

Trabajo Fin de Grado

La dirección de fotografía en *La naranja mecánica* (1971), *Barry Lyndon* (1975) y *El resplandor* (1980):
El tándem Stanley Kubrick – John Alcott.

The cinematography of *A Clockwork Orange* (1971),
Barry Lyndon (1975) y *The Shining* (1980):
The duo of Stanley Kubrick - John Alcott

Autor

Sofía Gómez Villanueva

Director

Alberto Castán Chocarro

Facultad de Filosofía y Letras

2020/2021

Un director de fotografía es un psiquiatra visual: mueve a la audiencia a través de una película... haciéndoles pensar de la manera que tú quieres que piensen, pintando imágenes en la oscuridad.

- Gordon Willis

INDICE

1. Introducción.....	pág. 4
1.1.Justificación del tema	pág. 4
1.2.Objetivos.....	pág. 4
1.3.Metodología	pág.4
1.4.Estado de la cuestión	pág. 5
2. La dirección de fotografía.....	pág. 7
3. La dirección de fotografía en el cine de Stanley Kubrick.....	pág. 9
4. La fotografía en <i>La naranja mecánica</i>, <i>Barry Lyndon</i> y <i>El resplandor</i>. El tándem Stanley Kubrick – John Alcott	pág.16
4.1. La dirección de fotografía en <i>La naranja mecánica</i> (1971)	pág. 17
4.2. La dirección de fotografía en <i>Barry Lyndon</i> (1975).....	pág.21
4.3. La dirección de fotografía en <i>El resplandor</i> (1980).....	pág. 27
5. Conclusiones.....	pág. 30
6. Anexos.....	pág.32

1. Introducción

1.1. Justificación del tema

Además de mi gusto particular por el cine, y, concretamente, por el cine de Stanley Kubrick como hito, siempre me ha interesado la parte visual de este. La fotografía es una disciplina de mi agrado y, aplicada a este tema me parece interesante de tratar, lo que me ha llevado a profundizar en ello trayendo a colación además del trabajo de Kubrick, su colaboración con los diferentes directores de fotografía de sus películas, pero centrándome sobre todo en el tándem producido con John Alcott, que dio lugar a tres de sus grandes obras maestras. Otro motivo que me ha llevado a la elección de este tema ha sido el hecho de que es algo poco tratado desde la historia del arte y me generaba curiosidad ver como la historiografía lo había tratado.

1.2. Objetivos

- Presentar la figura del director de fotografía. Plantear sus funciones y sus dificultades a la hora de ser valorado en el cine.
- Realizar un estudio sobre Stanley Kubrick enfocándonos en su vinculación con la fotografía y en cómo esto influyó en su obra. Mencionar su filmografía y el trabajo de dirección de fotografía que estas albergan.
- Conocer el trabajo de John Alcott con Kubrick vinculando los intereses de ambos y su evolución.

1.3. Metodología

Una vez elegido y enfocado el tema hacia el ámbito que me interesaba, comencé realizando un guion para poder destacar los puntos más importantes del trabajo.

Tras ello, procedí a la recopilación de material bibliográfico y digital que me pudiera servir para tratar el tema. Una vez seleccionado, lo obtuve a través de internet, en el caso de páginas web, o de la biblioteca María Moliner de la Universidad de Zaragoza. También, obtuve información de librerías de segunda mano. Recurrí al uso de *Dialnet* y *Alcorze* además. Pude acceder a consulta de diferentes revistas, así como de videos de *Youtube*.

Como gestor de referencias bibliográficas utilicé *Mendeley*.

Para revisar algunos conceptos, recurrí a los apuntes de la asignatura *Cine y otros medios audiovisuales* y *Géneros audiovisuales* del Grado. Para el apartado donde menciono

pintura, además de la bibliografía consultada y de las páginas web, consulté apuntes de las asignaturas *Arte del siglo XIX y Barroco*.

Para continuar, seleccioné las películas que iban a ser el foco principal del trabajo y las volví a visualizar.

Por último, ordené la información y las citas tomadas de la bibliografía y procedí a redactar.

1.4. Estado de la cuestión

En este apartado, recojo las principales aportaciones bibliográficas con las que he podido desarrollar el trabajo. En primer lugar, la autobiografía de Nelson Almendros, *Días de una cámara* (1982)¹ nos introduce en este ámbito de la dirección de fotografía, relacionando su trabajo con el de otros autores.

Un breve manual sobre esta disciplina es *Fotografía Cinematográfica* (2013) de Catalina Acuña Avila y Edgar Fernando Barrera², donde se mencionan algunos de los principales nombres, como es John Alcott.

Un artículo para añadir información sobre ello es “La imagen latente: dirección de fotografía y pedagogía situada” (2018) ubicada en la revista *Metal* de Franco Palazzo y Franco Cerana³.

Centrándonos en Stanley Kubrick cabe mencionar, en primer lugar, el libro *Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs* (2018) de Luc Sante⁴, que se centra en la época en la que Kubrick trabajó como fotógrafo. Una biografía más extensa del director es *Stanley Kubrick* (2003) de Antonio Castro⁵, centrándose en el rodaje de las diferentes películas. Otra biografía utilizada donde habla de este aspecto más técnico es *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis* (2000) de Alexander Walker⁶.

En la biografía escrita por Esteve Rimbau (1990)⁷ se encuentra una visión más personal y cercana al director con numerosas citas de diferentes personas que trabajaron con él. Un libro llamativo donde se recoge su propia visión personal es *Kubrick* (2001) de Michael Herr⁸ donde, además de hablar de su amistad, menciona su colaboración y retrata

¹ Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.

² Acuña Avila, C. y Barrera Bonilla, E. F. (2013). *Fotografía Cinematográfica*. Bogotá: Corporación Universitaria Unitec.

³ Palazzo, F. y Cerana, F. (2018). La imagen latente: dirección de fotografía y pedagogía situada. *Metal*, (4)

⁴ Sante, L. (2018). *Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs*. Nueva York: Taschen.

⁵ Castro, A. (2003). *Stanley Kubrick*. Titivillus.

⁶ Walker, A. (2000). *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. W. W. Norton & Company.

⁷ Rimbau, E. (1990). *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid: Cátedra.

⁸ Herr, M. (2001). *Kubrick*. Barcelona: Anagrama.

anécdotas. Similar a este, puesto que también conoció personalmente al director, tenemos *Kubrick* (2000) de Michel Ciment⁹ donde se reúnen entrevistas y un estudio sobre él.

Los géneros cinematográficos (2019) de Miguel Ángel Huerta Floriano¹⁰ es un libro que introduce en el cine y que me ha servido como forma de valorar la importancia del director en el séptimo arte.

Sobre la vinculación con la pintura que la puesta en escena nos permite, destaca *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual* (1995) de María Jesús Piqueras y Áurea Ortiz.¹¹

Concretamente para la película *2001: una odisea del espacio*, he podido utilizar *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur Clarke, and the Making of a Masterpiece* (2018)¹² donde nos habla de una manera extensa de cómo se realizó la película mencionando este ámbito de la dirección de fotografía que nos interesa principalmente.

Stanley Kubrick's a Clockwork Orange (2003)¹³ de Stuart Y. McDougal, aunque analiza ámbitos conceptuales y psicológicos de la película, se detiene ampliamente en el aspecto técnico. Sobre esto último destaca un artículo de la revista *Vivat Academia*: “La naranja mecánica de Stanley Kubrick” (2018) de Jesús Miguel Sáez – González¹⁴.

