	<i>La Naranja Mecánica</i>	2do premio

**DAVID DI DONATELO**

Año	Categoría	Película	Resultado
1968	Mejor producción extranjera	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador
1987	Mejor producción extranjera	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Ganador
1987	Mejor película extranjera	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Nominado
1987	Mejor director extranjero	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Nominado

**PREMIOS HUGO**

Año	Categoría	Película	Resultado
1964	Mejor presentación dramática	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Ganador
1968	Mejor presentación dramática	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador
1971	Mejor presentación dramática	<i>La Naranja Mecánica</i>	Ganador

**SINDICATO NACIONAL ITALIANO DE PERIODISTAS DEL CINE**

Año	Categoría	Película	Resultado
1958	Mejor director extranjero	<i>Senderos de Gloria</i>	Ganador Cinta de Plata
1964	Mejor director extranjero	<i>¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú</i>	Ganador Cinta de Plata
1971	Mejor director extranjero	<i>La Naranja Mecánica</i>	Ganador Cinta de Plata

**CÍRCULO DE CRÍTICOS DE CINE DE KANSAS CITY**

Año	Categoría	Película	Resultado
1968	Mejor película	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador
1968	Mejor director	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador
1971	Mejor película	<i>La Naranja Mecánica</i>	Ganador

**CÍRCULO DE GUIONISTAS ESPAÑOLES**

Año	Categoría	Película	Resultado
1968	Mejor película extranjera	<i>2001: Una Odisea del Espacio</i>	Ganador
1975	Mejor película extranjera	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador

**OTROS PREMIOS RECIBIDOS**

Año	Premio	Categoría	Película	Resultado
1961	Motion Pictures Sound Editors, EEUU	Mejor edición de sonido - Largometraje	<i>Espartaco</i>	Ganador del Carrete de Oro
1975	National Board of Review	Mejor película (ex – aequo)	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
1975	National Board of Review	Mejor director (ex – aequo)	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
1975	Asociación Críticos de Los Ángeles	Mejor fotografía	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador

*La fotografía en el cine de Stanley Kubrick*

<b>1975</b>	Sociedad Británica Directores Fotografía	Mejor fotografía	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
<b>1975</b>	Sociedad de Críticos, EEUU	Mejor fotografía	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
<b>1975</b>	Premios Sant Jordi	Mejor película extranjera	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
<b>1975</b>	Gremio de Artes Cinematográficas de Alemania	Mejor película extranjera	<i>Barry Lyndon</i>	Ganador
<b>1980</b>	Saturn Awards	Mejor actor de reparto	<i>El Resplandor</i>	Ganador
<b>1987</b>	Sociedad de Críticos de Boston	Mejor Director	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Ganador
<b>1987</b>	Sociedad de Críticos de Boston	Mejor actor de reparto	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Ganador
<b>1987</b>	Círculo de Críticos de Cine de Londres	Mejor director del año	<i>La Chaqueta Metálica</i>	Ganador
<b>1999</b>	Sindicato de Críticos de Cine Francés	Mejor película extranjera	<i>Eyes Wide Shut</i>	Ganador

## 4. LA FOTOGRAFÍA EN EL CINE DE STANLEY KUBRICK

Stanley Kubrick: “Hice yo mismo la fotografía de mis primeros films. En los otros siempre indiqué al operador lo que yo quería; el contraste, el tipo de lámpara, la colocación de las luces...”<sup>13</sup>

### 4.1. INICIOS EN EL CINE Y EL FILM NOIR

En esta primera etapa se van a tratar las tres primeras películas del director estadounidense; *Fear and Desire*, *El Beso del Asesino* y *Atraco Perfecto*, donde se puede comprobar que era un director novato en sus inicios y sin experiencia, pero pronto se empieza a atisbar el talento del realizador.

En sus dos primeras películas el realizador contaba con un presupuesto muy escaso y él mismo era el que ejercía de hombre orquesta, asumiendo todo el proceso de la película, desde director-guionista hasta productor-montador; y a su vez se aprecia que los films son técnicamente muy básicos. En su tercera película, ya contaba con la colaboración del productor James B. Harris y tuvo un presupuesto algo más amplio, por lo que Kubrick pudo centrarse en la tarea de director/guionista delegando la dirección de fotografía a Lucien Ballard.

• **Cámaras y formato:** El formato de estas películas fue el que se usaba en la época, se utilizó el tradicional negativo/positivo de 35mm (ancho) y 4 perforaciones por fotograma (alto), con una relación de aspecto de 1.37:1, aunque para la proyección en cines se pasaba al formato panorámico de 1.85:1.<sup>14</sup>

Las cámaras que utilizó para estas películas fueron una Mitchell NC y una Bell & Howell Eyemo en su primer film. Para su segundo trabajo utiliza las dos cámaras anteriores y una Arriflex 35 IIA. Y en la última película de este apartado utiliza una Arriflex S y una Mitchell BNCR.

---

<sup>13</sup> Cita recogida del libro RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid, Cátedra, 1990.

<sup>14</sup> Información extraída de la web *Harmonica Cinema: Formatos cinematográficos (III)*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2015 [Consulta: 18 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/formatos-cinematograficos-iii/>

#### 4.1.2. FEAR AND DESIRE

En su primera película *Fear and Desire* el director neoyorquino recurre al tema bélico, muy recurrente en su carrera como veremos posteriormente. El film fue repudiado por el propio director e intentó eliminar cualquier copia del mismo, por lo



Fig. 5. Pequeño grupo de trabajadores junto a una Mitchell BNC (Fuente: directorseries.net)

que no hay mucha información sobre él. La película está rodada en su mayor parte en exterior con luz natural, quizás por el ínfimo presupuesto con el que se contaba. También por esto, se aprecia que no hay movimientos de cámara, casi todos los planos son con la cámara estática, y esto sería debido

a que no se tendrían railes, grúas, ni ningún tipo de dispositivo para realizar esos movimientos de cámara. Sí que podemos ver panorámicas y planos de seguimiento a los personajes, pero con la cámara fija en un punto. Cabe decir que Kubrick venía de la fotografía antes de pasarse al cine, y por lo tanto dominaría mejor la foto fija que en movimiento. En los pocos interiores que aparecen en la película, la iluminación es dura, creando claroscuros y las luces están justificadas. Predomina el uso de primeros planos, algo que posteriormente se convertiría en algo habitual de sus películas, aunque quizás abusa un poco de ellos en esta obra. La película tiene un argumento pobre pero técnicamente está bastante bien para ser todos sus participantes novatos. Se puede ver como a Kubrick lo que realmente se le daba bien



Fig. 6. Cine bélico, tema recurrente en Kubrick (Fuente: www.videodromo.es)

era plasmar imágenes y no escribir historias. La película crea bien la atmósfera del bosque, con un buen contraste entre lo negro del bosque y lo blanco del cielo. Los planos siguiendo a los soldados por el bosque están bastante bien, al igual que en los interiores crea buenos juegos de sombras y claroscuros, y no están mal rodadas las



escenas violentas, sin mostrar sangre ni la acción en sí, pero explicándonos lo sucedido con planos detalle y primeros planos de los actores.

- En sus dos siguientes películas, *El Beso del Asesino* y *Atraco Perfecto*, Kubrick aborda el cine negro o *film noir*, muy popular y extendido en la época, por lo tanto tienen muchas características de este género. Las dos películas están narradas a modo de *flashbacks*, pero en el caso de *Atraco Perfecto*, la puesta en escena y la narración en flashbacks es muy original e innovadora en la época, ya que nos cuenta la historia a través del punto de vista de cada personaje que está involucrado en el robo, dotando así de un dinamismo y un tempo muy particular y original al film.

#### 4.1.2. EL BESO DEL ASESINO

En *El Beso del Asesino*, a pesar de ser un film menor en su carrera, ya comienzan a apreciarse algunas de las características que tendrán sus siguientes trabajos:

- **Objetivos:** Otra característica de esta y el resto de las películas de Kubrick es el uso de los objetivos angulares y más en concreto los *gran angular*, que proporcionan una gran profundidad de campo y llevan a que la mayoría del encuadre esté dentro de “foco”.

- **Iluminación:** La película está rodada en exteriores mayormente. Hace un uso regular de la luz disponible en las diferentes localizaciones, una constante en su carrera, quizás por la influencia de su etapa como fotógrafo de foto fija, aunque en los interiores tuvo que usar luces duras debido a la lentitud de las *emulsiones* de la época (25 ASA). En los exteriores diurnos la luz es natural, a su vez en los exteriores nocturnos la luz suele estar justificada e incluso iluminada por las propias luces de la calle y los escaparates, excepto en alguna escena como la del asesinato en un callejón, donde se ha recurrido a una luz dura



Fig. 7. Luces duras creando claroscuros  
(Fuente: criticasdelucifer.blogspot.com.es)



**Fig. 8. Juego de sombras en la escena del asesinato (Fuente: criticasluisclifer.blogspot.es.com)**

proveniente de un lateral, creando así un magnífico claroscuro donde vemos como se comete dicho asesinato con las sombras de los implicados. En los interiores como se ha dicho, las luces son duras, creando así interesantes juegos de luces y claroscuros característicos del cine negro, luces típicas entrando por las rendijas de las ventanas y entreviendo a los personajes como encarcelados y claroscuros mostrándonos la dualidad de los personajes y haciendo de las habitaciones lugares oscuros y opresivos. Cabe destacar el juego de sombras en la escena final de los maniqués, donde se mezclan las caras de los personajes con sus sombras y las siluetas de los muñecos, agobiando y confundiendo al espectador.

- **Composición y encuadre:** En primer lugar hay que decir que lo peor de la película es el argumento. Es el único guion que escribe Kubrick, por lo que sus siguientes films son basados en novelas, y la película tiene muy poca duración, con lo que se tuvieron que añadir escenas para que la película fuese un largometraje como la escena de la bailarina (la propia mujer de Kubrick en esa época). Son escenas innecesarias que no enriquecen a la historia. La pelea final entre los dos protagonistas es sin duda hilarante, algunas coreografías son más de baile que de pelea, llegando a cansar y siendo poco creíbles.

A pesar de todo esto, lo mejor del film sin duda es la visualización y la imagen. Algunos planos son de pura fotografía, recordando su etapa de fotoperiodista, pero sin duda geniales y superiores a su época. Hay planos como cuando la chica regresa a casa y la cámara recorre la calle que nos recuerdan a otras películas del director. Imágenes como la del protagonista mirando la pecera y la cámara detrás, le daban su toque y además aportaban también una línea noir, con esos planos originales típicos del cine negro.

Otra escena que está realmente bien rodada, es la de la pelea de boxeo, con la mencionada *Eyemo Camera*, donde parece que los personajes se están golpeando realmente, al igual que la escena en la que asesinan al manager, dejando la cámara fija casi a ras del suelo



*Fig. 9. Kubrick rodando con la cámara Eyemo en mano (Fuente: www.reddit.com)*

y viendo solo las siluetas negras realizando dicho asesinato, que de nuevo dan un toque perfecto de film noir. Se puede apreciar un uso recurrente de la cámara baja, es decir colocar el objetivo muy bajo casi a ras del suelo, muy común en los films noir, para mostrar los techos de los decorados y los altos edificios, dando así más sensación de opresión, encierro y edificios laberínticos.



*Fig. 10. Planos con la cámara casi a nivel del suelo (Fuente: pinterest.com.au)*

En la película vemos movimientos de cámara como panorámicas o planos de seguimiento a personajes, pero de nuevo con la cámara estática, aunque vemos algunos rodados con cámara en mano con la *Eyemo*, como la pelea de los boxeadores y la de los protagonistas al final. De igual manera se aprecian movimientos de cámara que nos recuerdan a Ophüls. También vemos una escena en la que viaja por unas calles el protagonista, con la imagen en negativo, como realizando un viaje al pasado en uno de esos flashbacks, recordándonos a otro viaje, el del protagonista de 2001.

#### 4.1.3. ATRACO PERFECTO

Su siguiente film fue *Atraco Perfecto* y de nuevo recurre al film noir, pero esta vez con el productor James B. Harris y algo más de presupuesto, por lo que Kubrick pudo contar con Lucien Ballard. La fotografía de la película no es muy diferente a lo que se hacía en los años 50 en blanco y negro. Es un noir en toda regla, con gánster ladrones, una femme fatal, habitaciones con humo de cigarrillos... Y como se dijo antes, montada en forma de flashbacks muy original e innovador para la época, siendo un prodigio de la planificación y el montaje.

- **Director de fotografía:** Lucien Ballard nace en Miami en 1908. Una amiga que trabajaba para la Paramount lo introduce en el mundo del cine. Poco a poco se abrió camino a un equipo de cámaras empezando como ayudante de cámara. Después es asignado para ser operador de cámara de Josef von Sternberg y posteriormente encargado de la iluminación para la película *Marruecos* (1930). Aquí fue donde conoció a Henry Hathaway, con el que realizaría posteriormente una de sus mejores obras, *Valor de Ley* (1969). Más tarde se le recordaría por sus trabajos con San Peckinpah como *Grupo salvaje* de ese mismo año. También es conocido por ser el inventor del “Obie”. Ballard estuvo casado con la actriz británica *Merle Oberon*, la cual tuvo un accidente de coche y sufrió heridas en la cara. Ballard, entonces, inventó una luz que se le ponía en la cámara e iluminaba los rostros de los actores, eliminando imperfecciones faciales como arrugas, o en el caso de su mujer, las cicatrices del accidente, facilitando así que Oberon pudiese seguir trabajando en el cine.<sup>15</sup>

- **Objetivos:** de nuevo un uso regular de objetivos angulares u objetivos no muy largos. Cabe destacar el uso de un teleobjetivo para rodar la secuencia de la carrera de caballos en el hipódromo, fantásticamente rodada, siguiendo a esos caballos a una velocidad increíble y sin salirse en ningún momento de plano ninguno de ellos. Se aprecia que las escenas de la carrera de caballos, las del hipódromo en exterior, están

---

<sup>15</sup> La información para este apartado se ha extraído del sitio web *IMDb: Lucien Ballard (Biography)*. IMDb Inc., © 1990 [Consulta: 20 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.imdb.com/name/nm0005644/bio>

rodadas con un grano más grueso, para dar una sensación de peor calidad, más rústico al estilo documental. Como anécdota Kubrick ordenó a Ballard ir al hipódromo a rodar una carrera al estilo documental y los resultados fueron malísimos, ya que Ballard no acostumbraba a trabajar de esta manera, finalmente rodaría esas escenas Alex Singer, futuro director y amigo de Kubrick. De esta manera Stanley dejó de confiar en Ballard, y éste se cansó de recibir órdenes de un joven de 28 años. Se cuenta que Kubrick, panificó un travelling complicado, con una lente de 50 mm, y ordenó a Lucien a prepararlo e iluminar la escena. Cuando Kubrick llegó y lo vio, comprobó que no estaba en el sitio que él dijo, y la lente había sido cambiada por una de 25 mm. Stanley le preguntó el motivo del cambio, y Ballard contestó que nadie notaría la diferencia y eso haría el trabajo más sencillo, a lo que Kubrick contestó simplemente: *“Yo si noto la diferencia.”*<sup>16</sup>



**Fig. 11. Escenas en el hipódromo rodadas al estilo documental (Fuente: fotogramas Atraco Perfecto)**

- **Iluminación:** De nuevo utilización de luz natural en los exteriores, tanto diurna como nocturna. En las diurnas se aprecia que en alguna escena se han usado reflectores o alguna luz de relleno, mientras que en las nocturnas se aprovechan las luces de las farolas, con casi todo oscuro, típico del cine negro. En los interiores de nuevo luces duras, creando muy buenos claroscuros y utilizando casi siempre luces justificadas. Personajes alrededor de lámparas, creando rostros encerrados entre luces y sombras, notándose el magnífico trabajo de Ballard, componiendo una fotografía austera y seca reflejando la contundencia de unas situaciones filmadas con precisión. Cabe destacar, como ejemplo, la escena de los gánster planeando el atraco, sentados

<sup>16</sup> Cita recogida del libro DUNCAN, Paul. *Stanley Kubrick: visual poet 1928-1999*. 1ª ed. Madrid, Taschen, 2003.

en una mesa, alrededor de whisky y cigarrillos utilizando iluminación Pool Hall<sup>17</sup>, con las caras entre sombras y humo del tabaco, de nuevo típico del film noir. Esto también lo vemos en otras escenas donde vemos como los personajes se acerca a alguna lámpara para hablar. También vemos en las escenas diurnas en interior, la luz entrando por las ventanas entre las persianas, dando lugar a un juego de sombras en las caras de los personajes y en los decorados, que parecen estar encerrados entre barrotes o en jaulas. Todo muy característico de la fotografía de los años 50 y del cine negro.



Fig. 12. Fuentes de luz justificadas dentro de cuadro. En el centro iluminación Pool Hall (Fuente: fotogramas Atraco Perfecto)

- **Composición y encuadre:** Como se ha mencionado en el apartado objetivos, al haber un uso asiduo del gran angular, la mayoría de los planos tiene mucha profundidad de campo, estando todo enfocado. También vemos un uso recurrente de la cámara baja, también una constante en el director y algo típico en el cine negro, mostrándonos así los techos de los decorados y dando la sensación de encierro y opresión de los personajes.



Fig. 13. Travelling de seguimiento (Fuente: fotogramas Atraco Perfecto)

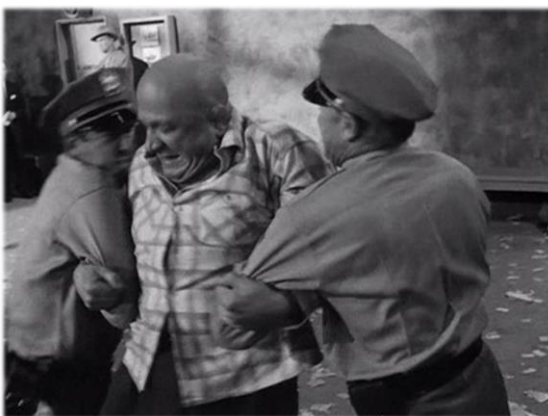
En este film ya se contaba con mayor presupuesto y por ello podemos apreciar que ya hay movimientos de cámaras como *travelling* haciendo uso de una *Dolly*

<sup>17</sup> Iluminación de una escena a partir de una sola lámpara que es generalmente visible y está colgada en la parte central del decorado.



sobre raíles y panorámicas utilizando una grúa que puede ser la misma *Dolly*, dando movimientos de cámara más fluidos. Esto se puede comprobar, en los travelling de seguimiento en las taquillas del hipódromo, como el del inicio, en el que la cámara sigue al personaje, hasta que llega toda la multitud a las taquillas y la cámara sube en un movimiento realizado con la grúa, para dar un plano general de la sala de las taquillas en un movimiento compuesto. Durante toda la película se pueden ver muchos de estos travelling de seguimiento a los personajes, que también se convertiría en una constante del director neoyorquino. Son ejemplos de esto, los travelling en las taquillas como se ha dicho, varios travelling laterales en alguna de las casas de los gánster, con la cámara baja, mostrándonos los decorados y las habitaciones de las casas, pasando por detrás de muebles y objetos del lugar, muy originales y dando esa sensación de opresión. Otros travelling son en la estación de autobuses y cuando Johnny Clay va a alquilar el apartamento donde guarda el arma y las cosas del atraco. Como la historia esta relatada en flashbacks, y nos muestra la perspectiva de cada personaje en la historia, vemos que los travelling se repiten al igual que algunos planos, pero con diferentes personajes. Los travelling de las casas son la de Johnny y otro personaje después, en la estación de autobuses también es Johnny dejando algo en la taquilla y luego más tarde otro personaje recoge lo de la taquilla con el mismo travelling y así con varias secuencias.

También se observa el uso de cámara en mano en la escena de la pelea del ruso



**Fig. 14. Escena de lucha rodada con cámara en mano (Fuente: fotograma Atraco Perfecto)**

con los policías, donde algunos planos están rodados con esta técnica, recordándonos a la pelea de boxeadores de su anterior film. De igual manera, cuando se produce la matanza vemos el uso de la cámara en mano realizando un plano subjetivo o punto de vista de George recorriendo la habitación y viendo los cadáveres hasta que sale por la puerta.

En la escena del francotirador, cuando está preparado en su coche para disparar al caballo, se puede apreciar que se ha utilizado una técnica llamada “composición mate” realizada con una *impresora óptica* ideada por Linwood G. Dunn, que permite registrar en una misma escena dos o más tomas separadas. Es el antecesor del *croma*. Con esto se consigue la sensación de que el personaje está frente a la pista de carreras, cuando en realidad son dos tomas diferentes y luego unidas en post-producción.

En el film ya comenzamos a ver los planos típicos y originales de Kubrick, como planos con el objetivo detrás de los cabeceros de la cama pareciendo que la habitación es una cárcel, o también un plano precioso de George con su mujer Sherry en la habitación sentado él en una silla y ella tumbada en la cama, con la luz entrando por la ventana de atrás, muy fotográfico, o el maravilloso plano en el que George, después de matar a su esposa, cae junto con la jaula del loro y se ve su cabeza inerte con los ojos abiertos y el loro justo al lado en su jaula.



Fig. 15. Planos dando la sensación de estar en una celda (Fuente: fotograma Atraco Perfecto)



Fig. 16. Simetría en el plano final (Fuente: fotograma Atraco Perfecto)

Al contrario que ocurre con las escenas antes citadas y esos movimientos de cámara, vemos que en las conversaciones de los personajes los planos son totalmente estáticos, para no restarle importancia a los magníficos diálogos de Jim Thomson y para que el espectador no se perdiese dentro de la historia por los saltos temporales que contiene.

Finalmente también se puede mencionar el plano aéreo realizado en el hipódromo, con un teleobjetivo montado en un helicóptero, la *perspectiva frontal* en



la taquilla del aeropuerto, dotando de profundidad al plano y que se convertiría en una de las señas de identidad del director, y por último señalar la escena final de la película, con esos billetes volando y ocupando por completo el cuadro realmente fantástica y los dos policías saliendo al unísono por la puerta antes de aparecer las letras “The End”.

## **4.2. KUBRICK Y KIRK DOUGLAS**

En este punto se van a tratar las dos siguientes películas que rodó Kubrick, realizadas en colaboración de Kirk Douglas, *Senderos de Gloria* y *Espartaco*. Estos films ya contaban con mayor presupuesto proporcionado por Bryna la productora de Douglas, y sobre todo Espartaco, que fue una gran superproducción típica de esos años, en donde la Universal le cedió un presupuesto de 12 millones de dólares. Por lo tanto en estos films se aprecia una fotografía y unas técnicas más avanzadas que en sus anteriores. Kubrick siendo aún muy joven, pasó rápidamente de realizar películas humildes donde ejercía de todo, a realizar una superproducción como Espartaco.

### **4.2.1. SENDEROS DE GLORIA**

De nuevo Kubrick vuelve a la temática bélica con otro alegato antibelicista sobre la Primera Guerra Mundial. La película pedía ser rodada en Europa, y concretamente debía ser rodada en Francia, pero por problemas con el guion y la temática de la película sobre el ejército francés, finalmente se rodó en Munich.

- **Director de fotografía:** Ya que la película se rodó en Munich y un tercio del presupuesto del film era para Kirk Douglas, no es de extrañar que se contratase a un director de fotografía alemán y no a otro de mayor reputación. El elegido fue Georg Krause (1901-1986), que trabajó en más de 130 películas a lo largo de su carrera y trabajó también para la televisión. Además ya tenía experiencia en el cine bélico, ya que había realizado films sobre la Segunda Guerra Mundial y la Alemania nazi

como, *Aventuras en Varsovia* (1937) o *Diesel* (1942) y trabajó con directores como *Elia Kazan*.<sup>18</sup>

- **Cámaras, objetivos y formato:** De nuevo para esta película Kubrick contó con dos cámaras usadas anteriormente, la Mitchell BNC y la Arriflex IIA. Para los objetivos siguió con el uso regular de focales cortas. El gran angular en esta película lo utiliza casi de manera constante, usándolos en los travelling, en las panorámicas y en interiores, aprovechando el gran ángulo de visión que proporcionan para mostrar los escenarios y meter la cámara y al espectador dentro de las trincheras y la batalla. Sigue siendo la lente más usada por el director. También vemos el uso del zoom, quizás un Cooke 20-100mm, en el asalto al “Hormiguero” cerrando plano sobre el coronel Dux.

El formato utilizado en este film es el mismo que en las anteriores películas, rodada en 35 mm esférico y con una relación de aspecto de 1.37:1 y 1.85:1 formato panorámico.

- **Iluminación:** La iluminación de este film vemos que sigue los gustos del director. En los exteriores diurnos se aprovecha la luz natural, mientras en los interiores hay una justificación de las fuentes. En los exteriores nocturnos, se puede apreciar que se utilizan luces demasiado potentes, dando una sensación demasiado artificial, al igual que en algunas escenas nocturnas se cae en la sobrexposición, error muy común debido a la lentitud de los negativos.



**Fig. 17. Grandes ventanales y muchas fuentes de luz en palacio (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria)**

<sup>18</sup> La información de este apartado se ha extraído del sitio web *Wikipedia: Georg Krause*. Fundación Wikimedia, Inc., © 2001 [Consulta: 20 de enero de 2018] Disponible en: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Krause](https://fr.wikipedia.org/wiki/Georg_Krause)

Se puede apreciar que hay una gran diferencia entre la iluminación de los interiores del gran palacio de los generales y los interiores de las trincheras y la celda donde luego están los acusados. Los salones del palacio están muy bien iluminados con luz más difusa y limpia, que entra por los grandes ventanales y por variedad de fuentes como lámparas y velas, mientras tanto en las trincheras, hay pocas luces, las que hay son duras, provocando claroscuros en las caras de los personajes, y utilizando esas luces como las lámparas que caen de las trincheras o la luz que entra en la celda de los acusados entre los barrotes de las ventanas, para que los personajes se acerquen a esas luces y éstas entren en el encuadre y así realizar composiciones más interesantes y naturales. Estas escenas sorprenden por la composición en claroscuro y el uso de primeros planos de los personajes para resaltar sus emociones, características del expresionismo alemán que ya había utilizado George Krause en sus anteriores obras, y que refuerza el poderoso blanco y negro que Kubrick escogió para este film.



*Fig. 18. En las trincheras y celda luz dura de una sola fuente, claroscuros (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria)*

- **Composición y encuadre:** Si su anterior trabajo había sido innovador por su estructura mediante flashbacks, la puesta en escena y el trabajo con la cámara no sería menos llamativo en *Senderos de Gloria*. En este film es donde aparecen por primera vez los travelling de seguimiento y acercamiento que tanto caracterizan al director. Esto se ve en las escenas de las trincheras, donde la cámara colocada en un carrito o *Dolly*, pero sin raíles, ya que la cámara se mueve y no se ven, avanza delante de los personajes como “tirando de ellos” o bien la cámara se sitúa detrás de ellos siguiéndolos. También se ve un travelling del coronel Dux, que realiza un plano subjetivo de éste, como si fuese él quién avanza por la trinchera, mientras los soldados se apartan para que pase y suenan bombas y cae arena sobre ellos.



**Fig. 19. Travelling subjetivo/seguimiento Coronel Dux (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria)**

Posteriormente a este travelling vemos el asalto al “Hormiguero”, donde hay un travelling lateral increíble. Esta rodado con varias cámaras. Comienza con un plano amplio viendo a los soldados salir de la trinchera, una de las cámaras se centra en el coronel Dux y poco a poco va cerrando el plano sobre él sin dejarnos ver lo que ocurre a su alrededor, sólo unos cuerpos amontonándose cerca de él, para después volverse a abrir el plano y mostrarnos que ya solo quedan unos pocos soldados vivos avanzando por los cráteres del terreno con el ruido de las bombas y el incesante sonido del silbato del coronel de fondo. Estos travelling suelen ser planos secuencia. En esta película, Kubrick puso en constante movimiento la cámara de tal forma, que parece que es un personaje más.



**Fig. 20. Travelling lateral y travelling de seguimiento (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria)**

Al comienzo del film vemos una escena muy interesante entre los dos generales en un salón del palacio. Está tratada con un objetivo gran angular y a modo de plano secuencia, con movimientos de cámara que pasan de planos medios de los personajes a plano general del salón, va acercando y alejando a los protagonistas del

espectador, conforme a la trascendencia del diálogo que mantienen, como si de un baile entre la cámara y los personajes se tratase.

En este film también utiliza la cámara en mano en un par de planos, como por ejemplo cuando el coronel Dux sale de la trinchera para asaltar el hormiguero, incitando a sus hombres a salir, vemos como la cámara lo sigue como si de un soldado más se tratase. Y otro ejemplo de cámara en mano es, en sus ya habituales escenas de pelea, cuando dos de los reos en la celda discuten y uno de ellos le acaba pegando un puñetazo. En este film son planos muy cortos donde se usa esta técnica.



**Fig. 21. Colocación de la cámara casi a nivel del suelo (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria)**

De nuevo vemos en este trabajo una colocación muy recurrente de la cámara baja. La suele colocar a la altura de la cintura de los personajes o incluso más abajo, cerca del suelo. Donde se aprecia muy bien esto es en la escena del juicio, la cámara está muy baja, acentuándose incluso más en algunos planos del coronel, realizando así contrapicados de su figura para darle importancia y hacernos ver que en sus manos está la vida de los acusados.

Siguiendo con la escena del juicio, vemos que se utiliza el objetivo gran angular constantemente. Fantásticos los primeros planos, con esa lente, de los acusados con un cierto ángulo picado, dándonos a entender que están en inferioridad y nada bueno les espera. También apreciamos en esta secuencia cierta influencia de

la fotografía *deep focus*<sup>19</sup> de Gregg Toland y de las composiciones de Orson Welles en las escenas y planos del palacio, utilizando la profundidad de campo.<sup>20</sup>

En este film ya se empieza a ver el gusto y la obsesión de las perspectivas geométricas y simetrías, en concreto la *perspectiva frontal*, que tenía el director.

Esta perspectiva es la más parecida al ojo humano y se caracteriza por tener un único punto de fuga donde convergen las líneas del plano. Esto se puede apreciar sobre todo en la escena del fusilamiento.



Fig. 22. Fotografía "deep focus" (Fuente: fotograma Senderos de Gloria)



Fig. 23. Las simetrías se acentúan hacia el final del film (Fuente: fotogramas Senderos de Gloria)

Profundizando en la escena del fusilamiento, se puede decir que ésta recoge, prácticamente, todas las características fotográficas del film. Vemos que Kubrick usa constantemente la lente gran angular en las composiciones, utiliza travelling de seguimiento a los acusados avanzando hacia el "paredón" y travelling subjetivos de los reos viendo a los soldados que le hacen el pasillo y travelling frontales del punto de vista de los acusados al lugar de su muerte. Apreciamos una colocación baja de la

<sup>19</sup> Técnica que consiste en mantener enfocados todos los planos de una imagen, desde los primeros planos hasta los elementos del paisaje.

<sup>20</sup> Información recogida del sitio web *El Rollo Fotográfico: Deep Focus*. Fotorollo.wordpress, Hector T. Arita 2011 [Consulta: 20 de enero de 2018] Disponible en: <https://fotorollo.wordpress.com/tag/deep-focus/>



cámara cuando colocan a los tres soldados en los palos y por último vemos esa perspectiva frontal constantemente, utilizando el palacio, los soldados, todo el espacio; para finalizar con un increíble encuadre de una espeluznante belleza geométrica, donde vemos a la cámara entre los brazos de los soldados con los rifles como si ella misma fuese a disparar.

Para finalizar, destacar la meticulosidad que ya iba teniendo el director neoyorquino en sus composiciones. Vemos como ya realiza increíbles composiciones con todo perfectamente organizado y coreografiado. Trabajando con muchas personas dentro del cuadro y todos aportando su pequeño granito en el momento exacto, ya sea al comienzo del film, con los soldados llegando a la puerta del palacio, el asalto al “hormiguero” con muchos soldados cayéndose, disparando, explotando o bien los maravillosos 5 minutos de la escena del fusilamiento, casi todas estas escenas en plano secuencia.

#### 4.2.2. ESPARTACO<sup>21</sup>

Superproducción, de nuevo controvertida, en la que Kubrick sustituyó a Anthony Mann en la dirección, el cual llegó a ponerse detrás de las cámaras, y con un guion escrito por Dalton Trumbo, hombre en la lista negra del senador McCarthy. El resultado es muy bueno, aunque irregular y es sin duda el film menos personal de todos los que Kubrick rodó. La película fue un éxito de taquilla y obtuvo cuatro Oscars de la academia aunque para Kubrick fue una experiencia penosa: *“Claro que yo dirigí a los actores, compuse las tomas y monté la película, de modo que, dentro de lo flojo que era el argumento, hice lo mejor que pude”*.<sup>22</sup>

- **Director de fotografía:** El director de fotografía de este trabajo fue Russell Metty, estimado como el mejor de los que estaban en la Universal. Curtido por la época, su carrera se remontaba a los años 30 y el inicio del cine sonoro, llegando a trabajar con Howard Hawks. La época que lo haría famoso, sería en los años 50,

---

<sup>21</sup> Para la elaboración de este apartado se ha servido del sitio web *Harmonica Cinema: Spartacus*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2016 [Consulta: 21 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/spartacus/>

<sup>22</sup> Cita recogida del libro RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid, Cátedra, 1990.

trabajando con Douglas Sirk y realizar *Sed de Mal* (1958) junto a Orson Welles. Con *Espartaco* consiguió el oscar a la mejor fotografía y después destacó por colaborar con John Huston o realizar películas con Charlton Heston. Metty era un realizador muy del gusto de los estudios, acostumbrado a trabajar bajo las reglas y las fórmulas que estos dictaban, ofreciendo una imagen de buena calidad pero de corte totalmente clásico.