Otro artículo, de una extensión mayor, donde nos analiza técnicamente *Barry Lyndon* centrándose en un aspecto que la caracteriza, como es el zoom, dándole una vinculación filosófica es “Lyndonizando a Barry: un zoom hegeliano” (2014) de Alejandro Varas¹⁵ para la revista *Aisthesis*. Sobre esta película, *Making time in Stanley Kubrick's Barry Lyndon* (2014) de María Pramaggiore¹⁶, nos aporta la visión sobre el tiempo que tanto influía en el director y cómo vinculó a esto el trabajo con la cámara.

Para complementar, me he podido servir de dos trabajos de fin de Grado: *La fotografía en el cine de Stanley Kubrick* (2018) de la Universidad de Extremadura¹⁷ y *Arquitectura*

⁹ Ciment, M. (2000). *Kubrick* (1st ed.). Paris: Akal.

¹⁰ Huerta Floriano, M.A. (2019). *Los géneros cinematográficos*. Valencia: Tirant Humanidades.

¹¹ Ortiz, A. y Piqueras M. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.

¹² Benson, M. (2018). *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur Clarke, and the Making of a Masterpiece*. Simon & Schuster.

¹³ McDougal S. (2003). *Stanley Kubrick's a Clockwork Orange*. Cambridge: Cambridge University Press.

¹⁴ Sáez González, J.M. (2008). La naranja mecánica de Stanley Kubrick. *Vivat Academia*.

¹⁵ Varas A. (2014). Lyndonizando a Barry: un zoom hegeliano. *Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas*.

¹⁶ Pramaggiore, M. (2014). *Making time in Stanley Kubrick's Barry Lyndon*. Bloomsbury Academic.

¹⁷ Hidalgo Bueno, A.J., (2018). *La fotografía en el cine de Stanley Kubrick* (Trabajo de Fin de Grado). Universidad de Extremadura, Badajoz.

y cine. *Representación, simbolismos y significado de diferentes tipos de espacios*. Stanley Kubrick y *La naranja mecánica* (2014) de la Universidad de Zaragoza.¹⁸

Me he servido, además, de la página web cinematographers.nl que forma parte de Internet Encyclopedia of Cinematographers (IEC) donde se recoge, a partir de artículos como el escrito por Peter Hutchings, información sobre el trabajo de Alcott. La web Harmonica Cinema, con posts de Ignacio Aguilar, se centra en este ámbito de la dirección de fotografía en cada película. Una labor más biográfica realiza la página IMDB.

2. La dirección de fotografía

En la historia del cine, la imagen es, junto con el sonido, el componente principal. Es por eso desafortunada la poca importancia y el poco reconocimiento que se le da a la figura del director de fotografía, sobre todo en proporción a su trabajo y a su grado de responsabilidad en el resultado final de la película.

La dirección de fotografía, aunque se relaciona con el arte de la fotografía fija tiene una especificidad autónoma que se remonta a los inicios del cine. Los directores de fotografía son los principales responsables de la dimensión visual de una obra audiovisual desde que forma parte del proyecto de preproducción, pasando por la instancia de grabación, hasta su exhibición. “La persona encargada de la dirección de fotografía es quien, mediante la aplicación de sus conocimientos específicos, de pruebas técnicas y de su creatividad y su experiencia, debe garantizar que la imagen sea la mejor para el proyecto.”¹⁹

Néstor Almendros, director de fotografía, en *Días de una cámara* decía que este trabajo puede servir “para casi todo y para casi nada”. Aludía a que de una película a otra sus funciones pueden variar en función del director, puede limitarse a apretar el botón de la cámara, aunque a veces ni eso puesto que un operador se encarga de llevar la cámara, supervisar la imagen, dar consejos... “Puede decidir no ya la elección de objetivos, sino la naturaleza misma del encuadre, los movimientos de cámara, la coreografía de los actores y, por supuesto, la iluminación, la atmósfera visual de cada escena.”²⁰

¹⁸ Barbero Combalía L, (2014). *Arquitectura y cine. Representación, simbolismos y significado de diferentes tipos de espacios*. Stanley Kubrick y *La naranja mecánica* (Trabajo de Fin de Grado). Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza.

¹⁹ Palazzo y Cerana: *op.cit.*, p. 2.

²⁰ Almendros: *op. cit.*, pp 11-13

John Hora, director de fotografía famoso por su habitual colaboración con el director Joe Dante en películas como *Gremlins*, escribió en la ASC (The American Society of Cinematographers) un listado completo de las funciones que realiza esta figura en el proceso de preproducción²¹. Es un listado extenso con funciones con mayor o menor relevancia dependiendo del proyecto, así como el tiempo que ocupe llevarlas a cabo. Habla de la preproducción, donde se desarrolla y se debate con el director el sentido estético relacionado con el guion, analizándolo y llegando a un consenso tanto con el director de la película como con el departamento más técnico como son vestuario, maquillaje... Realiza un trabajo de localización de las zonas deseadas para realizar la película. Además, se llega a un consenso con el departamento de arte en cuanto a los planos de los decorados y el atrezzo.

Lo más característico es el trabajo referente a la presencia de luces que se usan en el set como fuente de iluminación.

Ya en rodaje se plantean con el director los planos a rodar componiendo la imagen, tratando así con el operador de cámara, se diseña una iluminación reforzando el guion y a cada actor de manera especial.

Volviendo a la idea inicial del poco reconocimiento de este departamento, hay que mencionar cómo siempre ha estado expuesto a grandes críticas por parte de cineastas, críticos y todos los receptores posibles, puesto que es la estética de la película lo que se ve. Sin embargo, se ha visto muy poco valorado y expuesto al ojo público más allá del momento de visualización de la película.

Como dijo Orson Welles: “Es imposible hacer una buena película sin una cámara que sea como un ojo en el corazón de un poeta”²².

²¹ Disponible en la página web de IMAGO, la Federación Europea de Cineastas. https://imago.org/wp-content/uploads/2016/01/images_pdfs_CINEMATOGRAPHERS_responsabilities-of-the-cinematographer.pdf [Fecha de consulta: 05/08/2021]

²² Acuña y Barrera: *op.cit.*, p.7.

3. La dirección de fotografía en el cine de Stanley Kubrick

Stanley Kubrick nació el 26 de Julio de 1928 en el barrio del Bronx en Nueva York, EEUU. Su padre, aficionado a la fotografía, le inculcó la importancia de esta desde que era pequeño empujándole a hacer sus propias fotografías. Se convirtió junto con el cine y la literatura en una de sus grandes aficiones.²³

Comenzó a publicar sus fotografías en el periódico escolar, el *Taft Review*, y con dieciséis años se convirtió en fotógrafo de la revista *Look*²⁴.

Esta fotografía sirvió de impulso en su carrera como fotógrafo. Fue realizada en la época en la que era un estudiante y la vendió a la revista *Look* por 24 dólares. Fue publicada en 1945.²⁵



Fotografía de Stanley Kubrick (1945)

Al graduarse, trabajó en esta revista a tiempo completo, siendo el fotógrafo más joven de la plantilla, hasta 1951, cuando decidió hacer películas. Durante los cinco años que trabajó para *Look*, Kubrick tomó unas 200 000 imágenes. En ocasiones, se alude a que sus orígenes judíos, le pudieron llevar a realizar fotografías a celebridades judías estadounidenses en la posguerra. Fotografió a Jules Dassin o al actor Zero Mostel entre otros.

La fotografía de Kubrick ha recibido poca atención crítica más allá de la relación con sus películas, aunque es cierto que se puede encontrar recogida en el ya mencionado libro *Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs* (2018) de Luc Sante.²⁶

Además de la fotografía, el ajedrez fue otra afición que también adquirió de su padre. Parece haber un vínculo creativo muy fuerte entre el ajedrez y la cámara: “El ajedrez, en particular, ofrece una pista sobre por qué Kubrick hizo ciertas películas y no otras, y por qué las hizo de cierta manera y no de otra”²⁷. El pensamiento que entra en la realización, tanto de la producción de manera física como de la estructuración conceptual estuvo ligada a las actitudes que desarrolló con esto. En *Stanley Kubrick, Director: A Visual*

²³ Información extraída de *IMDb*: <https://www.imdb.com/name/nm0000040/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

²⁴ En esta revista habían trabajado fotógrafos de renombre como André Kertész o Arthur Rothstein.