- **Cámaras, objetivos y formato:** Una de las novedades fue rodar la película en color y usar un formato de 35 mm anamórfico con 8 perforaciones y paso horizontal (Technirama) para luego ser hinchada y exhibida en 70 mm con 6 pistas de sonido y relación 2.21:1 (Super Technirama). Por lo tanto se usó una cámara Technirama. La anamorfización de las ópticas se obtenía mediante un adaptador frontal, llamado *Delrama*, que se ubicaba frente a ópticas esféricas convencionales, que en algunos casos, como en esta película fueron los habituales *Cooke Speed Panchro*. La emulsión utilizada fue la Kodak 5250 (50ASA).

Vemos el uso de diferentes lentes pero todo de una forma y una estética muy alejada de Kubrick, al igual que la fortísima difusión empleada exclusivamente sobre Jean Simmons, en cualquier plano medio o primer plano de la actriz.



*Fig. 24. Se aprecia la anchura del fotograma del Super Technirama y colorido diseño de producción (Fuente: fotograma Espartaco)*

- **Iluminación y color:** Como era de esperar Kubrick y Metty, muy diferentes entre sí y en su manera de trabajar, tuvieron sus desavenencias desde el principio. Primeramente lo más significativo, es que la película se rueda en color y en



Technirama, muy alejado del estilo del realizador del Bronx, mostrando un aspecto clásico en la línea de *Ben-Hur* (1959) o *Cleopatra* (1963). Esto se aprecia en el colorido diseño de producción, muy deudor del “Technicolor” de los años 50, y a las muchas escenas exteriores rodadas en interiores, que dan un aspecto muy acartonado al film en varias ocasiones. Vemos mucha saturación del color en algunas escenas como cuando incendian el campamento de los romanos, todo muy rojo, o en la escena donde tienen el campamento en la playa. Al igual podemos apreciar el uso de una iluminación muy dura sobre los actores y muchas fuentes de luz, las cuales muchas no están justificadas, dando lugar a muchas sombras y un aspecto artificial al film. Como la Universal quería demostrar sus grandes decorados, muchas escenas exteriores se ruedan en interiores. Donde peor luce esto y se puede ver ese aspecto artificial del film son los exteriores nocturnos entre Douglas y Simmons, donde se utiliza impresión de fondo y la iluminación se muestra muy dura y artificial, al igual que se nota mucho que es un decorado.



**Fig. 25. Exteriores rodados en grandes decorados interiores (Fuente: fotogramas Espartaco)**



**Fig. 26. Excesiva saturación en algunas escenas (Fuente: fotogramas Espartaco)**

Sin embargo, hay que decir que gran parte de los interiores tienen mucho interés, como la parte del cautiverio de esclavos en la escuela de Peter Ustinov, rodado con mucho contraste y claroscuros, o la escena dentro de la tienda donde negocian con el pirata, en la que la iluminación imita lámparas de aceite y con luz de la tormenta por fuera. Aun así, lo mejor son los exteriores diurnos, donde el gran

formato luce de forma más clara. Por ejemplo la secuencia de apertura en las canteras, único material que rodó Anthony Mann, rodado a contraluz y con poco relleno en Death Valley (California) o los exteriores en los estudios Universal o en España (Guadalajara y Colmenar Viejo) lucen de una manera increíble.



*Fig. 27. La iluminación en interiores tiene gran interés, con claroscuros y luces justificadas (Fuente: fotogramas Espartaco)*

- **Composición y encuadre:** como se cita con anterioridad, donde mejor destaca y relumbra el gran formato es en los exteriores diurnos y es aquí donde también apreciamos grandes composiciones y planos. Por ejemplo al inicio del film, el material que rodó Mann rodado, con los esclavos en las minas, podemos ver maravillosas panorámicas y planos generales del desierto, que fluyen y se enlazan con travellings y movimientos de cámara con grúa muy interesantes. Durante todo el film vemos increíbles travellings y movimientos de grúa con mucha altura y recorrido, tanto en exteriores como en los gigantescos decorados de la Universal, denotando el grandísimo presupuesto y poderío de la productora. Otro ejemplo de esto es cuando los esclavos acaban de escapar y están en un campamento, vemos un plano general del desierto que enlaza con un travelling siguiendo a Espartaco a caballo pasando por todo el campamento y mostrándonos así toda su actividad y la gran coordinación de los personajes.



*Fig. 28. Material rodado por Anthony Mann en Death Valley (Fuente: fotograma Espartaco)*

La escena del entrenamiento de los esclavos es en la que más se puede apreciar el estilo de Kubrick. Se hace uso del gran angular, la posición baja de la cámara,

travellings de acercamiento/alejamiento y un uso justificado de la luz, son algunas de las técnicas típicas del director que se aprecian en esta escena. Al igual vemos esto en el momento de la pelea de los gladiadores. Vemos un plano genial, de Espartaco y Draba en la caja, con la cámara a ras de suelo y un plano simétrico de los dos, escuchando y viendo por las rendijas de la puerta la batalla a muerte que tienen sus otros dos compañeros. Luego en la pelea de Espartaco, vemos de nuevo el uso de la cámara baja y detalles como la red en la cámara, aunque quizás se echa de menos el uso de cámara en mano para rodar la lucha, como suele realizar Kubrick en sus otros films. Al igual, muy interesante el plano simétrico y picado desde arriba donde están Craso, su mujer y la visita, viendo la pelea y hablando de política, denotando la superioridad que tienen sobre los esclavos.



**Fig. 29. Atisbos de Kubrick por momentos, cámara a nivel del suelo, simetrías o uso del gran angular (Fuente: fotogramas Espartaco)**

También se pueden apreciar el uso de antiguos cromas o la técnica citada en la película de *Atraco Perfecto* de la impresora óptica o efectos de decorado en algunas escenas de la película, sobre todo en escenas nocturnas y cuando se ven los edificios de la ciudad o el fondo de la batalla final.

Dicho esto hay que decir que donde mejor composición y encuadres tiene la obra es en todo el material de los esclavos viajando, con muchos planos generales de ellos por el desierto magníficos y planos detalles de las labores de los esclavos con una composición y organización increíbles, al igual, que en la batalla final donde hay un ejercicio de rodaje sublime, con muchísimos extras (unos 8.500) y unas imágenes espectaculares.



Fig. 30. Donde mejor luce el formato panorámico es en los exteriores diurnos (Fuente: fotograma Espartaco)

### 4.3. LA INDEPENDENCIA DE KUBRICK

En este apartado vamos a tratar las dos siguientes películas de Kubrick, *Lolita* y *Teléfono Rojo*, después de que el director rompiese su relación con Kirk Douglas en busca de libertad creativa e independencia. El director se trasladó a Inglaterra, donde rodará el resto de sus películas. Para la película *Lolita*, Kubrick vuelve a producir el film con su socio James B. Harris, aunque para la siguiente dejaría de trabajar con él y comenzaría a producir el propio Kubrick sus películas.

#### 4.3.1. LOLITA<sup>23</sup>

Para el guion de la película participó el propio Nabokov, escritor de la novela, aunque Kubrick modificó bastante la obra de éste. El film desde el principio sembró polémica debido a su argumento en el que un hombre se enamora de una niña de doce años. La película se tuvo que realizar con muchas metáforas para poder pasar la censura y fue criticada ya que no mostraba el mismo erotismo que se apreciaba en la novela.

---

<sup>23</sup> Para la elaboración de este apartado se ha servido del sitio web *Harmonica Cinema: Lolita*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2016 [Consulta: 22 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/lolita/>



- **Director de fotografía:** Esta fue la primera de las películas rodadas en el Reino Unido por Kubrick y el director de fotografía elegido fue Oswald Morris, uno de los grandes operadores británicos. Morris ya tenía un gran prestigio por haber trabajado para John Huston en películas como *Moulin Rouge* (1952) o en *Moby Dick* (1956). Trabajó también con David Lean en *Oliver Twist* (1948) y después de *Lolita* todavía rodaría grandes películas como *El violinista en el Tejado* (1971), por el que obtuvo el Oscar a la mejor fotografía.

- **Cámaras, objetivos y formato:** Con este film Kubrick vuelve al formato esférico de 35 mm (esta vez con 1.66:1, relación de aspecto más modesta que se usaba en Europa) con el que había rodado todos sus trabajos anteriores a excepción de “Espartaco”, la cual rodó en Super Technirama 70. Hace uso de una cámara Mitchell BNCR y de las habituales lentes *Cooke Speed Panchro*. La emulsión utilizada de nuevo es de 50ASA. En la restauración en alta definición del film se aprecia como cada vez que la cámara se acerca a un actor, en los primeros planos o planos medios, aparece una leve difusión sobre los mismos, como si la suavidad de las lentes no fuera suficiente para retratarlos decentemente.



*Fig. 31. Vuelta al naturalismo con fuentes de luz justificadas (Fuente: fotogramas Lolita)*

- **Iluminación:** En esta película vemos la vuelta al naturalismo y a las fuentes de luz justificadas que le gustaban al director neoyorquino. La iluminación de Morris mezcla lo que serían las nuevas tendencias en los 60 y 70, la búsqueda de un aspecto más natural y menos recargado, con las convenciones del cine de estudio. Por lo tanto, vemos muy presente el contraluz sobre los actores, justificado o no, aunque solo sea para separar a los actores del fondo. También podemos apreciar un cierto estilo expresionista o de cine negro en los claroscuros y en el uso de grandes haces

de luz a través de las ventanas, pareciendo que proceden de las mismas como podemos ver en los hoteles donde se aloja el protagonista, con persianas que proyectan sus formas en los interiores. El uso de diafragmas nobles permiten realizar esos fuertes claroscuros, y aunque no es un film que destaque por una gran profundidad de campo, si lo es por lo diferenciada que están cada una de sus luces en el decorado, cada una cumpliendo una función. Muy sorprendente es la escena del jardín donde se presenta a Lolita, pues fotografías de producción demuestran que es un interior de estudio y no un exterior diurno.



*Fig. 32. Cierta estilo expresionista en los claroscuros (Fuente: fotogramas Lolita)*



*Fig. 33. Presentación de Lolita, rodada en interior no exterior diurno (Fuente: fotograma Lolita)*

- **Composición y encuadre:** como en todas las películas del realizador del Bronx, la cámara está casi siempre situada en el mejor lugar, con encuadres y movimientos muy calculados. Ya en el inicio del film vemos los créditos sobre un maravilloso plano de unos pies mientras le pintan las uñas. La escena de apertura en casa de Quilty es espectacular, mientras juegan a ping pong y pasean por la casa

mientras hablan y Humbert subiendo las escaleras con esa simetría de Kubrick, que nos evoca a Jack Nicholson en el “*Resplandor*”.



Fig. 34. La cámara en el mejor lugar, planos y movimientos calculados (Fuente: fotogramas Lolita)

Vemos de nuevo el uso de travelling de seguimiento típicos del director, como en la casa de Quilty o el efectivo travelling que sigue a Humbert en el hospital después de entrar en cólera, como si de un corredor sin retorno se tratase. En líneas generales sigue los gustos del director, con planos muy cuidados como cuando aparece Lolita espectacular en el jardín, cuando el protagonista mata a Quilty a través de un cuadro victoriano en la escena de apertura o el juego de manos mientras ven “*Frankenstein*” muy a lo Billy Wilder. Otro aspecto del cine negro que tiene esta película, son los largos planos y secuencias cuando van viajando en el coche, sobre todo cuando los persigue Quilty.



Fig. 35. Cámara en el suelo, travelling de seguimiento, aspecto de cine negro en las escenas en coche (Fuente: fotogramas Lolita)

Como es sabido, a Kubrick le gustaba repetir tomas para conseguir el tono que buscaba en cada interpretación, pero en el caso de Sellers, Stanley se sentía totalmente impresionado por su actuación, era un actor que improvisaba y daba lo mejor de sí en la primera toma. Por lo tanto, el director rodó todas las escenas con dos o tres cámaras al mismo tiempo, a veces de manera un poco clara por las largas focales usadas, a fin de captar varios ángulos del actor al mismo tiempo. En este aspecto, el filme es un poco diferente a los demás en estas escenas, porque los ángulos están un poco aventurados para colocar las tres cámaras. Quizás este sea el

aspecto más flojo de la película junto con la utilización de una segunda unidad, de manera evidente, para rodar planos en EEUU.



**Fig. 36. Ángulos comprometidos y largas focales para rodar a Sellers con tres cámaras a la vez (Fuente: fotogramas Lolita)**

#### 4.3.2. ¿TELÉFONO ROJO? VOLAMOS HACIA MOSCÚ<sup>24</sup>

Consolidada la situación profesional de Kubrick, para la producción de su siguiente film prescindió de su habitual colaborador James B. Harris. La película es una ácida comedia repleta de humor negro sobre la guerra fría y el temor a una guerra nuclear.

*“Con su perfeccionismo, Kubrick recrea con tal precisión los protocolos de ataque y defensa nuclear, que tanto la Unión Soviética como los Estados Unidos, se vieron obligados a revisarlos y modificarlos. Y cuando Ronald Reagan se convirtió en presidente, se llevó una enorme decepción al descubrir que la gran sala del departamento de guerra era en realidad un decorado”.*<sup>25</sup>

- **Director de fotografía:** para esta película fue elegido el inglés Gilbert Taylor. La carrera de éste comenzó en los años 30 como asistente de cámara, trabajando para directores como Alfred Hitchcock (*Número Diecisiete*, 1932). Uno de sus primeros trabajos como director de fotografía fue *Circle of Danger* (1951) de Jacques Tourneur. En la década de los 60 destaca por el film de Kubrick. En esta época también trabajó en los primeros trabajos de Roman Polanski como *Repulsión* (1965) y trabajó en *A Hard Day's Night* (1964) de los “The Beatles”. También realizó otros grandes trabajos como *Frenesí* (1972) del nombrado Hitchcock; *La Profecía* (1976)

<sup>24</sup> Para la elaboración de este apartado se ha servido del programa de televisión *Cine en blanco y negro*. Presentado por José Luis Garci y emitido en el canal Telemadrid [Consulta: 22 de enero de 2018] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dvTjZuw4UMQ>

<sup>25</sup> Cita recogida del corto documental *Stanley Kubrick/Rodando/TCM*, del canal TCM España.



de Richard Donner; la mítica *Star Wars* (1977) de George Lucas o *Drácula* (1979) de John Badham.<sup>26</sup>

- **Cámaras, objetivos y formato:** Para este trabajo Kubrick volvió a recurrir al formato esférico de 35 mm, con la relación de aspecto europea, 1.66:1. También se usaron las típicas lentes *Cooke Speed Panchro*. Las cámaras utilizadas son las típicas del director, la Mitchell BNC y la Arriflex IIC para las tomas con cámara al hombro.

- La fotografía en este trabajo es realmente preciosa rodada en un maravilloso blanco y negro. El trabajo de Taylor en este filme se puede dividir en dos partes, una de ellas adopta un estilo documental, con cámara al hombro y apenas iluminación artificial que no esté en pantalla, que es aquella que se da dentro del bombardero B52 y la parte correspondiente al asalto a la base aérea; y la otra parte es la correspondiente a los interiores de la base y del Pentágono que tienen una aproximación más cinematográfica y dentro de los cánones de Kubrick.



*Fig. 37. Iluminación interior B52 y escasa iluminación en exteriores, estilo documental (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo)*

- **Iluminación:** como se ha mencionado en las escenas rodadas con un estilo documental apenas se utiliza iluminación artificial. En el interior del bombardero solo se utilizan las pocas luces que hay en su interior y los pilotos de los paneles. Y en el asalto a la base no hay iluminación artificial, está rodado anocheciendo o amaneciendo o en un día nublado con luz natural. En cambio en los interiores sigue un estilo más naturalista con las fuentes de luz justificadas iluminando

---

<sup>26</sup> Información extraída del sitio web *Wikipedia: Gilbert Taylor*. Fundación Wikimedia, Inc., © 2001 [Consulta: 22 de enero de 2018] Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert\\_Taylor](https://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_Taylor)

estupendamente los decorados. La iluminación en los interiores de la base se realiza mayormente con fluorescentes que podemos ver en cuadro. Cabe destacar la iluminación de la sala de guerra, con esa lámpara circular sobre la mesa redonda donde están los personajes y ese panel gigante para ver los aviones. Además de éstas, hay grandes arcos de luz que entran por un lateral de la sala, consiguiendo grandes contraluces y buenos claroscuros con cierto estilo expresionista. También muy bien iluminado el despacho del general Ripper, rompen las lámparas del interior y esa iluminación da paso a la luz que entra por las rendijas de la persiana, mientras el coge una metralleta para disparar tras ella, recordándonos al cine negro.