²⁵ Castro: *op.cit.*, pp. 11 – 12.

²⁶ Sante: *op.cit.*

²⁷ Walker: *op.cit.*, p. 4.

Analysis (2000) de Alexandre Walker se recoge que Kubrick habló sobre esto: “La relación estaría en la forma en que te ayuda a desarrollar la paciencia y la disciplina al elegir entre alternativas en un momento en el que una decisión impulsiva parece atractiva.”²⁸

Walker, además, explica cómo el director, durante y tras su paso por *Look*, solía frecuentar las exhibiciones de películas en el Museo de Arte Moderno, pero su curiosidad se centraba principalmente en la técnica y no tanto en el contenido: “La edición en particular tenía misterios emocionantes para un fotógrafo de imágenes fijas que se había empeñado en hacer películas.” Además, recoge las palabras de Kubrick en las que cuenta cómo el libro que más le influyó fue *Film Technique* de Pudovkin. Deja claro que el corte y montaje de la película es el único aspecto del cine que no tiene relación con ninguna otra forma de arte lo que le da un carácter especial.²⁹

Centrándonos en su trabajo como cineasta, vemos como Stanley Kubrick siempre hablaba de su involucración en el trabajo con la cámara en el cine: “Hice yo mismo la fotografía de mis primeras películas. En las demás, indiqué siempre al operador lo que yo quería; el contraste, el tipo de lámpara, cómo colocar las luces...”³⁰

Respecto a este deseo de tener bajo control del director, Castro, en *Stanley Kubrick*, dice que, si hubiera que buscar al director que más tenazmente ha tratado de controlar absolutamente sus películas, sin contar el trabajo de Orson Welles en *Ciudadano Kane* (1946), el nombre de Stanley Kubrick destacaría. En este gusto por dominar las películas completamente, se sabe que para ganar tiempo y que la iluminación fuera como la que él deseaba, Kubrick utilizaba una Polaroid instantánea antes de cada plano.³¹

Inició su camino realizando cortos, como muchos cineastas, pero enseguida pasó al largometraje.

En sus dos primeras películas, *Miedo y deseo* (1953) y *El beso del asesino* (1955), Kubrick contaba con un escaso presupuesto y él mismo realizaba todo el proceso de la

²⁸ Walker: *op.cit.*, p. 4.

Todos los textos publicados originalmente en otros idiomas han sido traducidos por la autora del trabajo.

²⁹ Walker: *op.cit.*, p. 3.

³⁰ Rimbau: *op.cit.*, pp. 50.

³¹ Castro: *op.cit.*, p. 22.

película, desde director – guionista hasta productor – montador. Son técnicamente muy básicas.

Miedo y Deseo está rodada en exterior con luz natural sobre todo por esta falta de presupuesto con el que contaba, lo que se ve también en los escasos movimientos de cámara que hay. Se pueden ver panorámicas y planos de seguimiento a los personajes, pero con la cámara fija en un punto. Esto podría ser seña de estos inicios de Kubrick como fotógrafo.³²

En los planos que se ruedan en interior la iluminación es parcial, crea claroscuros y predominan los primeros planos, algo que será habitual en su obra.

En *El beso del asesino* encontramos el uso de objetivos angulares, el gran angular, dando profundidad de campo, y de nuevo esta problemática de la influencia de su etapa como fotógrafo que provoca el uso regular de la luz en exteriores, pero que aquí complementaría con algún claroscuro en los espacios exteriores nocturnos provocados por la luz justificada de farolas, escaparates... esto último también se vería en los interiores.

Tanto esta película como la anterior fueron juzgadas por la pésima calidad de su argumento frente a la buena calidad visual, de imagen, que proporcionaban. Algunos planos creados eran pura fotografía. Antonio Castro valora la fotografía sobre el guion: “Se encuentra repleta de diálogos pretenciosamente filosóficos, lo que hace que resalte aún más claramente la calidad – y el efectismo – de la fotografía.”³³

En su tercera película, *Atraco perfecto* (1956), Kubrick que contaba con mayor presupuesto, delegó el puesto de director de fotografía en Lucien Ballard.

Destaca el uso de la impresora óptica, creación de Linwood G. Dunn, lo que permitía que dos escenas se pudieran juntar en una sola, algo así como el croma, permitiendo el engaño, fingiendo que un personaje está donde realmente no está.³⁴

A pesar de ser considerado Ballard uno de los mejores directores de fotografía del mundo, es conocida una anécdota, durante la grabación de la película: Kubrick, que se había encargado de la fotografía hasta ahora, no dejó este trabajo en manos completamente de Ballard, sino que, el primer día de rodaje, Kubrick planificó una toma compleja, un

³² Información obtenida de: <https://lecturascinematograficas.blogspot.com/2014/06/fear-and-desire.html> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

³³ Castro: *op.cit.*, p. 26.

³⁴ Sobre la impresora óptica. <https://es.alegsaonline.com/art/72892> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

travelling largo, con un objetivo correspondiente, que Ballard propuso solucionar de otra manera más sencilla, aunque el resultado fuera a ser el mismo. Ante esto, Kubrick pensó que Ballard no quería ceder ante su idea y le dijo, aunque de forma sosegada: “Pon la cámara donde te dije, con la lente que pedí, si no, sal del set y no vuelvas”.³⁵

En el momento en el que colaboró con Kirk Douglas como actor (*Senderos de gloria* y *Espartaco*) encontramos un aumento del presupuesto, sobre todo por parte de la productora de Douglas, Bryna. Esto lleva a una fotografía y técnicas más avanzadas.

En *Senderos de gloria* (1957), contó con un director de fotografía alemán, Georg Krause, con experiencia en el cine bélico.³⁶ Se usó el travelling, el zoom... La iluminación sigue los gustos del director: en los exteriores de día se aprovecha la luz natural, pero en los nocturnos se ve una luz demasiado potente, demasiado artificial. Se sigue utilizando el blanco y negro, los claroscuros y el uso de primeros planos para resaltar emociones. En esta película aparecen por primera vez los travelling de profundidad de aproximación y de seguimiento que tanto caracterizan al director. Destaca un travelling lateral rodado con varias cámaras. Se valora este trabajo de parte de Kubrick porque consiguió usar la cámara de tal forma que parece ser un personaje más de la película. Además, se puede ver una colocación recurrente de la cámara baja. Se empieza a ver el gusto por las perspectivas geométricas y simétricas de Kubrick.³⁷

En *Espartaco* (1960), el director de fotografía fue Russell Metty. Se aprecia una estética muy alejada de Kubrick. La película está rodada en color y con muchas fuentes de luz, con el colorido propio de los 50. Era una película de la Universal, que quería demostrar su poder adquisitivo a través de sus grandes decorados. Los planos y composiciones verdaderamente trabajados se aprecian sobre todo en las escenas de exteriores durante el día. Podemos encontrar planos generales, panorámicas, travelling y movimientos de grúa destacados. Se hace uso del gran angular y la posición baja de la cámara. Vuelve el uso de la técnica de la impresora óptica.

³⁵ Consulta en *Conflictos en el set: Director y el Director de fotografía*.
https://www.youtube.com/watch?v=n0LSR5VfUYI&ab_channel=wjap2006 [Fecha de consulta: 05/08/2021]

³⁶ Datos obtenidos de: https://fr.wikipedia.org/wiki/Georg_Krause [Fecha de consulta: 05/08/2021]

³⁷ Hidalgo: *op.cit.*, p. 41.

Ya con *Lolita* (1962), el director de fotografía fue Oswald Morris, que había trabajado en películas como *Moulin Rouge* (Huston, 1952). Mezcla las tendencias de los 60 y 70 en cuanto a la iluminación, algo más natural y menos recargada. También cierta vinculación con el cine negro en general y más concretamente con el contraluz. En general, sigue los gustos del director: vemos travelling de seguimiento, planos muy cuidados, largos... Sin embargo, según Ignacio Aguilar, autor de artículos en *Harmonica Cinema* recoge como Kubrick y Morris no se llevaron bien durante el rodaje.³⁸

Para la película *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (1964) contó con el director de fotografía Gilbert Taylor. Está rodada en blanco y negro. Destaca el estilo documental con el que es grabada una parte de la película, utilizando mayormente iluminación natural, la cámara al hombro... frente a la otra parte grabada de forma más cinematográfica y siguiendo el estilo de Kubrick, con travelling de seguimiento, simetría en los planos... Vemos el uso del gran angular y de la cámara colocada muy baja en algunas escenas. En otras la cámara se sitúa entre los personajes o a altura media.³⁹

Tras estos trabajos, llega una de las obras más importantes del director y de la historia del cine: *2001: una odisea del espacio* (1968). Gracias a ella, Kubrick elevó la ciencia ficción, que había sido un género considerado de serie B:

De lejos el título más prestigioso – por revolucionario – de la ciencia ficción cinematográfica. (...) Los innovadores efectos especiales, las espectaculares imágenes de las naves bailando al elegante ritmo de un vals y el control ejercido por la inteligencia artificial – con el conocido ordenador HAL 9000 al frente de la tripulación – son referentes fundamentales para el género.⁴⁰

Esta película supone realmente la primera colaboración entre John Alcott y el director, puesto que Alcott realizó la primera secuencia llamada *El amanecer del hombre*. Esta escena fue rodada la última, cuando el director de fotografía de la película, Geoffrey Unsworth, tuvo que abandonar el rodaje por compromisos en otras películas.⁴¹

³⁸ Información obtenida de: <http://www.harmonicacinema.com/lolita/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

³⁹ Consulta del programa *Cine en blanco y negro* de Telemadrid. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=dvTjZuw4UMQ&ab_channel=Qu%C3%A9grandeeselcine [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁴⁰ Huerta: *op.cit.*, p.210.

⁴¹ Información de: <https://filasiete.com/articulos/making-of/2001-una-odisea-del-espacio-1968-stanley-kubrick-parte-iii/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

Volvemos a encontrar el gran angular propio de la identidad de Kubrick, pero en esta ocasión llevado al extremo creando así grandes simetrías y una forma curva muy marcada a pesar de las distorsiones que se pudieran crear.

Con la idea de crear una película lo más realista posible, los decorados se hicieron con fuentes de luz propia, introducidas además en los suelos... Así, iluminando también los decorados desde el exterior, se proporcionaban elevados niveles de luz para rodar. Sin embargo, gracias a la utilización de material difusor, la luz es suave y natural.

Las fotografías en el espacio como tal tienen una iluminación de claroscuros provocada por la idea del sol como única luz del espacio, se realizó por tanto con una única fuente de luz sobre las maquetas de las naves.⁴²

La escena *El amanecer del hombre*, ya a manos de Alcott, fue rodada con el sistema de la proyección frontal. Parecía haber sido rodada en Namibia, en el parque de Spitzkoppe, sin embargo, los simios nunca estuvieron allí. Las escenas fueron rodadas en los estudios de la Metro – Goldwin – Mayer, donde se proyectaron las imágenes que habían obtenido de Namibia en una pantalla gigante de 30 metros de largo por 12 de alto. Kubrick no fue a grabar estas imágenes porque tenía miedo a volar, así que fue dando indicaciones vía telefónica.⁴³

Se quería crear una iluminación artificial que reprodujese exactamente la de la fotografía proyectada. Para ello, creó luz suave mediante el uso de luz con material difusor de nuevo, y, a la vez, luz con filtros ámbar que recreaban el sol al atardecer. Cuesta creer incluso hoy en día que fuera rodada en estudio:

La auténtica innovación en el campo de los efectos especiales fue algo que no saltaba a la vista inmediatamente: el uso de la proyección frontal. Kubrick –que contaba con amplios conocimientos de fotografía desde su juventud– y el supervisor de efectos especiales, Tom Howard, desarrollaron un sistema de proyección frontal mediante el cual una transparencia de 8 por 10 pulgadas podía proyectarse sobre los actores hasta una pantalla altamente reflexiva detrás de ellos, creando un fondo totalmente convincente.⁴⁴

⁴² Benson: *op.cit.*, pp. 75 – 78.

⁴³ Sobre la creación de los efectos especiales de Kubrick en la película:
https://www.youtube.com/watch?v=AgNyCluIRhA&ab_channel=CinemaTyler [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁴⁴ Sobre la técnica de la proyección frontal en la película *2001: una odisea del espacio*.
<https://cualia.es/2001-una-odisea-del-espacio-1968-de-stanley-kubrick/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

Además de para esta secuencia inicial, también se utilizó la proyección frontal para crear la imagen de los astronautas dentro de la nave. Por primera vez en la historia del cine de ciencia ficción se había conseguido recrear un entorno imaginario, el del viaje espacial.

Es importante, para finalizar este apartado, mencionar la dirección de fotografía en *La chaqueta metálica* (1987) y en *Eyes Wide Shut* (1999), películas realizadas tras su colaboración.

La chaqueta metálica incluye casi todos los temas que Kubrick había explorado hasta entonces y más: la ambición militar, las perversidades de la naturaleza...

El director de fotografía fue Douglas Milsome, quien comenzó como ayudante de John Alcott ya durante la realización de *La naranja mecánica*. *La chaqueta metálica* fue su primera película como director de fotografía. A pesar de no estar dirigida fotográficamente por John Alcott, el estilo visual de esta película es continuador de la obra de Kubrick junto a él. Utiliza la luz en interiores durante el día a través de las ventanas, y durante la noche con luz de fluorescentes integrados. Cuenta con un trabajo de luz muy interesante, con exteriores diurnos, puntos de luz a causa de la presencia de fuego, la oscuridad de la noche... Vemos composiciones de imagen y simetrías miradas al milímetro, seña de Kubrick.⁴⁵

Michael Herr, coguionista de la película y amigo del director, en su obra *Kubrick*, habla de cómo trabajar con Kubrick podría ser verdaderamente duro, pero que por muy duro que hubiera sido, siempre te apetecía repetir:

Se sienten muy honrados de trabajar con Stanley, harían cualquier cosa en el mundo para trabajar con Stanley, sería tal privilegio que trabajarían gratis con Stanley. Y luego trabajan con Stanley y pasan un infierno que jamás habían imaginado en toda su carrera (...) y cuando todo ha pasado y han dejado atrás la fatiga de un trabajo tan intenso, harían lo que fuera en el mundo para volver a trabajar con él.⁴⁶

En cuanto a *Eyes Wide Shut*, el director de fotografía fue Larry Smith, que ya había participado en *Barry Lyndon* y en *El resplandor*, pero como ayudante.

⁴⁵ Sobre Douglas Milsome y su trabajo en *La chaqueta metálica*: <http://www.harmonicacinema.com/full-metal-jacket/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁴⁶ Herr: *op.cit.*,p.74.

En la película, vemos una imagen muy naturalista pese a rodar con luz artificial. Esta luz artificial proviene en su mayoría de las fuentes de luz que se ven en pantalla (de las lámparas incluidas en el decorado).