Fig. 38. Iluminación de interiores sigue los gustos del director (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo)



Fig. 39. Magnífico diseño de producción e iluminación del “Departamento de Guerra” (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo)

- **Composición y encuadre:** como hemos comentado hay dos partes bien diferenciadas. En este caso los interiores del B52 y los exteriores bélicos, vemos que están rodados con cámara al hombro creando inestabilidad y tensión, metiéndonos dentro de la escena. Vemos un buen uso del “zoom in” dentro del bombardero para realizar planos detalle de botones de los paneles del avión de los estupendos decorados del B52 o el “zoom



Fig. 40. Zoom para los planos detalle (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo)

dentro del bombardero para realizar planos detalle de botones de los paneles del avión de los estupendos decorados del B52 o el “zoom

out” que se realiza en los apuntes del general, dejándonos ver la contraseña con la que anular todo. En los interiores y en el bombardero vemos el uso del gran angular y la cámara colocada bastante abajo en las escenas. Esto se puede apreciar muy bien en la “Sala de Guerra”, donde la cámara está casi siempre a la altura de la mesa, realizando contrapicados a los personajes. De nuevo en la Sala de Guerra podemos ver el uso del gran angular para darle más grandeza a la sala y a su mesa. La cámara siempre está muy bien situada entre los personajes o a la altura de la mesa. Los planos generales de la mesa con al menos 40 personajes son fascinantes. El decorado era enorme. El contrapicado de Sterling Hayden con el puro en la boca es realmente magnífico e imponente. Se pueden apreciar otros detalles típicos de Kubrick como los travelling de seguimiento, a Mandrill por los pasillos, o en el buffet de la Sala de Guerra, al igual que podemos ver la simetría en los planos, como en los pasillos, en las bombas del bombardero o el impresionante plano final del soldado montado en la bomba, como si de un rodeo se tratase.



*Fig. 41. Uso constante del gran angular, cámara en posiciones bajas, travelling de seguimiento (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo)*

Destacar tanto los créditos iniciales con los aviones repostando, como el final con imágenes de explosiones nucleares con la magnífica canción “We’ll meet again”. También destacar que Kubrick ya se empieza con esta película a interesar y abordar el tema de las máquinas, los automatismos y la dependencia que comienza el hombre a tener de ellas, que lo vemos cuando el ataque total no tiene retorno y no se puede parar de ninguna manera o en la fantástica escena de la máquina de “CocaCola”.



Fig. 42. Composición simétrica y maqueta del B52 sobre fotografías del ártico (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo)

Finalmente cabe comentar el gran tono sexual y alusiones sexuales que tiene la película, que se pueden apreciar en los créditos iniciales con los aviones repostando, pero que parece que están copulando, las representaciones fálicas del general Ripper con un gran puro o agarrando el fusil, las conversaciones de éste con Mandrill, hablando de los fluidos y de una supuesta impotencia que tiene Ripper<sup>27</sup>, la amante de Turginston, que sale semidesnuda y es la misma que aparece en una revista erótica que tiene un soldado en el bombardero o en la última escena del soldado montado en la bomba con ella entre sus piernas y gritando de placer, plano mítico del cine. También hay que hablar de las magníficas imágenes del ártico rodadas por una segunda unidad, para las escenas con la maqueta del B52, recurso que a día de hoy parece muy rudimentario, pero efectivo en la época.



Fig. 43. Algunas de las representaciones fálicas en el film (Fuente: fotogramas Teléfono Rojo)

<sup>27</sup> Esta conversación no está doblada al castellano, está censurada por su contenido erótico.

#### 4.4. LA ODISEA DE KUBRICK

En este punto vamos a tratar una de las obras cumbres del director, *2001: Una Odisea del Espacio*. Tras el gran éxito obtenido con *Dr. Strangelove*, la Metro le concede a Kubrick 10,5 millones de dólares y 3 años de rodaje para su siguiente film. Kubrick decide realizar la obra de ciencia ficción definitiva y para ello contrata a los mejores especialistas del momento.

##### 4.4.1. 2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO<sup>28</sup>

Con este film Kubrick inscribió su nombre entre los grandes realizadores contemporáneos, y además transformó el género de la ciencia ficción, que se convertiría en uno de los pilares de la industria durante las siguientes décadas.

*“Una obra tan compleja como vanguardista. Supone un hito en la historia del cine de ciencia ficción. Tanto por la belleza de su puesta en escena, como por la profundidad de su argumento, en el que se repasan conceptos como la evolución del hombre, la inmortalidad o la inteligencia artificial”.*<sup>29</sup>

- **Director de fotografía:** Para este film Kubrick elige a Geoffrey Unsworth que era el número uno de la profesión en Gran Bretaña junto a Freddie Young. Unsworth fue uno de los grandes cinematógrafos del siglo XX, ganador de dos Oscars, cinco premios BAFTA y tres premios de la Sociedad Británica de Cine por su trabajo como director de fotografía. En 1964 recibe su primera nominación por *Becket*. En el 68 realiza esta película con Kubrick por la que extrañamente no recibe ninguna nominación de la academia. Más tarde realizaría otros grandes films como *Cabaret* (1972), por el que recibió su primer Oscar, *Superman* (1978) o *Tess* (1979) de Polansky por el que recibiría su segundo Oscar a título póstumo, ya que falleció poco después del rodaje de la película.

---

<sup>28</sup> Para la elaboración de este apartado se ha servido del sitio web *Harmonica Cinema: 2001: A Space Odyssey*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2012 [Consulta: 24 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/2001-a-space-odyssey/>

<sup>29</sup> Cita recogida del corto documental *Stanley Kubrick/Rodando/TCM*, del canal TCM España.



Cabe decir que la primera secuencia de 2001 “El amanecer del hombre”, que fue rodada la última, la tuvo que realizar el joven John Alcott, ya que Unsworth tenía compromisos con otras películas.

• **Cámaras, objetivos y formato:** En este film Kubrick, por consejo de Robert Gaffney de Panavision, eligió el formato panorámico de 65mm (Super Panavision 70, relación de aspecto de 2.21:1) con el fin de un estreno con seis pistas de sonido estereofónico en la pantalla curva de Super Cinerama y por tanto sería la única vez que Kubrick usaría formato panorámico.<sup>30</sup> Las cámara utilizadas fueron una Panavision 65 mm, basada en el diseño de la Mitchell BNC y para las tomas con cámara en mano utilizó la Arriflex IIC. Las lentes utilizadas fueron Panavision. La emulsión utilizada fue la Kodak 5251 (50ASA).



*Fig. 44. Lente ultra gran angular (Fuente: [www.pinterest.es](http://www.pinterest.es))*

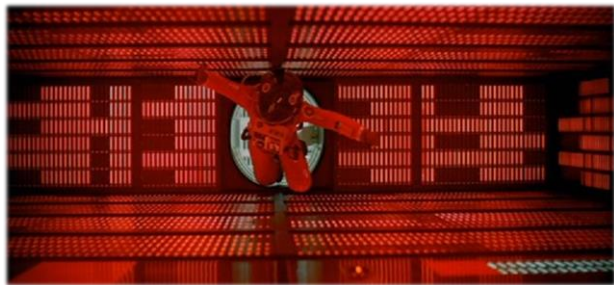
Cómo ya hemos visto en trabajos anteriores, el uso del gran angular se convertiría en una seña de identidad de Kubrick. En esta película esto lo lleva al extremo, ya que está rodada en su gran mayoría con el uso de un ultra gran angular con la intención de crear impactantes simetrías y potenciar la pantalla curva del Super Cinerama, sin importarle que en algunos casos que los extremos de la pantalla muestren fuertes distorsiones de barril.



*Fig. 45. Se aprecian fuertes distorsiones de barril en el film (Fuente: fotogramas 2001)*

<sup>30</sup> En *Espartaco* se utilizó el formato panorámico, pero no fue a elección de Kubrick.

• **Illuminación y color:** como era normal en el director, se empleó una aproximación naturalista al film. Como la idea era de crear una película lo más realista posible, los decorados fueron creados con sus fuentes de luz incorporadas en los mismos, en los recovecos de las naves, techos, paredes e incluso en los suelos. Esto significaba que Unsworth tenía que iluminar los decorados desde el exterior de los mismos con unidades muy potentes, ya que después de que penetrasen por los huecos diseñados como fuente de luz, debían proporcionar suficientes niveles de luz para rodar alrededor de una focal de 2.8 ó 4 con la emulsión de 50ASA. Sin embargo, debido al gran material difusor utilizado, la apariencia de la luz es tremendamente suave y natural y esta sensación se aviva con unidades complementarias fuera de campo que recrean que las luces de las consolas de control se proyectan sobre los rostros de los personajes, sobre todo cuando éstos llevan casco. De esta manera, el efecto del blanco impoluto del diseño de producción, junto a la luz tersa y la nitidez del formato de 65mm, crean un aspecto muy pulcro y aséptico que funciona de manera increíble como recreación de un futuro dominado por la ciencia, la racionalidad y la tecnología. Aun así, vemos el uso de luz de un tono azul suave o, en especial, un rojo con una increíble saturación como dominante en alguna de sus tomas o en el diseño de producción, como se puede apreciar, por ejemplo, en la escena de la muerte de HAL o los sillones del hotel Hilton.



*Fig. 46. Rojo con una increíble saturación en algunas escenas (Fuente: fotograma 2001)*



*Fig. 47. Iluminación en los interiores naturalista con fuentes de luz incorporadas (Fuente: fotogramas 2001)*

Sin embargo, la fotografía de las maquetas tiene una iluminación más dura con una sola fuente que produce sombras profundas, pero esto está justificado debido a

que la única luz que hay en el espacio es el sol y ésta no rebota sobre ningún objeto y es muy contrastada.



*Fig. 48. Una sola fuente de luz dura, el Sol, para las maquetas (Fuente: fotogramas 2001)*

Cabe hacer mención especial a la realización de la secuencia de apertura, donde aparecen unos simios en un paisaje desértico, rodada por John Alcott debido a que Unsworth tenía otros trabajos pendientes. Aunque Kubrick sopesó rodar esta secuencia en un desierto real, lo sorprendente es que finalmente se rodó íntegramente en un interior de estudio, mediante la técnica de la **proyección frontal**. Esta técnica era una auténtica novedad, ya se había usado anteriormente en alguna ocasión aunque nunca de esta forma tan espectacular. Rodada en estudio con fondos fotografiados por una segunda unidad en Namibia, lo más importante, era crear una iluminación artificial que reprodujese exactamente la de la fotografía proyectada ante la escasa sensibilidad de la emulsión fotográfica, y esa fue la labor de Alcott. De nuevo creó luz suave mediante potentes unidades difuminadas, al tiempo que otras unidades con filtros ámbar recreaban el sol al atardecer, ejecutada tan magistralmente que ni siquiera hoy en día podríamos averiguar que la secuencia completa está rodada en estudio.



*Fig. 49. Secuencia de apertura rodada mediante la técnica de proyección frontal (Fuente: fotogramas 2001)*

- **Composición y encuadre:** en este film encontramos composiciones realmente memorables en formato panorámico, como el nombrado uso del gran angular para

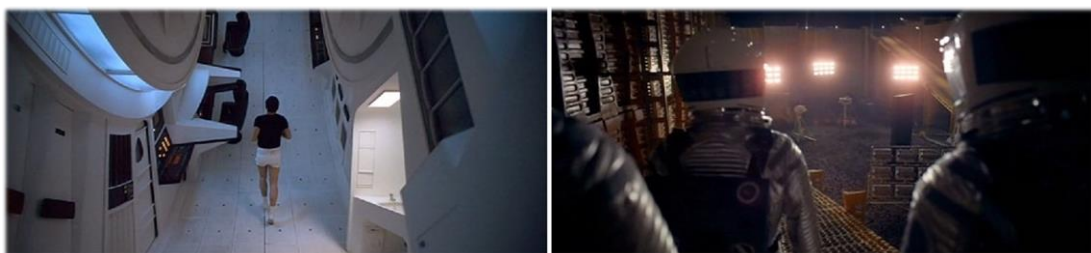


crear impactantes simetrías o los espectaculares planos en el interior de la nave Discovery, para los que se construyó una centrifugadora a tamaño real que simulaba la gravedad. Las perspectivas frontales, y en este caso simétricas, son increíbles y constantes en las naves, cada vez que sale un monolito o en la fascinante escena final en esa habitación tan extraña.



**Fig. 50. En el film abundan las composiciones simétricas (Fuente: fotogramas 2001)**

Vemos angulaciones y perspectivas de cámara de lo más interesantes y extremas, haciéndonos entender que en el espacio no existe norte o sur ni derecho o revés. De nuevo observamos los típicos travelling de seguimiento del director, esta vez siguiendo a Bowman por los pasillos de la nave. También hay uso de la cámara al hombro o en mano, para hacernos sentir como un personaje más, es el caso de cuando van a la luna a ver el monolito y sigue a los astronautas bajando con ellos o cuando sigue a Bowman que va a desactivar a HAL, creando inestabilidad y tensión. Se aprecia también un plano que se convertiría en seña del director en otros films, un contrapicado extremo<sup>31</sup> prácticamente en vertical del suelo hacia arriba, viendo desde abajo como Bowman abre la puerta para entrar a desconectar a HAL.



**Fig. 51. Travelling de seguimiento y plano con cámara al hombro (Fuente: fotogramas 2001)**

<sup>31</sup> También llamado *Plano Nadir*, la cámara se sitúa por debajo del sujeto, con ángulo perpendicular al suelo. Se convertiría en una constante en sus posteriores trabajos.



Fig. 52. Angulaciones extremas en el film como el plano nadir (Fuente: fotogramas 2001)

• **Efectos especiales:** Wally Veevers, Tom Howard, Con Pederson y Douglas Trumbull fueron los elegidos como supervisores de los efectos especiales fotográficos y en ellos recayó la misión de realizar los 205 planos que incluían múltiples miniaturas, fondos pintados, sobreimpresiones y todo tipo de ilusiones ópticas, con la condición de Kubrick de que todo el material quedara registrado en negativos originales, para evitar segundas copias y pérdidas de calidad. Posiblemente sean los mejores efectos especiales de la era pre-digital y con ello ganaron un Oscar a los mejores efectos visuales. Esto junto con la fotografía de Unsworth (que aunque obtuvo el BAFTA pasó desapercibida para Hollywood) marcaron una época y una influencia en las siguientes décadas en películas como *Star Wars (1977)*, *Alien (1979)* o en casi cualquier producto de ciencia ficción realizado a continuación.

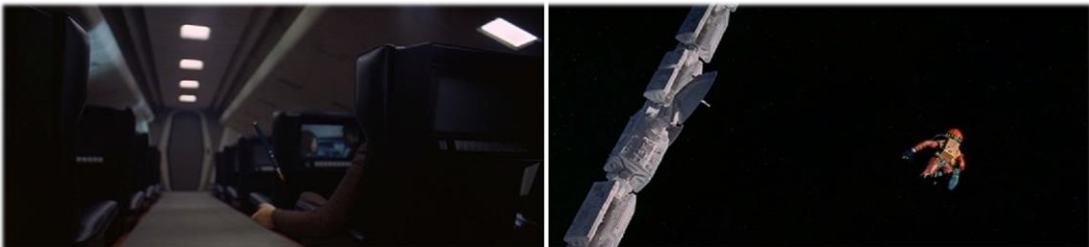


Fig. 53. Oscar a los mejores efectos visuales (Fuente: fotogramas 2001)

#### 4.5. EL TÁNDEM KUBRICK – JOHN ALCOTT

En este apartado vamos a tratar la trilogía que realizó Stanley Kubrick junto al director de fotografía John Alcott que abarca *La Naranja Mecánica*, *Barry Lyndon* y *El Resplandor*. Es su cuarta colaboración en realidad, teniendo en cuenta que se encargó de la fotografía adicional en 2001, siendo así el único en este campo que tuvo la oportunidad de repetir la experiencia junto al director del Bronx en el apartado de director de fotografía.

- **Director de fotografía:** John Alcott nace en Isleworth, Inglaterra en 1931. Ya traía en la sangre el cine al ser el hijo del productor ejecutivo Arthur Alcott. En los 50 comienza su carrera fotográfica en el escalafón más bajo y ya en los 60 comienza como asistente de cámara. Como ya se ha tratado, en 2001 era el asistente de Unsworth y posteriormente se convertiría en director de fotografía cosechando sus mejores trabajos con Kubrick y ganando un Oscar por Barry Lyndon. Posteriormente se trasladó a EEUU en 1981 y realizó otros trabajos como *El Señor de las Bestias* (1982), *Bajo el Fuego* (1983) o su último trabajo *No hay Salida* (1986), dedicada en su memoria ya que falleció poco después en Cannes en 1986 a causa de un infarto.<sup>32</sup>

La manera de trabajar de Alcott coincidía con la de Kubrick, (tenía un estilo extremadamente naturalista, tendía a poner a los personajes a contraluz, frente a ventanas “quemadas” sin importarle la sobrexposición, los movimientos de cámara muy similares a los de Kubrick, un uso de la cámara en mano sutil y nunca exagerado...) quizás por ello el director del Bronx decidió repetir experiencia con él en estos trabajos, al igual que cabe mencionar el valor de Alcott por tener esta larga colaboración con un director que tenía fama de perfeccionista y de cambiar constantemente a sus directores de fotografía. No sabemos quién influiría más a quién, pero lo que sí está claro es que John Alcott llegó a la cima de su carrera y ganó un Oscar gracias a Kubrick.

#### **4.5.1. LA NARANJA MECÁNICA**

*“Stanley Kubrick vuelve a innovar en la puesta en escena, en el uso de elementos técnicos empleando nuevas cámaras, lentes, iluminación o micrófonos para captar sonido directo. De nuevo la polémica envuelve al director. Varios jóvenes infringen la ley al recrear en la vida real secuencias de la película. Asustado, Kubrick veta la proyección del film en Gran Bretaña, prohibición que se mantiene hasta el año 2000.*

---

<sup>32</sup> Información extraída principalmente del sitio web *IMDb: John Alcott Biography*. IMDb Inc., © 1990 [Consulta: 26 de enero de 2018] Disponible en: [http://www.imdb.com/name/nm0005633/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0005633/bio?ref=nm_ov_bio_sm)

Al margen de esto la película es un éxito de taquilla. Con un coste de dos millones de dólares llega a recaudar más de cuarenta”.<sup>33</sup>

• **Cámaras, objetivos y formato:** en este film se utilizó sobre todo la cámara Arriflex IIC, una Mitchell BNC y una Newman Sinclair Autokine 35mm que fue la que se lanzó, varias veces hasta que se rompió, en la escena que Alex se tira por la ventana. El formato volvió a ser el de 33mm esférico de 1.66:1. El juego de lentes fueron los Cooke Speed Panchro. También se utilizó una lente ultra gran angular la Kinoptik 9.8mm f/1.8, que usaría posteriormente para la secuencia final del laberinto en *El Resplandor*, también se usó un zoom que Kubrick encargó Di Giulio que le modificase, un Angenieux 24-480mm T/9 que se usó más tarde en *Barry Lyndon*.<sup>34</sup>



Fig. 54. Bombillas en pantalla y ventanas sobrepuestas (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)

• **Iluminación y color:** Kubrick utilizó técnicas modernas para iluminar espacios naturales. De nuevo con un estilo naturalista, el film se iluminó con fotofloods (fuentes intensas de luz blanca) casi por completo, pero siempre de manera justificada (ventanas que quedan sobrepuestas, bombillas en pantalla), haciendo rebotar la luz en los decorados o en reflectores. También se ve el uso del claroscuro y contraluz, sobre todo en las escenas nocturnas, empleando grandes arcos de luz y creando grandes sombras (como podemos ver en la escena que le pegan una paliza a un anciano en un túnel, cuando se pegan con la otra pandilla en un teatro o cuando hacen la demostración del tratamiento Ludovico con Alex). El contraste entre la oscuridad (el bar y la noche) y la luz (hospital y casas) denota y regula la

<sup>33</sup> Cita recogida del corto documental *Stanley Kubrick/Rodando/TCM*, del canal TCM España.

<sup>34</sup> Para recoger información sobre algunas lentes y cámaras de ciertas películas se ha servido de este sitio web *ShotOnWhat? Stanley Kubrick*. ShotOnWhat?LLC, © 2012 [Consulta: 26 de enero de 2018] Disponible en: <https://shotonwhat.com/o/378188/stanley-kubrick>

personalidad de Alex en el film. Los exteriores diurnos están iluminados con luz natural.



Fig. 55. Luces duras en escenas nocturnas, contraluces con largas sombras y claroscuros (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)

Los tonos por lo general son azulados dando un aspecto frío y distante, sobre todo en la primera parte de la película, en la segunda vemos el uso de tonalidades cálidas del naranja, influyendo en la percepción y manejo emocional del espectador pudiendo distinguir el paso de un estado mental a otro. Se aprecia también el uso de colores vivos y saturados, sobre todo en diseño de producción de los interiores y en el vestuario de los personajes.



Fig. 56. Colorido diseño de producción en interiores y vestuario (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)

- **Composición y encuadre:** al igual que con la iluminación en esta película vemos casi todas las características que le gustan a Kubrick en su fotografía. Como se ha mencionado antes, la película se realizó con bajo presupuesto y hubo que improvisar... Para los magníficos travellings que aparecen en casi todas las escenas, el propio Kubrick dijo que montaron la cámara en una silla de ruedas a modo de *Steadicam* y el resultado es increíble. Estos responden siempre en el cine del director a una funcionalidad, casi siempre de perspectiva; ya sean laterales, hacia atrás o



hacia delante, es una constante que suele utilizar, siempre sujeta a la profundidad de la composición. Uno de los más famosos y soberbios es el que vemos en el primer



Fig. 57. Travelling al inicio del film (Fuente: fotograma Naranja Mecánica)

plano de la película que además es una fenomenal puesta en escena. Vemos un primer plano de la cara desafiante de Alex, mientras se realiza un *zoom out* abriendo el plano y dejándonos ver a sus drugos y parte del extraño lugar.<sup>35</sup>

Seguidamente enlaza el zoom con un travelling hacia atrás mientras la voz en off del protagonista nos introduce en su vida y vemos el resto del “Korova Milk Bar” y los singulares personajes y decorado definiendo así el marco atemporal en el que se desarrolla la historia. Vemos a lo largo del film todo tipo de travellings, realizados también en algunos casos con la cámara en mano como cuando llevan a Alex al centro Ludovico o cuando dos amigos de Alex se han vuelto policías y lo llevan a un abrevadero donde casi lo ahogan.



Fig. 58. Travellings de seguimiento en el film, estos rodados con gran angular (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)

También podemos apreciar en el film un uso continuado del zoom, otra constante en el cine del director neoyorquino, ya sea *zoom in* hacía los rostros de los personajes o detalles, o *zoom out* para presentarnos escenarios o situaciones. Uno magnífico lo encontramos en la escena en la que el anciano en silla de ruedas ha dispuesto altavoces hacia arriba donde esta Alex y se realiza un primer plano del anciano y se abre plano con un *zoom out* dejándonos ver el resto de la habitación y compañeros de este en una mesa de billar, quedándonos una composición preciosa.

<sup>35</sup> Información extraída del sitio web *El Espectador imaginario: El hombre que iluminó a Kubrick*. El Espectador Imaginario, © 2014 [Consulta: 27 enero de 2018] Disponible en: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/septiembre-2010/investigamos/john-alcott.php>



**Fig. 59. Uso reiterado del zoom en el film (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)**

Kubrick hizo todo tipo de experimentos también con una de sus lentes favoritas, el gran angular. Vemos el uso casi constante de éste y con angulares extremos distorsionando la imagen y los rostros de los personajes. Por citar alguno, en la escena final de la película con Alex tumbado en la cama y el resto haciéndole fotos o cuando coge la cámara en mano Kubrick para rodar la violencia de los drugos.



**Fig. 60. Uso constante del ultra gran angular, incluso distorsionando las imágenes (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)**

Como ya hemos mencionado Kubrick vuelve a coger su Arriflex y grabar escenas de lucha y violencia con la cámara en mano. Soberbias y a la vez espeluznantes son las dos escenas en las que Alex y sus drugos entran en la casa del anciano y su mujer haciéndole todo tipo de cosas a estos, mientras Alex canta *Singing in the Rain*; y en la casa de la mujer de los gatos donde Alex mata a la señora y Kubrick con su cámara en mano realiza una danza junto con los dos personajes. El propio Kubrick diría en su momento:

*“Todo el trabajo realizado con la cámara en mano es mío. Además de lo divertido que resulta rodar el plano personalmente, me he dado cuenta de que es virtualmente*

*imposible explicar lo que quieres de un plano con la cámara en mano a un operador, por mucho talento y sensibilidad que posea”.*<sup>36</sup>



**Fig. 61. Cámara en mano en las escenas de violencia (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)**

Apreciamos también un uso reiterado de la cámara en posiciones bajas o a ras de suelo y a su vez uso de contrapicados algunos extremos justificados por la mirada de los personajes y otros ya típicos en Kubrick como por ejemplo el plano nadir del anciano escuchando a Alex cantar en la bañera, que lo vemos en vertical desde el suelo sentado en su silla de ruedas, apretando con las manos sus rodillas inertes y distorsionado por el gran angular, o en la escena cuando Alex se tira por la ventana que lo vemos en otro plano nadir, desde el suelo mirando al cielo y Alex cayendo hacia abajo, para luego dejar caer la cámara Newman Sinclair, contra el suelo (varias veces hasta que ésta se rompió) y realizar un plano subjetivo como si Alex fuese el que cayese. Respecto a esto cabe decir que en la película vemos varios planos subjetivos de los personajes, sobre todo de Alex, como en el ejemplo anterior o cuando el mismo intenta tocar los pechos de la chica en la demostración del tratamiento.



**Fig. 62. Planos nadir en el film (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)**

<sup>36</sup> Cita recogida del libro RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid, Cátedra, 1990.





**Fig. 63. Planos subjetivos de la mirada de Alex (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)**

Vemos que Kubrick prueba y experimenta con la velocidad de la imagen. Así, la primera vez que vemos la habitación de Alex en plano general, está rodada con lentes convencionales, en cambio, la siguiente vez cuando va con las dos chicas a mantener sexo, se ve que tiene los bordes distorsionados del gran angular y se rodó en 2 fotogramas por segundo, para que al ser proyectado en 24 fotogramas por segundo, la imagen se acelera, esto junto a la obertura de *Guillermo Tel* de Rossini acelerada electrónicamente da un resultado realmente cómico y fantástico. También Kubrick utiliza la cámara lenta en muchas escenas. Ésta, utilizada en combinación con el zoom, dotó a ciertas imágenes de ese carácter violento que se pretende remarcar en una película de bajo presupuesto.

Observamos un uso reiterado de primeros planos y primerísimos primeros planos de los personajes, mostrándonos así e induciéndonos en la mirada subjetiva de los mismos, además concentra y mantiene la atención en las diferentes acciones. Es el caso por ejemplo del mítico primerísimo primer plano de Alex, metido en una camisa de fuerza y con unas pinzas que le impiden cerrar los ojos mientras le practican el tratamiento Ludovico.<sup>37</sup>



**Fig. 64. Primerísimo primer plano de Alex (Fuente: fotograma Naranja Mecánica)**

Por último, mencionar el uso de nuevo de la perspectiva frontal en las composiciones, sobre todo de las composiciones simétricas, que se acentúan más hacia el final de la película en la casa del anciano en silla de ruedas, que además se

<sup>37</sup> En esta escena el protagonista, Malcom Mcdowell sufrió daños en la córnea, perdiendo temporalmente la visión, pero Kubrick se empeñó en que necesitaba más planos de los ojos.

conjuga esta vez con una narrativa simétrica, ya que Alex recorre los mismos escenarios en la segunda parte de la película, que junto con el mencionado estilo visual simétrico, le confieren una personalidad única a la película.



**Fig. 65. La perspectiva frontal, sobre todo simetrías, muy presentes en el film (Fuente: fotogramas Naranja Mecánica)**

#### **4.5.2. BARRY LYNDON<sup>38</sup>**

Descartado el proyecto sobre Napoleón, Kubrick empleó la enorme documentación histórica que había reunido y el presupuesto de 11 millones de dólares que la Warner puso en sus manos para su siguiente proyecto. El director del Bronx baja el tono dramático de sus anteriores obras, pero sin rehusar ni a la originalidad narrativa ni a la innovación técnica. Destaca el uso de lentes de alta sensibilidad para rodar escenas nocturnas utilizando únicamente la luz de unas velas. Así Kubrick pudo recrear fielmente los modelos pictóricos contemporáneos a la acción según una serie de genéricas equivalencias.

- **Cámaras, objetivos y formato:** el formato de este film vuelve a ser el de 35mm esférico con una relación de aspecto de 1.66:1 y la emulsión fue la Kodak 5254 (100T). Las cámaras utilizadas en este trabajo son las típicas del director, la Mitchell BNC y la Arriflex IIC y también una Arriflex 35 BL. De las lentes usadas para el film, la que más destaca es la famosa Carl Zeiss Planar con focal de 50mm y apertura f/0.7 que Kubrick descubrió que tenía la NASA y fue capaz de hacerse con un juego. Entonces Stanley hizo que el ingeniero Ed Di Giulio transformase las ópticas para utilizarla en la Mitchell BNC sin visor réflex y que adaptase una de ellas

<sup>38</sup> Para la elaboración de este apartado se ha servido del sitio web *Harmonica Cinema: Barry Lyndon*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2013 [Consulta: 30 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/2194/> y del sitio web del sitio web *fotografiacinematográfica: John Alcott*. Blog de Hector J. Fontanellas 2015 [Consulta: 30 de enero de 2018] Disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2015/10/06/jhon-alcott/>



Fig. 66. Lente Carl Zeiss Planar 50mm f/0.7 (Fuente: [www.xatakafoto.com](http://www.xatakafoto.com))

para modificar la focal de 50mm a 36,5mm. También hicieron que Di Giulio les facilitara un zoom con un rango de 20 a 1 (24-480mm, T/9), a diferencia de los habituales 10 a 1, con el que se hicieron los famosos zooms del film y estos también se usaron junto con un juego de lentes Canon Superspeed (las K35) que facilitaban trabajar con bajos niveles de luz tanto en interiores como en exteriores. También se utilizaron las lentes Cooke Speed Panchro y los zooms angenieux 25-250mm y el citado anteriormente de 24-480mm.

• **Iluminación y color:** Kubrick y Alcott intentaron distanciarse del aspecto Hollywoodiense de las películas históricas, en la que los interiores rodados con luz artificial estaban tremendamente sobreiluminados. Kubrick dijo: *“La iluminación de las películas históricas siempre me pareció muy falsa. Una habitación completamente iluminada con velas es muy bonito y completamente diferente a lo que estoy acostumbrado a ver en el cine”*<sup>39</sup>. En concreto, querían rodar las escenas nocturnas en interiores a la luz de las velas, algo hasta el momento técnicamente imposible. Sin embargo Kubrick, como se ha citado antes, descubrió el famoso juego de lentes Zeiss de la NASA con focal 50 mm y apertura f/0.7, que forzando la emulsión disponible en la fecha un paso de diafragma, de 100T a 200T, podrían facilitar el rodaje con bajos niveles lumínicos. Así que ya podían filmar únicamente con luz de las velas, aunque tuvieron que limitar los movimientos de cámara y de los actores en esas escenas. Los interiores nocturnos se rodaron únicamente con luz de las velas, en algunos casos utilizando incluso lámparas con más de 70 velas. Como la profundidad de campo se eliminaba prácticamente en estas



Fig. 67. Más de 70 velas en algunas escenas (Fuente: fotograma Barry Lyndon)

<sup>39</sup> Cita recogida del libro CLIMENT, Michel. Kubrick (Edición Definitiva). 1ª ed. Madrid, Akal, 2000.

escenas, Kubrick centró el foco y los puntos de luz en los ojos, los rostros, las manos o los labios, creando imágenes realmente bellas.



**Fig. 68. Escenas nocturnas iluminadas solo con luz de velas (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)**

Barry Lyndon destaca por su legitimidad hacia el época que retrata, logrado no solo por rodar a la luz de las velas, sino porque el resto del trabajo de Alcott sigue esa misma línea naturalista. En los exteriores es usual rodar a contraluz o en zonas de sombra para no tener que utilizar luz artificial de relleno y cuando se usa suele estar muy difuminada. La fotografía destaca también por su acercamiento hacia los interiores, partiendo siempre de los ventanales como fuente natural de los escenarios, intentando producir los efectos de la luz sobre las habitaciones y los personajes. Ello conlleva a que gran parte de las escenas están rodadas con una única fuente de luz lateral, lo que genera mucho contraste y cambios luz-sombra sobre los rostros de los personajes. En otras escenas si hay más de una ventana, Alcott aprovecha para introducir luz solar artificial a través de estas, generando un aspecto muy agradable y cada escena es diferente a la anterior.