Encontramos travelling de seguimiento y aproximación de nuevo, además del uso de objetivos cortos y grandes angulares. Vemos el uso del zoom para encuadrar rostros y objetos. Aunque, menos que en otras películas, vemos las simetrías típicas de Kubrick.⁴⁷

4. La fotografía en *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon* y *El resplandor*. El tándem Stanley Kubrick – John Alcott.

John Alcott está considerado uno de los grandes directores de fotografía de la historia del cine, conocido por innovaciones en el diseño en cuanto a iluminación y composición de imagen.⁴⁸

Nació en Isleworth, Inglaterra, en 1931, y murió con 54 años en Cannes, Francia, de un ataque al corazón.

Comenzó su carrera fotográfica en los años cincuenta como *clapper – boy*, es decir, como la persona que sujeta la claqueta ante la cámara. Fue ascendiendo poco a poco hasta lograr este cargo de director de fotografía, como se ha mencionado, uniéndose al equipo de Geoffrey Unsworth, director de fotografía en *2001: una odisea del espacio*.⁴⁹

Tras esta aportación a *2001: una odisea del espacio* pasó a ser, durante el tiempo que nos ocupa, el director de fotografía habitual de Kubrick.

Alcott destacó por realizar una iluminación naturalista, como él mismo dijo: “Es posible enfatizar más los colores, en la calle y en el set.” Estas ideas encajaban perfectamente con las de Kubrick. Fue su trabajo con él lo que le dio a Alcott la oportunidad de desarrollar sus ideas sobre la iluminación “natural”. Se considera que es el primer director de fotografía en gozar de una mayor confianza por parte de Kubrick.⁵⁰

⁴⁷ Sobre la dirección de fotografía en *Eyes Wide Shut*. <http://www.harmonicacinema.com/eyes-wide-shut/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁴⁸ Acuña y Barrera: *op.cit.*, p.24.

⁴⁹ Información extraída de *IMDb*: https://www.imdb.com/name/nm0005633/bio?ref=nm_ov_bio_sm [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁵⁰ Extraído de: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/alcott.htm> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

Decía además que Kubrick era un cineasta que ponía su corazón en el cine, como creador, y que eso era lo que más le gustaba de él.⁵¹

Se consolidó así al frente de la fotografía de sus trabajos desde 1968 hasta 1980, rodando tres películas completas: *La naranja mecánica*, *Barry Lyndon* y *El resplandor*.

Alcott fue una de las muchas figuras importantes de “detrás de escena” en el cine, cuya aportación, a menudo, no es escuchada por la crítica y el público, tema con el que comenzaba el trabajo. La meticulosidad con la que trabajaba, así como su total falta de pretensiones y su voluntad de involucrarse en un amplio abanico de proyectos lo marcaron como uno de los grandes artistas-técnicos del cine, alguien con capacidad para traspasar los límites de lo que era técnicamente posible. “Algunas de las consecuencias estéticas de su trabajo, contribuyeron al desarrollo del cine como una forma de arte”.⁵²

4.1.La dirección de fotografía en *La naranja mecánica* (1971)

La naranja mecánica es una adaptación de la novela del mismo nombre escrita por Anthony Burgess en 1962.

La película trata de un joven violento líder de una banda que acaba detenido y sometido voluntariamente a un tratamiento de reeducación. (Ver Anexo 4).

La crítica coincide en señalar que, con esta película, 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.”⁵³

Alcott tuvo parte de la culpa visual en el escándalo que la película causó por su violencia explícita. Sin embargo, la película contaba con una dicotomía: “En contraposición a la agresividad, ofrecía una gran representación de la belleza derivada de las artes.”⁵⁴

⁵¹ Información obtenida del documental Six Kinds of Light:
https://www.youtube.com/watch?v=EJptN7JEKvI&ab_channel=Cinematographersoncinematography
[Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁵² Extraído de: <http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/alcott.htm> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁵³ Consultado en el documental de TCM.
https://www.youtube.com/watch?v=8f1vCdsrdLM&ab_channel=TCMEspa%C3%B1a [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁵⁴ Información extraída de: <https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2018/08/05/john-alcott-df-de-la-naranja-mecanica-de-stanley-kubrick/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

Hay que destacar el uso de travellings respondiendo siempre en el cine de Kubrick de forma funcional, de perspectiva, laterales, hacia atrás o hacia delante, siempre ligado a la composición. Grandes escenas de la película se iniciaron así. Uno de los más famosos es el que tiene lugar en la escena del principio, en la que la voz en off de Alex está narrando que está con sus amigos en el bar. La cámara se enfoca primero en Alex en un primer plano y retrocede para revelarlo rodeado de sus amigos en ese espacio. Se convertirá en un recurso habitual que encontraremos claramente, por ejemplo, en *Barry Lyndon*. Kubrick en *The New York Times* explicó respecto a esto: “Parte del desafío artístico es presentar la violencia como Alex la ve, no con el ojo de desaprobación del moralista sino subjetivamente como Alex experimenta.”⁵⁵



Fotogramas *La naranja mecánica*

Podemos relacionarlo con la aparición de primeros y primerísimos planos tan cercanos a la acción, como cuando Alex está siendo sometido al tratamiento con los alfileres en los ojos, o cuando el escritor se da cuenta de quién es Alex al encontrarse con él por segunda vez. Se realizaron así con el fin de que el espectador se sintiera muy cercano a la acción, atrapado ahí, incómodo, y con imposibilidad de no mirar.



Fotogramas *La naranja mecánica*

⁵⁵ Mcdougal: *op.cit.*, p. 30.

Aparecen travellings de seguimiento con la cámara en la mano, como cuando llevan a Alex a realizar el tratamiento. Todos estos trabajos de cámara en mano, Kubrick dijo que habían sido realizados por él directamente porque veía imposible explicar a un técnico justo lo que quería mostrar en estos planos⁵⁶.



Fotograma *La naranja mecánica*

Se utiliza el gran angular como era ya común en el director, distorsionando así la imagen y los rostros en numerosas ocasiones.



Fotogramas *La naranja mecánica*

Algo que se utilizará de forma bastante relevante como forma de distorsión será la variación de fotogramas por segundo, de veinticuatro a dos, en la escena en la que Alex mantiene relaciones sexuales con dos chicas. Además, encontramos uso de la cámara lenta⁵⁷.

En cuanto a iluminación, vemos claramente este estilo naturalista: la película se iluminó con fuentes intensas de luz blanca (*fotofloods*), pero justificándose, es decir, aparentando que la luz entra de ventanas abiertas, bombillas grandes...

Encontramos también claroscuros, sobre todo en las escenas nocturnas, como en la escena del tunel, realizada con fuertes focos de luz como si de farolas de la calle se tratasen. Se podría relacionar con alguna fotografía de la etapa de Kubrick como fotógrafo.⁵⁸



Fotograma de *La naranja mecánica*



Fotografía de Kubrick

⁵⁶ Rimbau: *op.cit.*, p. 99.

⁵⁷ Información obtenida de: <http://www.elspectadorimaginario.com/pages/septiembre-2010/investigamos/john-alcott.php> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁵⁸ Barbero: *op.cit.* p.30.

Se vuelven a utilizar atardeceres o tardes de niebla con una iluminación más suave. Escenas como esta se rodaron en estudio donde se proyectaban los atardeceres, lo cual suponía un reto para Alcott al tener que conseguir gran realismo y naturalidad en los planos, así como había conseguido en *2001: una odisea del espacio*.