**Fig. 69. Estilo extremadamente naturalista, apenas luz artificial y toda fuente justificada (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)**

No obstante aunque se trata de uno de los grandes hitos de la fotografía cinematográfica, debemos citar que algunas escenas tienen ciertos problemas de continuidad lumínica en exteriores, como cuando Barry se encuentra con su prima y



el capitán Quin junto al río o en el duelo a espada con Lord Ludd, y sobre todo que algunos interiores diurnos tienen un exceso de luz cenital injustificada como en la primera escena de Barry con Nora, o en cualquiera en las que aparece el ministro prusiano y el capitán Potzdorf. Estas escenas aunque menos precisas y naturalistas que las otras, no rompen con la armonía del conjunto.

Respecto al tratamiento del color, se realizó en el laboratorio eliminando un filtro de luz diurna, que permitía saturar sobre todo el rojo (como el de los uniformes), el verde de la naturaleza y el azul del cielo y empastelar el resto de colores.



**Fig. 70. Predomina el color rojo, el verde de la naturaleza y el azul del cielo (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)**

- **Composición y encuadre:** la composición de este film tiene una fuerte inspiración pictórica. Vemos maravillosos paisajes rodados en Alemania e Irlanda, el estupendo vestuario y diseño de producción, todo ello inspirado en artistas de la época como Veermer, Gainsborough, Rembrandt, Reynolds o Hogarth entre otros.<sup>40</sup>



**Fig. 71. Fuerte inspiración pictórica en las composiciones (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)**

<sup>40</sup> Información extraída de la web *educomunicacion: la influencia de la pintura en el cine*. Ana María Sedeño Valdellós y Enrique Martínez-Salanova Sánchez © [Consulta: 30 de enero de 2018] Disponible en: [http://educomunicacion.es/cineyeducacion/pintura\\_cine\\_influencia.htm](http://educomunicacion.es/cineyeducacion/pintura_cine_influencia.htm)

De nuevo vemos el uso de los típicos gran angular del director neoyorquino en el trabajo con lentes fijas, pero ante todo un trabajo de composición muy armonioso y equilibrado, en el que todos los componentes están perfectamente distribuidos en el fotograma con una precisión increíble, algo ya habitual en Kubrick que siempre escogía el mejor ángulo para filmar, pero en este film llevándolo a la perfección.



**Fig. 72. Increíbles composiciones en el film (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)**



**Fig. 73. Uso reiterado de zooms muy largos en el film (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)**

Vemos un uso destacado del zoom en la película, sobre todo *zoom out*, para fijar el interés en un punto y luego ir abriendo plano hasta encuadrarlo en el paisaje. También observamos el uso del *zoom in*, que es un plano subjetivo voyeur, cuando Barry ve por primera vez a Lady Lyndon o cuando ésta lo descubre a él besando a una de las doncellas.



**Fig. 74. Travelling de seguimiento; lateral, con cámara en mano y en plano secuencia (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)**

También están los típicos travelling de seguimiento de Kubrick o también vemos en las batallas hermosos travelling laterales o siguiendo a las tropas. Como ya también es habitual, Kubrick rueda varias escenas con cámara al hombro, sobre todo

las de lucha, como la pelea de Barry con un soldado a puños, o con Lord Bullingdon y también cuando Lady Lyndon intenta suicidarse, creando inestabilidad y tensión.



**Fig. 75. Cámara al hombre en las escenas de lucha (Fuente: fotograma Barry Lyndon)**

Como ya hemos citado antes, en las escenas a la luz de las velas, las lentes Zeiss permitían ese logro, pero se perdía prácticamente la profundidad y aplanaban la imagen, poniendo a los personajes prácticamente en el fondo, aun así el resultado es magnífico y queda muy hermoso, pareciéndose estas escenas a cuadros de la época, con los personajes casi inmóviles en los fondos. John Alcott sobre la profundidad de campo:

*“El punto de enfoque era tan crítico y prácticamente no había profundidad de campo con una lente de f/0,7. Mi operador de foco, Doug Milsome, utilizaba una cámara de circuito cerrado como la única manera de hacer un seguimiento de las distancias con algún grado de precisión. La cámara de vídeo se colocó en un ángulo de 90 grados a la posición de la cámara de cine y se controló por medio de una pantalla de televisión montada por encima de la lente de la cámara”.*<sup>41</sup>



**Fig. 76. La profundidad de campo se vio seriamente comprometida (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)**

De nuevo, para acabar, Kubrick usa de manera constante la ya asidua perspectiva frontal en sus films. La vemos en esas enormes estancias de palacio y en

<sup>41</sup> Cita recogida del sitio web *fotografiacinematográfica*: John Alcott. Blog de Hector J. Fontanellas 2015 [Consulta: 31 de enero de 2018] Disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2015/10/06/jhon-alcott/>

los magníficos exteriores de los mismos, creando increíbles simetrías. De nuevo éstas son una seña de identidad del maestro del Bronx.



Fig. 77. Uso de la perspectiva frontal creando simetrías (Fuente: fotogramas Barry Lyndon)

#### 4.5.3. EL RESPLANDOR<sup>42</sup>

Kubrick se introduce en el género de terror en su siguiente film adaptando la novela homónima de Stephen King. Es una película turbadora, llena de golpes de efecto, en la que destaca la labor del elenco de actores, sobre todo el de Jack Nicholson. Stephen King no ocultó sus discrepancias en relación al film. Por otro lado, Kubrick en su afán de disponer de los últimos adelantos técnicos, consiguió la posibilidad de experimentar con la “Steadicam”.

• **Cámaras, objetivos y formato:** el formato elegido para esta película fue de nuevo el de 35mm esférico, pero esta vez Kubrick varió el aspect ratio del film. Sus dos trabajos anteriores habían sido elaborados para proyectarse en 1.66:1, en cambio, *El Resplandor* sería para el nuevo ratio estándar de 1.85:1, aunque el encuadre de 1.33:1 se mantuvo para los pases televisivos. Este mismo formato se emplearía también para sus dos últimos filmes. La emulsión de este trabajo fue la nueva Kodak 5247 (100T) de grano más fino.



Fig. 78. Kubrick junto a Brown y su nuevo invento, la Steadicam (Fuente: [www.tested.com](http://www.tested.com))

<sup>42</sup> Para la elaboración de este apartado se ha servido del sitio web *Harmonica Cinema: The Shining*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2013 [Consulta: 1 de Febrero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/the-shining/>



Las cámaras utilizadas para este film fueron la Arriflex 35BL y la Arriflex IIC. Mencionar el uso del nuevo invento de la Steadicam, una cámara estabilizada que permite al operador desplazarse sin que se perciba vibración alguna, para el cual Kubrick llamó al propio inventor Garrett Brown para que fuese el operador de cámara. Las lentes utilizadas para esta película fueron las Zeiss 1.4, el zoom Cooke Varotal 20-100mm y un gran angular extremo Kinoptik 9.8mm.

• **Iluminación y color:** la aproximación fotográfica del film está muy lejos de la que solía ser en el género de terror. No aparecen habitaciones ni lugares oscuros, al contrario, la mayoría de la película transcurre en lugares abiertos muy iluminados. La iluminación en este trabajo, como ya es habitual en los de Alcott, sigue una línea excepcionalmente naturalista.



*Fig. 79. Iluminación atípica para una cinta de terror, espacios abiertos bien iluminados (Fuente: fotogramas El Resplandor)*

Al tener que trabajar únicamente en decorados contruidos para el rodaje, Alcott colocó cientos de pequeñas luces en paneles fuera de las ventanas del hotel, que daban la sensación de una luz suave rebotada en la nieve que entraba en las habitaciones del hotel. Como ya era típico en él, hizo que la luz que entraba del exterior fuese de un tono levemente azulado, mientras que en el interior, utilizó bombillas de tungsteno integradas como lámparas en el hotel, que al utilizar la emulsión Kodak de 3200 Kelvin, producía un fuerte y hermoso contraste entre la luz azulada del exterior y la luz cálida de los interiores. A partir de esta base fueron adaptando los diferentes escenarios: el laberinto se iluminó únicamente con luces incorporadas en el mismo; el salón de baile de igual manera, mediante luz en la barra del bar y luz incorporada en el techo; el baño donde Jack habla con el camarero, a través de paneles de metacrilato integrados en el mismo; el dormitorio con la luz de las ventanas en las escenas diurnas y con lámparas incorporadas en las nocturnas; y

la cocina y los pasillos del personal del hotel iluminados con fluorescentes en los techos.



**Fig. 80. Luces integradas en los decorados (Fuente: fotogramas El Resplandor)**

Como se ha visto en el apartado de las cámaras, para esta película se elaboró prácticamente todo para el uso casi exclusivo de la “Steadicam”, por lo tanto la premisa era que el hotel estuviera iluminado casi en su totalidad en todo instante, sin tener que realizar muchos ajustes para cada toma y así poder rodar con total libertad de movimientos con la Steadicam con una focal de 18mm, la preferida por el director. Vemos también como Alcott deja a los personajes en fuertes contraluces cuando estos están frente a las ventanas, como siluetas, al rodar totalmente de frente hacia la fuente de luz.



**Fig. 81. Alcott deja a los personajes en fuertes contraluces (Fuente: fotograma El Resplandor)**

Por último destacar que, como Kubrick tenía un enorme gusto por el zoom y esta vez decidieron no forzar la emulsión, requirieron niveles de luz muy altos para poder exponer en ocasiones a T/3.1 que ofrecía el zoom Varotal. En un decorado sin aire acondicionado y tanta potencia eléctrica, acabó produciéndose un incendio que



**Fig. 82. Contrastan los tonos cálidos del interior con los fríos del exterior (Fuente: fotogramas El Resplandor)**

retrasó posteriormente el rodaje de otros proyectos que se tenían que rodar en el mismo espacio.

El color en el film como ya hemos mencionado, contrasta los tonos fríos del exterior con los

cálidos de los interiores y también se puede comprobar que hay un uso frecuente del color rojo como en los ascensores, el cuarto de baño, la sangre en cascada que sale de los elevadores, etc., un color muy utilizado por Stanley en sus trabajos. Como se ha mencionado antes, Alcott utiliza luz azulada para recrear la luz nocturna, en algunos casos demasiado azul quizás, como cuando Danny espumea por la boca o Hallorann llama desde su casa para comprobar que están bien en el hotel.



*Fig. 83. El color rojo está muy presente en el film (Fuente: fotogramas El Resplandor)*

- **Composición y encuadre:** como hemos citado, lo que destaca de la iluminación, la puesta en escena, los decorados, etc., es que todo está dispuesto para rodar con la Steadicam y más Steadicam. Vemos todo tipo de planos realizados con este invento. Utiliza seguimientos frontales, traseros, travelling laterales, de aproximación, planos master con poco movimiento, puntos de vista subjetivos, etc., prácticamente todo realizado con esta cámara. Observamos también planos fijos muy bien compuestos como siempre en Kubrick y con la simetría y uso del gran angular que ya estaba presente desde hace tiempo en sus trabajos. En este hay muchos planos con perspectiva frontal, en parte por la organización del hotel, los pasillos, los salones, el uso de la “Steady”..., realizando así composiciones simétricas regularmente.



*Fig. 84. Todo tipo de travelling realizados con la Steadicam (Fuente: fotogramas El Resplandor)*



**Fig. 85. Abundan las simetrías y la perspectiva frontal (Fuente: fotogramas El Resplandor)**

En este film, Kubrick embelesado quizás por el nuevo invento de Garret, no utiliza tanto el gran angular como en otros trabajos. Sí que vemos que hay diferentes zooms en el film, sobre todo para fijar la atención en un objeto de plano o en los rostros de los personajes y sobre todo también para realizar en algunos planos rápidos cambios de focal para producir un shock en el espectador. Para producir esta sensación también observamos que se recurre a lo mismo pero con movimientos de cámara rápidos y bruscos. Respecto al uso de la lente gran angular, hay menos uso de ella como se ha comentado, aunque destaca el de la lente gran angular extrema de Kinoptik de 9.8mm, usada para las escenas del laberinto, en la que se aprecia cómo se distorsionan los extremos de la imagen, acentuando así la inmersión y la confusión del espectador en el mismo.



**Fig. 86. Zoom con cambio rápido de focal y travelling seguimiento con lente gran angular extrema (Fuente: fotogramas El Resplandor)**

Se usa la cámara al hombro en alguna escena, como cuando Wendy intenta sacar al niño por la ventana del cuarto de baño, o cuando Jack mata a Hallorann con un hacha. También encontramos un plano subjetivo realizado con la Steadi cuando Jack entra en la habitación 237.

Al igual que en otros de sus trabajos apreciamos señas típicas del director: el uso de la cámara en una posición baja o casi a ras del suelo, solo hay que fijarse en



los travellings siguiendo al niño en el triciclo; muchos primeros planos, alguno ya característico como el de Jack mirando por la ventana a su mujer y a su hijo con esa mirada y rostro de loco, que nos recuerda al rostro de Alex en la naranja mecánica y por último un plano ya clásico en Kubrick que es el plano nadir o contrapicado total que en este film lo utiliza cuando Jack es encerrado en la despensa e intenta convencer a Wendy para que lo libere, la cámara se sitúa totalmente por debajo de Jack en perpendicular con el suelo, aportando dramatismo a la escena.



**Fig. 87. Primer plano de Jack y contrapicado extremo (Fuente: fotogramas El Resplandor)**

Como curiosidad, en la película se aprecian diferentes fallos de raccord<sup>43</sup> realizados a conciencia para desestabilizar más al espectador, como sillas o muebles que aparecen en un plano y desaparecen al siguiente, objetos que cambian de color como el teléfono o la máquina de escribir o cambios de entorno antes y después de entrar en alguna estancia del hotel, como cuando Hallorann les enseña la nevera a Wendy y Danny. De igual manera, en la escena que Jack habla en el cuarto de baño rojo con el camarero, Kubrick se salta la regla de los 180° en el diálogo, es decir, hay un salto de eje<sup>44</sup> en la conversación entre los dos.



**Fig. 88. Se aprecia un salto de eje en la conversación del baño (Fuente: fotogramas El Resplandor)**

<sup>43</sup> Continuidad espacial o temporal correcta entre dos planos consecutivos.

<sup>44</sup> La regla básica del eje dicta que cuando hay dos personas se imaginará una línea entre sus miradas y se situarán todas las cámaras sólo a un lado de la línea.

Para acabar, mencionar que la película se rodó casi íntegra en los estudios Elstree de Londres, como ya era habitual, excepto las secuencias aéreas del inicio rodadas por Greg McGillivray y algunos planos rodados en EEUU por una segunda unidad a cargo de Douglas Milsome, quien sería el director de fotografía en el siguiente trabajo de Kubrick.



**Fig. 89. Planos rodados por una segunda unidad en EEUU (Fuente: fotograma El Resplandor)**

#### **4.6. SUS ÚLTIMOS AÑOS**

En este capítulo vamos a tratar los dos últimos trabajos de Kubrick, *La Chaqueta Metálica* y *Eyes Wide Shut*. Los films cada vez más distantes en el tiempo, trece años distan una de la otra y finalmente moriría el maestro del Bronx justo después de realizar su última obra.

##### **4.6.1. LA CHAQUETA METÁLICA<sup>45</sup>**

Tras siete años sin realizar un film, Kubrick de nuevo se introduce en el cine bélico y retoma la anécdota principal de *Fear and Desire*, su primer largometraje, para trasladar la patrulla de un ejército no identificado, a los escenarios de una estilizada réplica de la guerra de Vietnam. El film fue rodado en su totalidad en escenarios naturales de Inglaterra, recreando el Vietnam de finales de los 60. “De nuevo como en *Senderos de Gloria*, vuelve a proponernos una implacable reflexión sobre la alienación del hombre como soldado y la sinrazón de la guerra”.<sup>46</sup>

- **Director de fotografía:** el elegido para esta tarea fue Douglas Milsome, operador británico, que ya había colaborado con Kubrick y Alcott en trabajos anteriores desde “*La Naranja Mecánica*”. La reputación de John Alcott había aumentado considerablemente tras sus trabajos anteriores con Kubrick, e incluso

<sup>45</sup> Para la elaboración de este apartado se ha servido del sitio web *Harmonica Cinema: Full Metal Jacket*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2014 [Consulta: 3 de Febrero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/full-metal-jacket/>

<sup>46</sup> Cita recogida del corto documental *Stanley Kubrick/Rodando/TCM*, del canal TCM España.

inventó un formato nuevo, el “Super 35”. Así pues, rechazó la oferta de realizar esta película. Entonces, al igual que Alcott sustituyó a Unsworth, su ayudante Doug Milsome fue el encargado de realizar la fotografía de este film. Este fue su primer trabajo como director, ya que en los 80 había sido operador y el encargado de segundas unidades. Posteriormente realizó otros trabajos como director de fotografía, destacando *37 Horas Desesperadas (1990)* y *Robin Hood: Príncipe de los ladrones (1991)*.

- **Cámaras, objetivos y formato:** según el propio Milsome, el film comenzó a rodarse en 65 mm y en blanco y negro, pero a la semana de trabajo, Kubrick decidió, tras valorar rodar en 16 mm, hacerlo finalmente en color y en 35 mm esférico con el ratio de 1.85:1. La emulsión utilizada fue la Kodak 5294 (400T) de alta sensibilidad, aunque fue forzada en el revelado un diafragma hasta los 800, para que tuviese un aspecto borroso y algo granulado, asemejándose a la fotografía de combate de la época.

Las cámaras utilizadas fueron una Arriflex 35 BL y la ya clásica Arriflex IIC. Las lentes fueron las Zeiss 1.4 y para los zooms, seguramente Kubrick recuperaría el zoom de 20 a 1 (24-480mm) de *Barry Lyndon* y también utilizaría su tradicional Cooke Varotal de 20-100mm.

- **Iluminación y color:** en este trabajo vemos de nuevo una aproximación naturalista y realista con una justificación de las fuentes de luz. La película se divide en dos partes, la primera trata del entrenamiento de los marines y la segunda de su llegada a Vietnam y su entrada en combate.



**Fig. 90. Luz natural diurna en exteriores y ventanas sobrepuestas en interiores (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**



En la primera parte vemos que las escenas diurnas exteriores están rodadas con luz natural por completo con algún contraluz muy bonito con el sol cayendo cuando los marines saltan obstáculos y los interiores con luz sobrepuesta que entra por las ventanas. Las escenas nocturnas por su parte, están rodadas con la luz existente en el escenario, que son los fluorescentes que están en el techo del barracón, o con luz azulada fuera de campo que entra por las ventanas con un fuerte contraste.



**Fig. 91. Escenas nocturnas iluminadas mediante fluorescentes o luz azul con mucho contraste (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**

La segunda parte vemos que está rodada casi toda en exteriores, pero como Kubrick se negaba a rodar fuera de Inglaterra, se tuvo que simular la ciudad de Hue en Vietnam en el sur de Londres, utilizando unos edificios a punto de ser derruidos y trayendo palmeras de las islas Canarias, pero vemos que no consigue la misma luz característica del hemisferio sur como apreciamos en *Apocalypse Now* o en *Los Gritos del Silencio*. En los interiores de esta parte vemos que tienen ciertas anomalías. En el barracón donde charlan los correspondientes, vemos que la luz, que proviene de los fluorescentes, tiene un tono verdoso que se corregiría en postproducción, en cambio la luz que entra por las ventanas es magenta. Y en otro barracón donde tienen las camas los soldados vemos que hay luces que cuelgan del techo. Bien pues parece que la lente tiene una especie de malla que junto con el diafragma algo cerrado, se aprecian los destellos de las bombillas, que sería el objetivo de esto, pero también se aprecia de manera considerable la malla de la lente.



**Fig. 92. La cualidad/calidad de la luz muy diferente a la del hemisferio sur (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**



**Fig. 93. Anomalías en interiores en Vietnam, luz magenta del exterior y mallado de la lente (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**

Por último, la última secuencia cuando los soldados entran en combate y acaban con el francotirador es la más espectacular y la que más interés visual tiene. Especial atención al anochecer increíble que vemos en pantalla. Al principio el escenario es diurno con muchos fuegos en los edificios, pero poco a poco, va anocheciendo y la luz se va yendo plano a plano, con una continuidad lumínica increíble, acabando con el escenario de noche y con los fuegos como las luces principales.



**Fig. 94. Continuidad lumínica increíble en la secuencia del francotirador (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**

Respecto al color de la película, tiene la típica paleta de color del género bélico, limitada a los tonos marrones, verdes y grises. Además, apreciamos que la película tiene poco contraste, excepto al final que vemos que la película tiene mayor densidad de negros y se nota más el grano de la emulsión. Este uso de filtros de bajo contraste quizás se hiciese para simular el clima de Vietnam y su



**Fig. 95. Se aprecia el filtro de bajo contraste (Fuente: fotograma La Chaqueta Metálica)**

humedad, pero en algunas escenas vemos que se aprecia en demasía.

- **Composición y encuadre:** como cabe de esperar de un trabajo de Kubrick, la puesta en escena es magnífica, al igual que los movimientos de cámara son elegantes y la elección de planos y ángulos exquisita. Desde el comienzo de la película vemos los típicos travelling del director, haciendo uso de la Steadicam por aquí y por allá y apreciamos también la ya mítica perspectiva frontal y simetrías milimétricas con las que inunda el director del Bronx sus trabajos, normalmente con angulares como el 18mm y el 25mm. También hay travelling muy largos realizado con raíles, sobre todo laterales siguiendo a los personajes y también hay uno vertical muy acertado subiendo a la par del recluta “patoso” en un obstáculo del entrenamiento.



*Fig. 96. Se ven todo tipo de travelling en el film (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)*



*Fig. 97. Composiciones con perspectiva frontal (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)*

Siguiendo con los movimientos de cámara, hay un plano secuencia con la Steadicam realmente fascinante, que se produce cuando los soldados van detrás de un tanque y tras una explosión uno de ellos muere. Entonces, los soldados entran caminando agachados en un pueblo y la cámara los sigue muy baja como si de uno de los soldados se tratase, introduciendo totalmente al espectador en la escaramuza como uno más.

En el film hay escenas grabadas con cámara en mano, como acostumbraba Kubrick, con su Arriflex IIC también con la intención de incluirnos como uno más en la película.





**Fig. 98. Fascinante plano secuencia rodado con la Steadicam (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**

Otro de los gustos típicos del director era el de situar la cámara en posiciones bajas y en este film lo volvemos a apreciar, sobre todo cuando nos vamos acercando al final en la secuencia del francotirador, que la cámara está muchas veces casi a ras del suelo. Un buen ejemplo puede ser el plano mencionado anteriormente con la Steadi siguiendo a los marines.

El zoom es muy utilizado en esta película como ya había realizado Kubrick en trabajos anteriores. Como se dijo en la parte de objetivos, quizás recuperase el zoom 24-480 mm de *Barry Lyndon* o usase su clásico Cooke Varotal 20-100mm. Vemos que lo utiliza para cerrar plano sobre objetos o personajes o por el contrario, para centrar nuestra atención en un punto y luego ir abriendo plano para mostrarnos el escenario. Claros ejemplos son el zoom in a la cara del recluta patoso, cuando se está quedando perturbado que nos recuerda al zoom in de la cara de Jack Nicholson en *El Resplandor* o los constantes zooms muy rápidos que hay en la secuencia final del francotirador, realizando planos subjetivos voyeur de la mirada del mismo cuando apunta con su rifle a los marines.



**Fig. 99. Zoom out muy largo realizado probablemente con el 24-480mm (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**

Como se ha mencionado, Kubrick siempre elegía el mejor ángulo y las mejores posiciones de cámara, al igual que la situación de los personajes y de los elementos del escenario. Clara demostración, de nuevo la vemos en la última secuencia la del

francotirador, en la que Kubrick se maneja tan bien en este aspecto, que con la colocación, la estructura de todo el escenario, la situación de los personajes y la cámara, el espectador sabe en todo momento en que punto exacto y en que ventana se encuentra dicho francotirador.



**Fig. 100. Zoom in de la mirada subjetiva del francotirador (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**

Vemos que en al menos dos momentos del film, cuando todos rodean al soldado Cowboy que está tumbado en el suelo a punto de fallecer y cuando encuentran al francotirador, se hace uso de una desincronización entre obturador y arrastre de película en cámara, produciendo unos destellos fascinantes por el fuego.



**Fig. 101. Efecto que produce la desincronización del obturador y el arrastre de película (Fuente: fotogramas La Chaqueta Metálica)**

También hablar de un plano característico desde sus últimos trabajos, se trata del contrapicado extremo o plano nadir, que en este caso lo vemos en los primeros compases del film, cuando el sargento casi asfixia al recluta “patoso” y ahí vemos este plano nadir que es un primer plano del sargento apuntándonos con el dedo y que además es un plano subjetivo del recluta.



**Fig. 102. Contrapicado mirada subjetiva soldado (Fuente: fotograma La Chaqueta Metálica)**

Por último hablar de la última escena del film, ya que se da una cosa curiosa. En esta escena hay un cambio de eje que, aunque no hay una conversación entre personajes, se aprecia con bastante claridad un cambio un tanto extraño en la posición de las cámaras. Los soldados van caminando de izquierda a derecha en el plano, con la cámara siguiéndolos realizando un travelling lateral y de repente, el siguiente plano es un travelling lateral siguiéndolos de igual manera pero la cámara ha cambiado al otro lado de los marines, acabando estos caminando de derecha a izquierda de la pantalla. Como recordamos en el film anterior de *El Resplandor*, Kubrick también recurrió a esto en el diálogo de Jack con el camarero en el cuarto de baño. Sin duda realizados de manera deliberada por el maestro del Bronx.



**Fig. 103. Salto de eje en la escena final del film (Fuente: fotograma La Chaqueta Metálica)**

#### 4.6.2. EYES WIDE SHUT<sup>47</sup>

*“Última película de Kubrick. La película cuenta con la pareja Tom Cruise y Nicole Kidman, casados en la vida real, y lo polémico de su argumento, donde un matrimonio ve como su vida se tambalea cuando deciden adentrarse en sus fantasías*

<sup>47</sup> Para la elaboración de este apartado se ha servido del sitio web *Harmonica Cinema: Eyes Wide Shut*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2013 [Consulta: 5 de Febrero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/eyes-wide-shut/>

sexuales. El film levanta una vez más una densa polvareda, que acaba en EEUU con el retoque digital de algunas de las secuencias por ser demasiado explícitas”.<sup>48</sup>

• **Director de fotografía:** el encargado para este trabajo fue Larry Smith, nacido en Londres, que ya había sido el jefe de eléctricos *Barry Lyndon* y en *El Resplandor* y finalmente acabó siendo el director de fotografía para este film, aunque la primera opción fue la de elegir a Douglas Milsome, que también fue asistente de Alcott y fue el encargado de la fotografía en *La Chaqueta Metálica*, pero reusó de este proyecto. Smith debutó con este trabajo y su carrera después no ha sido muy prolífica, destacado títulos como *Bronson* y *Solo Dios perdona*, a las órdenes de Nicolas Winding Rehn o *El Irlandés*.

• **Cámaras, objetivos y formato:** el formato elegido fue el 35mm esférico y la relación de aspecto la misma que la de sus dos trabajos anteriores 1.85:1. Una decisión muy llamativa fue la de usar una emulsión a punto de ser descatalogada por Kodak, la Kodak 5298 de 500 ASA y forzarla dos diafragmas hasta los 1500 ASA, una velocidad mucho mayor que la que utilizó Kubrick en sus trabajos anteriores. Esto hacía que aumentase de manera notable el contraste, saturase mucho los colores y en las copias de 35 mm produjo un evidente grano, negros poco densos y repetidos cambios e inconsistencia en las copias.

Para este trabajo se utilizaron las cámaras Arriflex 535 B y una cámara Moviecam Superlight. Las lentes usadas fueron las Zeiss Superspeed 1.3, las Zeiss Variable Primes y el zoom Cooke Varotal 20-100mm.



Fig. 104. Iluminación naturalista, luces en pantalla y ventanas sobrepuestas (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)

<sup>48</sup> Cita recogida del corto documental *Stanley Kubrick/Rodando/TCM*, del canal TCM España.



• **Illuminación y color:** la aproximación de la película es extremadamente naturalista pese a estar rodada con luz artificial casi de forma íntegra. La emulsión utilizada y el revelado forzado, junto con las ópticas Superspeed con grandes aperturas de diafragma, permitió rodar con niveles de luz muy bajos. De esta manera el film está rodado casi por completo con la luz que vemos en pantalla (básicamente las lámparas incluidas en el decorado). También como la película transcurre en navidad, vemos que Kubrick hace una exquisita utilización de las luces de neón decorativas y de los árboles de navidad.



Fig. 105. Excelente uso de las luces y árboles de navidad (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)

La secuencia de la orgía, vemos como al principio esta iluminada con una luz suave cenital, que da luz al siniestro ritual con las chicas en círculo, pero más tarde vemos a Cruise adentrarse en la mansión y vemos como nos recuerdan a las escenas rodadas con velas de *Barry Lyndon*. De hecho, en declaraciones del propio Larry Smith, dijo que la primera intención fue la de rodar las escenas solo con luz de las velas, pero que posteriormente se descartó la idea.



Fig. 106. Las escenas de la orgía recuerdan a Barry Lyndon (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)

Para compensar el incremento del contraste al forzar la película, se recurre con frecuencia a filtros de bajo contraste que también producen halos y difusiones en las fuentes de luz dando una sensación parecida a los filtros de niebla.



**Fig. 107. Difusión y halos en las luces por el filtro de bajo contraste (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)**

Como se ha mencionado antes, debido al forzado de la película, la saturación de los colores es muy alta y da lugar a fuertes contrastes entre los colores fríos y cálidos. Además, el color juega un papel muy importante en este film, sobre todo los colores rojos y azul. El color rojo representa la pasión, el deseo, la impulsividad... mientras que el azul representa la verdad, la fidelidad, lealtad, inocencia... Así pues en la película vemos un claro juego y simbolismo con estos dos colores. Por ejemplo, las luces que entran por las ventanas son azules, las puertas del apartamento y la consulta de Bill también. En cambio es roja la puerta del apartamento de la prostituta Domino, el tapete de billar de Ziegler, las paredes de la tienda de disfraces, las alfombras y sillones en la mansión de la orgía, la túnica del líder... Y a su vez aparecen en muchas escenas juntos, mostrando las dudas del personaje o una dicotomía, como por ejemplo en el club Sonata con dos carteles uno rojo y otro azul, en el cuarto de baño de Ziegler donde la prostituta está en un sillón rojo y hay un cuadro con una mujer desnuda sobre fondo rojo, en cambio, los demás detalles y la bata con la que arroja Bill a la prostituta son azules y sobre todo en una escena al principio muy significativa, donde Bill y Alice hablan sobre los celos y la infidelidad, donde vemos a Alice tumbada en la cama roja y a Bill delante de la ventana azul, y vemos cómo se van cambiando los roles y acaba Bill en la cama roja y Alice en la ventana azul.



**Fig. 108. El rojo y el azul juegan un papel importante en el film (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)**



**Fig. 109. Los personajes intercambian el color de fondo conforme avanza la conversación (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)**

Otro color puede ser el morado que representa lo místico o el misterio y también es la mezcla del rojo y el azul. Este aparece en el vestido de Domino y de una de las dos chicas en la fiesta de Ziegler que invitan a Bill a ir donde acaba el arcoíris. Éste también es un detalle importante, ya que el arcoíris también aparece mucho en el film, como en la tienda de disfraces o las luces de navidad. Detalle muy interesante cuando Bill después de enterarse de todo al final del film, regresa a su casa y apaga el árbol de navidad, que había estado encendido toda la película y se detiene unos segundos en ello. Mencionar como curiosidad, que la mayoría de las chicas que aparecen en el film son pelirrojas.



**Fig. 110. El arcoíris tiene mucho simbolismo en el film y Bill lo apaga al final (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)**

• **Composición y encuadre:** el film está rodado con el estilo y la clase que caracterizaban al realizador del Bronx y como siempre con una selección de ángulos increíbles. El uso de la Steadicam es tan elegante y frecuente como en sus trabajos anteriores, filmando travelling de seguimiento y aproximación magníficos. De nuevo Kubrick recurre a objetivos cortos y grandes angulares, con un predominio del 18mm casi en todo el filme y muy pocas tomas superan el 35mm. También observamos el uso del zoom como ya es habitual, para encuadrar objetos o rostros. Cabe mencionar el zoom contrapicado rapidísimo que realiza a la prostituta en la orgía cuando ésta alza la voz para salvar a Bill, recordándonos a esos zooms que ya vimos en *El Resplandor*. Magníficos son los travelling que vemos en el ritual y en la posterior orgía con la cámara muy baja siguiendo el recorrido del protagonista. Aunque menos que en otros trabajos, también vemos las simetrías típicas del realizador.



*Fig. 111. Travellings y elegantes movimientos de cámara con la Steadicam (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)*



*Fig. 112. Zoom in muy largo típico en Kubrick (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)*





**Fig. 113. De las pocas composiciones simétricas en el film (Fuente: fotogramas Eyes Wide Shut)**

Mencionar, como ya era costumbre, que la película se rodó íntegra en Inglaterra, excepto algunos planos realizados con una segunda unidad en Nueva York y algunas escenas rodadas mediante proyección frontal para dar la sensación de



**Fig. 114. Escenario recreando la calle Soho (Fuente: cineparrafos.file.wordpress.com)**

que Tom Cruise paseaba por la ciudad de los rascacielos. Incluso se reconstruyó una calle entera del Soho en el estudio. Sin duda lo peor de la película son los pensamientos de Bill cuando piensa en Alice teniendo sexo con el marine, en blanco y negro y con una música desacertada, algo insólito en la filmografía del director.