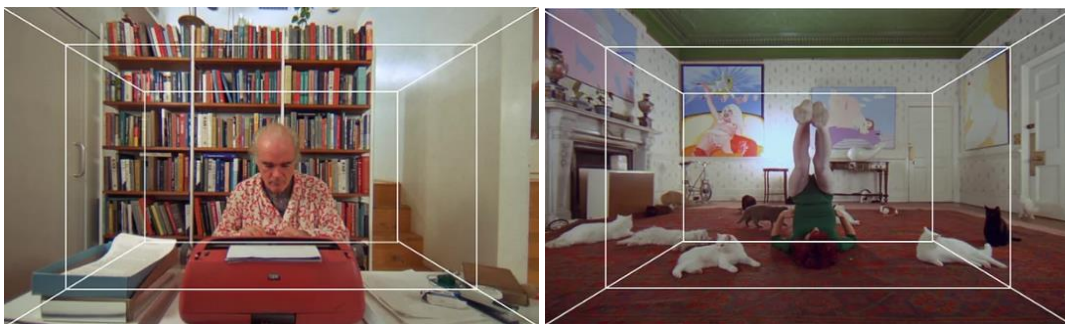
Fotogramas *La naranja mecánica*

La iluminación regula, además, la personalidad de Alex en cada momento de la película. Sirve también, en momentos concretos, para señalar la aparición de personajes, enfatizando la idea de teatro, como proyectando un foco.⁵⁹



Fotograma *La naranja mecánica*

Algo propio de Kubrick, que volvemos a encontrar es la perspectiva frontal con composiciones simétricas.



Fotogramas *La naranja mecánica*

⁵⁹ Barbero: *op.cit.*, p.35.

En la composición de planos, Kubrick se sirve de referentes pictóricos siendo el más reconocible el que hace a *La ronda de los presos* (1890) en una escena de la película en la que Alex está en prisión.⁶⁰



Fotograma *La naranja mecánica*



La ronda de los presos (1890). Vincent Van Gogh. Museo Pushkin, Moscú, Rusia.

El director, junto con Alcott, se encarga de que todo esté perfectamente medido. Se considera, por tanto, fundamental para la comprensión de la película la puesta en escena (con influencias barroquistas, sentido teatral, arte pop), y, así pues, la fotografía y la iluminación artificial, en una relación con la selección de los colores “adquieren perfiles psicológicos discontinuos, cuando no terroríficos”⁶¹.

4.2.La dirección de fotografía en *Barry Lyndon* (1975)

La película es una adaptación de la novela *The Luck of Barry Lyndon* de William Makepeace Thackeray escrita en 1844. Esta adaptación se debió al interés de Kubrick por el cine de época que le venía por la idea de realizar una película sobre Napoleón Bonaparte, algo que rechazó al estrenarse una película similar poco antes, *Waterloo* (1970) de Sergei Bondarchuk, y es por lo que, con esta motivación, decidió rodar *Barry Lyndon*.⁶²

En la película, el protagonista es un hombre que se ve obligado a emigrar por un duelo y cuyo sueño acabará siendo alcanzar una elevada vida social. (Ver Anexo 5).

Acostumbrados al aspecto de las películas de época de Hollywood, realizadas con una gran iluminación hecha de forma artificial, Alcott y Kubrick decidieron recurrir a su característica iluminación naturalista. Kubrick dijo: “La iluminación de las películas

⁶⁰ Ortiz y Piqueras: *op.cit.*, p.135.

⁶¹ Sáez: *op.cit.*, pp. 44 – 46.

⁶² Varas: *op.cit.*, pp. 117 – 136.

históricas siempre me pareció muy falsa. Una habitación completamente iluminada con velas es muy bonita y completamente diferente a lo que estoy acostumbrado a ver en el cine”⁶³.

A su vez, la NASA estaba desarrollando un programa especial para fotografiar el llamado lado oscuro de la luna, para esto encargó a la empresa óptica Carl Zeiss la fabricación de objetivos con la mayor apertura de diafragma de la historia. Tres de estas lentes se vendieron a Kubrick que consiguió modificarlas para emplearlas en *Barry Lyndon*⁶⁴.

John Alcott pudo así realizar estas escenas de interiores iluminadas únicamente por velas, recreando la iluminación real del siglo XVIII, en las que transcurre la acción de la película. Centró así el foco y los puntos de luz en los ojos, los rostros, las manos o los labios, creando imágenes realmente llamativas y únicas.



Fotogramas Barry Lyndon

Esteve Rimbau recoge, en su libro sobre el director, citas de Alcott a Herb A. Lightman, sobre esto:

La intención era rodar exclusivamente con velas, es decir, sin la contribución de ninguna luz artificial. Stanley y yo discutíamos esta posibilidad desde hace años, pero no pudimos encontrar objetivos con un diafragma suficientemente grande. Stanley acabó por descubrir esos tres objetivos que sobraban de un material realizado para el Apolo de alunizaje de la Nasa.⁶⁵

Lo que más caracteriza el trabajo de Alcott aquí es su veracidad y legitimidad hacia la época que trata. Además de por este uso de las velas, vemos su naturalismo en exteriores, rodando a contraluz, o en zonas de sombras para no tener que usar luz artificial, así como

⁶³ Ciment: *op.cit.*, pp. 174 – 175.

⁶⁴ Sobre las lentes de la NASA: <https://www.silicon.es/ya-puedes-rodar-con-las-lentes-que-la-nasa-desarrollo-para-kubrick-112211> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁶⁵ Rimbau: *op.cit.*, p.101.

en el uso de fuente de luz natural en interiores gracias a unos enormes ventanales, aunque utilizó también luz artificial justificándolo con estos ventanales.

La escena más difícil fue aquella en la que Barry avanza para hablar con el hombre sentado en otra mesa. (...) Lo que la hacía difícil eran los cambios atmosféricos que se producían en el exterior. Había muchas ventanas y yo tenía lámparas ocultas que iluminaban a través de ellas. La luz exterior subía y bajaba tan a menudo que no parábamos de cambiarlo todo para asegurar que las ventanas no estarían demasiado iluminadas.⁶⁶

Es necesario hablar de nuevo del uso del gran angular y de cómo las escenas se componían de una manera muy equilibrada y armónica. También, de los travellings de seguimiento y del uso de la cámara al hombro como en la pelea del protagonista con un soldado para involucrar todavía más en la acción. La grabación de tomas largas influye en la sensación de lentitud que transmite la película contribuyendo en la idea de conciencia sobre el paso del tiempo. También influirán en esto las composiciones estáticas y centradas propias de Kubrick. Maria Pramaggiore establece todos estos aspectos en su libro para hablar de cómo la cámara establece una mirada autónoma, concediéndole a la película todavía más dramatismo.⁶⁷

Junto a esto, el zoom y las composiciones pictóricas ayudan a transmitir ese efecto visual que exagera la enormidad de los elementos dentro de un encuadre. El vestuario y la música también jugarán un papel importante.

El zoom merece una atención especial en esta película. A lo largo del cine ha sido una técnica demonizada por su uso desmesurado. Sin embargo, en *Barry Lyndon* consigue dar a la película una estética y crear una atmósfera como si cada plano fuera una pintura del XVIII. Alcott al respecto comentó: “Cada toma es un cuadro en sí”⁶⁸. Martin Scorsese dijo: “Yo sabía que *Barry Lyndon* era un film de época, pero esperaba algo diferente. Y la llevó al pasado. El uso del zoom es interesante porque nunca piensas en usarlo en el pasado. El zoom aplanar la imagen como en una pintura del XVIII”⁶⁹.

Alejandro Varas en la revista *Aisthesis* amplía el tema ubicándolo en escenas concretas:

⁶⁶ Riambau: *op. cit.*, pp. 102 – 103.

⁶⁷ Pramaggiore: *op.cit.*

⁶⁸ Ciment: *op.cit.*, p.26.

⁶⁹ Varas: *op.cit.*, pp. 117 – 136.