También decir que de no haber muerto Kubrick tras entregar la primera versión de la película, con total seguridad éste hubiese ido puliendo detalles, ya que vemos inestabilidad a nivel técnico y debido al forzado, hay alguna toma sobreexpuesta. Pese a todo es un film memorable, rodado con suma categoría, con un aspecto visual increíble, a veces incluso onírico, rodado con medios y técnicas poco habituales y con niveles lumínicos muy bajos.



**Fig. 115. Lo peor del film los pensamientos de Bill (Fuente: fotograma Eyes Wide Shut)**

## **5. CONCLUSIONES**

Como se ha podido comprobar durante este trabajo, Stanley Kubrick era un auténtico genio. Era diferente, perfeccionista y obsesivo con su obra, hasta el punto de que muchos de sus trabajadores, ya fuesen actores o cámaras... confiesan haber acabado cansados de él o hasta odiarlo. Aun así, hemos comprobado que gracias a esa pasión y amor por el cine, el realizador del Bronx realizó, aunque pocas películas, obras de arte en su gran mayoría.

Respecto a los objetivos buscados con este trabajo, se ha intentado enfocar el mismo a la consecución del objetivo principal, realizando con éxito una investigación y un estudio en profundidad de la vida y obra de Stanley Kubrick, demostrando así la calidad a nivel fotográfico de sus trabajos y ese afán vanguardista e innovador tanto en los argumentos de sus películas como en las técnicas y recursos empleados estando siempre un paso por delante de su época.

Consecuentemente se han logrado los objetivos generales del trabajo, ya que se ha conseguido reunir y plasmar esta investigación de manera correcta y organizada con este estudio gracias a las asignaturas y conocimientos adquiridos durante el *Grado de Comunicación Audiovisual*, a su vez de una manera clara y fluida facilitando la lectura y el entendimiento de este texto a todo tipo de público y que culminará de igual forma con una exposición y defensa del trabajo bajo las mismas características.

A lo que se refiere a los objetivos específicos, se han intentado organizar como se plantearon en su inicio, punto por punto:

- Mediante la investigación de la vida y el contexto del realizador del Bronx, hemos apreciado la evolución de este director, desde sus primeros trabajos, con poco presupuesto y ejerciendo Kubrick de hombre orquesta, hasta sus últimas realizaciones magistrales; desde su primera etapa del blanco y negro, al color; comprobando el afán por innovar e ir un paso por delante de su época, demostrando ser un hombre independiente de ideas propias.



- Se ha comprobado que no solo el cine de otros directores influyó en el estilo de Kubrick, sino también sus aficiones en el día a día como el ajedrez, la lectura o su etapa de fotógrafo, influyeron mucho en la manera de realizar y rodar sus trabajos. Además hemos constatado, que el cine del director neoyorquino, influyó y repercutió de manera muy importante tanto en películas como en cineastas posteriores, que ellos mismos han admitido la gran marca que les dejó las películas del director de 2001.
- Respecto a los dos últimos objetivos, se ha realizado el visionado de los trece largometrajes propuestos y se han estudiado las características fotográficas de cada uno de ellos, así como el análisis de sus directores de fotografía, encontrando los posibles aportes que estos dejaron en sus respectivas colaboraciones con el realizador estadounidense. En consecuencia a esto, se ha podido constatar o demostrar, ese estilo característico de Kubrick y esas constantes en sus trabajos, que nos permiten con cierta facilidad reconocer su cine y su forma de trabajar. A raíz de este estilo “Kubrick” y con esta investigación, se han podido extraer estas características y resultados de su obra:
  - A lo que iluminación se refiere, aunque en sus primeros films era menos evidente y se utilizaban luces más duras por los negativos de la época, hemos comprobado que Kubrick siempre apostaba por aproximaciones muy naturalistas, con fuentes de iluminación siempre justificadas y utilizando las luces existentes en el escenario, llegando a la máxima expresión en este aspecto con la película *Barry Lyndon*, donde se iluminaron escenas nocturnas únicamente con luz de velas.
  - A lo que el color respecta, sus primeros trabajos los realizó en blanco y negro y posteriormente en color. En *Espartaco*, que fue el film menos “Kubrick” ya que fue por encargo, apreciamos colores muy saturados y vivos deudores del Technicolor de los 50, pero por lo general en sus trabajos vemos colores menos saturados y fríos, y un gusto por la luz blanca creando lugares asépticos. El color rojo aparece prácticamente en todos sus films con cierto significado, puede decirse que es su color fetiche. Los colores juegan un papel importante en sus trabajos, como en su último film, *Eyes Wide Shut*,

donde los colores, sobre todo el rojo y el azul, juegan un papel muy importante. También decir que el realizador casi siempre reusaba de corregir los colores en postproducción.

- Los argumentos de sus películas siempre han sido polémicos y han generado reacciones en el espectador. Sus obras, de índole diferente (aunque la mayoría se detiene en la reflexión sobre la guerra), recorren el cine negro, el género bélico, la comedia, la ciencia ficción o el terror, sin dejar indiferente a nadie. Vemos en sus trabajos que siempre hay un antihéroe como Alex en *La Naranja Mecánica* o Barry en *Barry Lyndon*, con los que nos plantea dudas y preguntas existenciales, tocando temas como la ciencia, la inteligencia artificial, el sexo o el miedo.
- Podemos comprobar que este realizador siempre estuvo a la vanguardia e innovó en sus proyectos. Claros ejemplos son: los efectos fotográficos en *2001*, que influyeron en las películas posteriores de ciencia ficción; o ya sea la innovación en la puesta en escena, nuevas lentes, iluminación y micrófonos que utilizó en *La naranja mecánica*; las míticas lentes de la NASA para poder rodar *Barry Lyndon* a la luz de las velas o el uso de la Steadicam en *El Resplandor* para la que contrató al propio inventor de la misma Garret Brown.
- Al igual que innovó, Kubrick también mantuvo muchas costumbres en sus trabajos como el uso de sus cámaras favoritas la Mitchell BNC o su ARRIFLEX IIC, al igual que el gusto por focales cortas de 18 ó 25 mm. o sobretodo el uso constante de la lente gran angular, llevado al extremo en *2001* o en *La Naranja Mecánica*, sin importarle en muchos casos que distorsionara la imagen. También hizo un uso regular del zoom en muchos trabajos, los maravillosos planos secuencia con sus numerosos travellings o la elegancia con la Steadicam son señas de identidad del maestro neoyorkino. Al igual que las maravillosas composiciones y encuadres perfectos como podemos comprobar en *Barry Lyndon*, trabajo en el que parece que todos los fotogramas son cuadros de la época. Ángulos y tiros de cámara fantásticos y

extremos en muchos casos, como el contrapicado extremo, o plano nadir, que vemos en muchos de sus trabajos. La búsqueda de la perfección y el sumo cuidado en sus composiciones y encuadres lo heredó de su época como fotógrafo, antes de sumergirse en el mundo del cine.

- Otra característica clara de sus composiciones y de la que tanto se ha escrito sobre el director, son sus composiciones con perspectiva frontal y sobre todo composiciones simétricas, llevadas al extremo y a la perfección en sus trabajos como podemos ver en casi todos, ya sea en las trincheras de *Senderos de Gloria*, en las naves de *2001*, el decorado laberíntico de *El Resplandor* o en el reclutamiento de *La Chaqueta Metálica*. En la mayor parte de sus trabajos hay composiciones de este tipo, formando ya parte del imaginario colectivo esta “simetría kubrikiana”.

Como se ha comprobado con estos puntos, el cine de este director es fácilmente identificable y tiene unas señas de identidad claras, al igual que una innegable calidad y precisión técnica increíble en sus trabajos.

Para finalizar, a modo de conclusión global, decir que con este proyecto se han cumplido los objetivos y la finalidad que se pretendía al principio del mismo, que están relacionados con algunas asignaturas cursadas y se han puesto en práctica los conocimientos adquiridos en el *Grado de Comunicación Audiovisual*. Cabe decir también, que con este trabajo he profundizado en el mundo del cine y sobre todo a lo que dirección de fotografía y a la propia fotografía se refiere, ampliando y complementando así mis conocimientos, y sobre todo disfrutando en la realización del mismo.

## 6. FUENTES Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### 6.1. LIBROS IMPRESOS Y MONOGRAFÍA SIMILARES

- GUBERN, Román. *Historia del cine*. 4ª ed. Barcelona, Lumen, 1997.
- RIAMBAU, Esteve. *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid, Cátedra, Signo e Imagen/Cineastas, 1990.
- CLIMENT, Michel. *Kubrick (Edición Definitiva)*. 1ª ed. Madrid, Akal, 2000.
- DUNCAN, Paul. *Stanley Kubrick: visual poet 1928-1999*. 1ª ed. Madrid, Taschen, 2003.

### 6.2. SITIOS WEB

- *Universidad de Extremadura: Facultad de Ciencias de la Documentación y Comunicación*. [Consulta: 14 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.unex.es/conoce-la-unex/centros/alcazaba/titulaciones/info/competencias?id=1704>
- *IMDb: Stanley Kubrick*. IMDb Inc., © 1990 [Consulta: 15 de enero de 2018, 16 de enero de 2018] Disponible en: <https://www.imdb.com/name/nm0000040/>
- *AlohaCríticón: Stanley Kubrick*. AlohaCríticón, © 2018 [Consulta: 15 de enero de 2018] Disponible en: <https://www.alohacriticon.com/cine/actores-y-directores/stanley-kubrick/>
- *Cultura Inquieta: Análisis visual de las películas que inspiraron a Stanley Kubrick*. Cultura Inquieta Plataforma de la música y las artes, © 2010 [Consulta: 16 de enero de 2018] Disponible en: <http://culturainquieta.com/es/foto/item/6761-analisis-visual-de-las-peliculas-que-inspiraron-a-stanley-kubrick.html>
- *Filmaffinity: Stanley Kubrick*. Filmaffinity – Movieaffinity, © 2002 [Consulta: 16 de enero de 2018] Disponible en: <https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stext=stanley+kubrick>
- *Harmonica Cinema: Formatos cinematográficos (III)*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2015 [Consulta: 18 de enero de 2018, 23 enero de 2018, 2 de febrero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/formatos-cinematograficos-iii/>
- *IMDb: Lucien Ballard (Biography)*. IMDb Inc., © 1990 [Consulta: 20 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.imdb.com/name/nm0005644/bio>
- *Wikipedia: Georg Krause*. Fundación Wikimedia, Inc., © 2001 [Consulta: 20 de enero de 2018] Disponible en: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Georg\\_Krause](https://fr.wikipedia.org/wiki/Georg_Krause)
- *El Rollo Fotográfico: Deep Focus*. Fotorollo.wordpress, Hector T. Arita 2011 [Consulta: 20 de enero de 2018] Disponible en: <https://fotorollo.wordpress.com/tag/deep-focus/>
- *Harmonica Cinema: Spartacus*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2016 [Consulta: 21 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/spartacus/>
- *Harmonica Cinema: Lolita*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2016 [Consulta: 22 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/lolita/>

- *Wikipedia: Gilbert Taylor*. Fundación Wikimedia, Inc., © 2001 [Consulta: 22 de enero de 2018] Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert\\_Taylor](https://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_Taylor)
- *Harmonica Cinema: 2001: A Space Odyssey*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2012 [Consulta: 24 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/2001-a-space-odyssey/>
- *IMDb: John Alcott Biography*. IMDb Inc., © 1990 [Consulta: 26 de enero de 2018] Disponible en: [http://www.imdb.com/name/nm0005633/bio?ref=nm\\_ov\\_bio\\_sm](http://www.imdb.com/name/nm0005633/bio?ref=nm_ov_bio_sm)
- *ShotOnWhat? Stanley Kubrick*. ShotOnWhat?LLC, © 2012 [Consulta: 26 de enero de 2018, 31 de febrero, 6 de enero] Disponible en: <https://shotonwhat.com/o/378188/stanley-kubrick>
- *El Espectador imaginario: El hombre que iluminó a Kubrick*. El Espectador Imaginario, © 2014 [Consulta: 27 enero de 2018] Disponible en: <http://www.elespectadorimaginario.com/pages/septiembre-2010/investigamos/john-alcott.php>
- *Harmonica Cinema: Barry Lyndon*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2013 [Consulta: 30 de enero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/2194/>
- *educomunicacion: la influencia de la pintura en el cine*. Ana María Sedeño Valdellós y Enrique Martínez-Salanova Sánchez © [Consulta: 30 de enero de 2018] Disponible en: [http://educomunicacion.es/cineyeducacion/pintura\\_cine\\_influencia.htm](http://educomunicacion.es/cineyeducacion/pintura_cine_influencia.htm)
- *fotografiacinematográfica: John Alcott*. Blog de Hector J. Fontanellas 2015 [Consulta: 30 de enero de 2018, 31 de enero de 2018] Disponible en: <http://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2015/10/06/jhon-alcott/>
- *Harmonica Cinema: The Shining*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2013 [Consulta: 1 de Febrero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/the-shining/>
- *Harmonica Cinema: Full Metal Jacket*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2014 [Consulta: 3 de Febrero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/full-metal-jacket/>
- *Harmonica Cinema: Eyes Wide Shut*. Harmonica Rental & Cinema/Ignacio Aguilar, © 2013 [Consulta: 5 de Febrero de 2018] Disponible en: <http://www.harmonicacinema.com/eyes-wide-shut/>
- *Dzoom: Aprendiendo fotografía mientras disfrutas del cine: Stanley Kubrick*. Dzoom: Pasión por la fotografía 2003 [Consulta: 7 de febrero de 2018] Disponible en: <http://www.dzoom.org/es/aprendiendo-fotografia-mientras-disfrutas-del-cine-stanley-kubrick/>

### 6.3. PELÍCULAS, VÍDEOS Y EMISIONES EN TELEVISIÓN

- *Fear and Desire (Miedo y Deseo)*. Directed by Stanley KUBRICK. Stanley Kubrick and Martin Perveler Productions, 1953. USA: distributed by Joseph Burstyn Inc.
- *Killer's Kiss (El Beso del Asesino)*. Directed by Stanley KUBRICK. Minotaur Productions, 1955. USA: distributed by United Artists

- *The Killing (Atraco Perfecto)*. Directed by Stanley KUBRICK. Harris-Kubrick Productions, 1956. USA: distributed in USA by United Artists
- *Paths of Glory (Senderos de Gloria)*. Directed by Stanley KUBRICK. Bryna Productions, 1957. USA: distributed by United Artists
- *Spartacus (Espartaco)*. Directed by Stanley KUBRICK. Bryna Productions, 1960. USA: distributed by Universal Pictures
- *Lolita*. Directed by Stanley KUBRICK. Seven Arts/AA Productions/Any Pictures/Transworld Pictures, 1962. UK/USA: distributed by Metro-Goldwyn-Mayer
- *Dr. Strangelove: or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb (¿Teléfono Rojo? Volamos hacia Moscú)*. Directed by Stanley KUBRICK. Hawk Films, 1964. UK/USA: distributed by Columbia Pictures
- *2001: A Space Odyssey (2001: Una Odisea del Espacio)*. Directed by Stanley KUBRICK. Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. UK/USA: distributed by Metro-Goldwyn-Mayer/Turner Entertainment/Warner Home Video
- *A Clockwork Orange (La Naranja Mecánica)*. Directed by Stanley KUBRICK. Polaris Productions/Hawk Films, 1971. UK/USA: distributed by Warner Bros. Pictures (US)/Columbia-Warner Distributors (UK)
- *Barry Lyndon*. Directed by Stanley KUBRICK. Peregrine Productions/Hawk Films/Warner Bros., 1975. UK/USA: distributed by Warner Bros. Pictures
- *The Shining (El Resplandor)*. Directed by Stanley KUBRICK. The Producer Circle Company/Peregrine Productions/Hawk Films, 1980. USA/UK: distributed by Warner Bros. Pictures
- *Full Metal Jacket (La Chaqueta Metálica)*. Directed by Stanley KUBRICK. Natant/Hawk Films, 1987. UK/USA: distributed by Warner Bros. Pictures (US)/Columbia-Cannon-Warner (UK)
- *Eyes Wide Shut*. Directed by Stanley KUBRICK. Warner Bros. Pictures, 1999. UK/USA: distributed by Warner Bros. Pictures
- *Rodando: Stanley Kubrick* [Cortometraje Documental]. Dirigido por Javier MARTÍN VADILLO. Turner Broadcasting System Europe, 2014. ESPAÑA: emitido por Canal TCM España
- *Cine en blanco y negro* [Serie Televisiva]. Dirigido por José Luis GARCI. Radio Televisión Madrid, 2011. ESPAÑA: emitido por Canal Telemadrid.
- *Stanley Kubrick: A Life in Pictures (Una Vida en Imágenes)* [Documental]. Directed by Jan HARLAN. Warner Bros. Pictures, 2001. USA: distributed by Warner Home Video