La primera es la escena en la que Redmond roba los objetos de un oficial para suplantar su identidad. Vemos un plano inicial con este de espaldas a la cámara, mirando hacia el lago. Justo delante, un árbol le sirve de escondite. El oficial y su pareja están en el lago, cerca del centro, hacia donde se dirigirá la cámara en forma de zoom. Este tipo de zoom se conoce como zoom in.



Fotogramas *Barry Lyndon*

La segunda escena muestra a Redmond en una posición más cercana a la alta sociedad. Está planteándose, para así introducirse del todo en este mundo que se acerca incluso a la realeza, encontrar una esposa de posición social elevada. Vemos, de esta manera, en el plano del comienzo a Redmond junto a su compañero. Giran la cabeza y gracias al zoom, de nuevo, volvemos a mirar lo que mira Redmond. Vemos así a Lady Lyndon.



Fotogramas *Barry Lyndon*

Las acciones en la película van teniendo lugar de esta manera, aunque también podemos encontrarlas con un zoom a la inversa, es decir, con un primer uso del zoom en el que encontramos un foco principal cercano, que, al irse desplegando, el plano se abre y vemos más del entorno de alrededor. Esto se conoce como zoom out.



Fotogramas *Barry Lyndon*

En cuanto a las composiciones, es evidente la influencia de la pintura. Ken Adam, diseñador de producción, hizo unas declaraciones sobre ello recogidas en el libro de Riambau:

Stanley quería inspirarse directamente en la pintura de la época (...) Según la vía más segura – y conociendo su estructura mental, lo entiendo – era inspirarse en pintores como Gainsborough, Hogarth... (...) Para mí, representó una investigación inmensa, a la que siguió el intento de reproducir el fruto de aquella investigación. (...) Como escenógrafo, creo que, por su estilo cinematográfico y por su tipo de fotografía que requiere fuentes naturales de luz, habría podido obtener mejores resultados si hubiese rodado en estudios.⁷⁰

Se ve así como se sirve de referentes pictóricos que le sirven de gran utilidad a la hora de estudiar el manejo de la luz, como Vermeer, de La Tour, Rembrandt, Caravaggio...⁷¹

Ejemplos de ello lo vemos en escenas paisajísticas como:



Malvern Hall (1809). John Constable. National Portrait Gallery, Londres, Inglaterra.



Fotograma *Barry Lyndon*

En cuanto al uso de las velas como fuente luminosa, George de La Tour es el claro referente: “El efecto de la luz de vela, cuya temperatura de color es muy baja, da una coloración muy rojiza a la persona que la lleva, lo cual produce el efecto del pintor La Tour, que en blanco y negro no se puede obtener.”⁷²

⁷⁰ Riambau: *op.cit.*, p.100.

⁷¹ Almendros: *op.cit.*, p.163.

⁷² Almendros: *op.cit.*, p.132



San José Carpintero (1642).
George de La Tour. Museo del
Louvre, París, Francia.



Fotograma *Barry Lyndon*

Otro ejemplo es la obra de Vermeer, con la iluminación como potente foco que proviene de una ventana.



Una dama escribe una carta con su sirvienta (1670 – 1671). Johannes Vermeer. Galería Nacional de Irlanda, Dublín, Irlanda



Fotograma *Barry Lyndon*

Es necesaria la mención de la obra de William Hogart, *Matrimonio a la moda* (1743 – 1745) en uno de los fotogramas más conocidos de la película.⁷³ Vemos esa semejanza en la disposición de los personajes, todos de clase social elevada, pero con diversos problemas, estando los dos protagonistas de ambas obras en la misma postura apática.



Matrimonio a la moda. (1743 – 1745). William Hogart. National Gallery, Londres, Inglaterra.



Fotograma *Barry Lyndon*

⁷³ Ortiz y Piqueras: *op.cit.*, p.140.

Está considerada una de las mejores películas de época y una de las más grandes producciones de Kubrick. Fue nominada a 7 premios Oscar de los cuáles obtuvo 5, entre ellos John Alcott obtuvo el Oscar a Mejor Fotografía.

4.3.La dirección de fotografía de *El resplandor* (1980)

Partiendo en este caso de una novela de Stephen King encontramos la introducción de Kubrick en el terror.

En la película, un hombre y su familia se tienen que trasladar a un hotel aislado donde los trastornos de personalidad del primero junto con los sucesos paranormales acaban siendo el caos. (Ver Anexo 6)

Para empezar, destaca lo diferente que es visualmente comparada con otras películas del género. No hay una oscuridad como suele ser habitual en el terror, sino que la mayoría de la película aparece con gran iluminación, lo que llevó a Alcott a abusar de luces artificiales. Como se tenía que trabajar en torno al hotel, la luz se obtuvo a partir de pequeñas luces colocadas fuera de las ventanas de este en un tono azulado, mientras que, en el interior, en contraste, la luz era cálida. La idea era que todo estuviera iluminado, lo que llevó a Alcott a hacer escenas donde los personajes están a contraluz, como siluetas.⁷⁴



Fotograma *El resplandor*

La iluminación es algo que se relaciona directamente con las emociones de Jack y con cómo va perdiendo la cabeza. Un ejemplo es el momento del bar, cuando se imagina al barman, recordando sus problemas con el alcohol. En todo momento, el rostro de Nicholson está iluminado desde abajo, por los paneles de iluminación introducidos en la barra del bar. “Esto agrega drama a sus expresiones, exagerando cada emoción de una manera realista, algo que se ve también en la forma en la que la cámara se dispone frente

⁷⁴ Información extraída de: <https://pixelcamaras.com/2021/05/25/el-papel-de-la-fotografia-en-el-resplandor-de-stanley-kubrick/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

al personaje.”⁷⁵ Esto nos llevará a todo tipo de planos y a travellings laterales, puntos de vista subjetivos...



Fotogramas *El resplandor*

Aparece un uso del zoom, aunque en una menor cantidad, para fijar la atención en un objeto o en el rostro de un personaje.



Fotograma *El resplandor*

Para aprovechar al máximo la amplitud del set, gran parte de la acción se tenía que grabar en tomas de larga duración. Sin embargo, esto no era posible por la forma de los pasillos del hotel, así como las paredes que hacían imposible colocar los elementos necesarios para las cámaras en el suelo o en lo alto. “Para Kubrick esto era más una oportunidad que un problema.”⁷⁶ Gracias a que el rodaje coincidió con la introducción de la Steadicam en el cine, John Alcott pudo complementarla con su trabajo⁷⁷. Se consiguió así rodar una de las escenas más características de la película, cuando el hijo, Danny, está montado en su cochecito, a una altura muy baja. Se quería así que el objetivo se desplazara justo detrás de él, a la misma altura y muy cerca. Se montó la Steadicam sobre una silla de ruedas.⁷⁸



Fotograma *El resplandor*

⁷⁵ Walker: *op.cit.*, pp. 59 – 60.

⁷⁶ Walker: *op.cit.*, p. 128.

⁷⁷ La Steadicam es el nombre comercial dado a un estabilizador de cámara compuesto por un brazo vertical que conecta la cámara con un soporte permitiendo grabar en el momento y lugar deseados sin inconvenientes como la grúa.

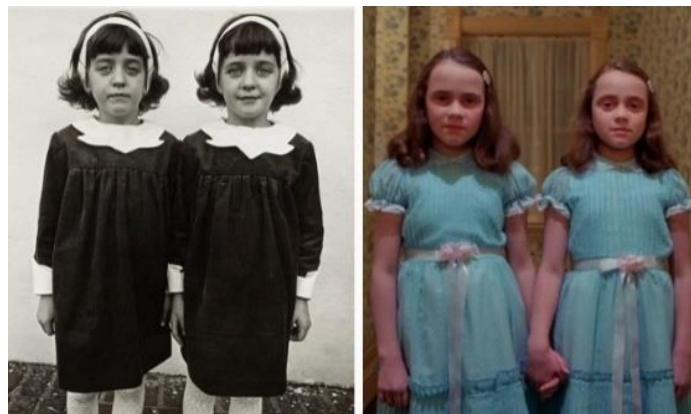
⁷⁸ Walker: *op.cit.*, p. 129.

Una curiosidad de la película es que aparecen errores de *raccord* ⁷⁹. Vemos objetos que en un plano son de un color distinto a como son en otro, que aparecen o desaparecen... Todo ello se supone como mecanismo de desestabilizar al espectador, de introducirlo en la locura que se genera en la película.⁸⁰



Fotogramas *El resplandor*

En esta ocasión, se puede ver como el director se sirve de fotografías como referente visual para algunos planos. Las famosas gemelas que aparecen en la película son un homenaje a Diane Arbus, fotógrafa que estudió con Kubrick, autora de la fotografía en la que el director se inspiró.⁸¹



Identical Twins, Roselle, New Jersey, 1967

Fotograma *El resplandor*

Por último, es un deber señalar uno de los misterios de la película, que es la fotografía final en la que aparece Jack. La original es de 1923 y aparece publicada en *The Complete Airbrush and Photo – Retouching Manual* (1985) de John Stutliffe y Peter Owen, que

⁷⁹ Relación de continuidad entre los diferentes planos de una grabación.

⁸⁰ Sobre fallos de *raccord* en el cine: <https://www.sinembargo.mx/13-08-2018/3456295> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

⁸¹ Información extraída de: <https://culturainquieta.com/es/cine/item/10798-un-analisis-visual-de-peliculas-que-inspiraron-a-stanley-kubrick.html> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

serían además responsables de la manipulación para el resplandor. Hay muchas teorías sobre esto, la más popular es que como la historia se desarrolla en los años 80, pero los fantasmas parecen de los años 20, podría interpretarse, en relación con el guion, como que lo han aceptado como uno de los suyos.⁸²



Fotograma *El resplandor*

5. Conclusiones

Tras investigar y realizar el trabajo, puedo sacar como conclusión, primero, que Kubrick era un cineasta tan completo como complejo, puesto que había que hacer todo justo como él quería. También, que estos conocimientos en fotografía con los que contaba por sus estudios le vinculaban directamente al ámbito de la dirección de fotografía. Sin embargo, surge la pregunta de si él por sí solo, con estos conocimientos aplicados al cine, habría podido realizar un trabajo semejante. Esto nos lleva a la necesidad y valoración de este departamento cinematográfico.

John Alcott, además de destacar sobre todo en *Barry Lyndon*, no solo se ganó la confianza del director, sino que realizó una labor que no muchos sabrían hacer dándole una imagen propia a la película. Por tanto, volvemos a la idea de cómo de infravalorado está este sector a pesar de encargarse de labores que a ojos del espectador parecen insignificantes, pero no lo son de manera técnica.

Encontramos así los gustos técnicos del director como son el uso del travelling, el zoom, los claroscuros o los primeros planos aplicados a sus películas, que se van modernizando con el tiempo y que hacen sencillo identificar sus películas, como es el gusto por el naturalismo en la iluminación, que será otro punto de unión con Alcott.

⁸² Información extraída de: <https://pixelcamaras.com/2021/05/25/el-papel-de-la-fotografia-en-el-resplandor-de-stanley-kubrick/> [Fecha de consulta: 05/08/2021]

Es interesante, por último, ver como este departamento se vincula a los demás, como el departamento de arte, algo que lleva a relacionar la fotografía de la película con obras pictóricas.

De esta colaboración tan interesante, para finalizar, podemos quedarnos con una frase de Alcott en la que se recoge bien como de fructífero era este tándem:

Creo que uno tiene que irse después de haber hecho una película con él, reunir conocimientos, volver y tratar de poner ese conocimiento junto con el suyo en otra película. Exige perfección, pero te brindará toda la ayuda que necesites. Te dará todo el poder para hacerlo, pero, al mismo tiempo debe funcionar. Stanley es una gran inspiración.⁸³

⁸³ <https://www.videoyfotobucaramanga.com/una-mirada-detras-de-la-lente-del-director-de-fotografia-de-stanley-kubrick-john-alcott/> [Fecha de consulta: 30/08/2021]

Anexos

Anexo 1.

Bibliografía

- Acuña Avila, C. y Barrera Bonilla, E. F. (2013). *Fotografía Cinematográfica*. Bogotá: Corporación Universitaria Unitec.
- Almendros, N. (1982). *Días de una cámara*. Barcelona: Seix Barral.
- Barbero Combalía L, (2014). *Arquitectura y cine. Representación, simbolismos y significado de diferentes tipos de espacios. Stanley Kubrick y La naranja mecánica*. Escuela de Ingeniería y Arquitectura. Universidad de Zaragoza.
- Benson, M. (2018). *Space Odyssey: Stanley Kubrick, Arthur Clarke, and the Making of a Masterpiece*. Simon & Schuster.
- Castro, A. (2003). *Stanley Kubrick*. Titivillus
- Ciment, M. (2000). *Kubrick* (1st ed.). Paris: Akal.
- Herr, M. (2001). *Kubrick*. Barcelona: Anagrama.
- Hidalgo Bueno, A.J., (2018). *La fotografía en el cine de Stanley Kubrick*. Universidad de Extremadura, Badajoz.
- Huerta Floriano, M.A. (2019). *Los géneros cinematográficos*. Valencia: Tirant Humanidades.
- Mcdougal S. (2003). *Stanley Kubrick's a Clockwork Orange*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ortiz, A. y Piqueras M. (1995). *La pintura en el cine: cuestiones de representación visual*. Barcelona: Paidós.
- Palazzo, F. y Cerana, F. (2018). *La imagen latente: dirección de fotografía y pedagogía situada*. Metal.

- Pramaggiore, M. (2014). *Making time in Stanley Kubrick's Barry Lyndon*. Bloomsbury Academic.
- Riambau, E. (1990). *Stanley Kubrick*. 1ª ed. Madrid: Cátedra.
- Sáez González, J.M. (Noviembre 2008). *La naranja mecánica de Stanley Kubrick*. Vivat Academia
- Sante, L. (2018). *Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs*. Nueva York: Taschen.
- Varas A. (2014). *Lyndonizando a Barry: un zoom hegeliano*. Aisthesis: Revista chilena de investigaciones estéticas
- Walker, A. (2000). *Stanley Kubrick, Director: A Visual Analysis*. W. W. Norton & Company.

Anexo 2.

Webgrafía

- Aguilar, I. (2013). Eyes Wide Shut. *Harmonica Rental & Cinema*.
<http://www.harmonicacinema.com/eyes-wide-shut/>
- Aguilar, I. (2014). Full metal jacket. *Harmonica Rental & Cinema*.
<http://www.harmonicacinema.com/full-metal-jacket/> (Fecha de consulta: 18/07/2021)
- Aguilar, I. (2016). Lolita. *Harmonica Rental & Cinema*.
<http://www.harmonicacinema.com/lolita/>
- El papel de la fotografía en ‘El resplandor’ de Stanley Kubrick (24 de mayo de 2021). *Pixelcámaras*. <https://pixelcamaras.com/2021/05/25/el-papel-de-la-fotografia-en-el-resplandor-de-stanley-kubrick/>

- Hora, J. *The cinematographer's responsibilities*. Imago. https://imago.org/wp-content/uploads/2016/01/images_pdfs_CINEMATOGRAPHERS_responsabilities-of-the-cinematographer.pdf

- Hutchings, P. (2018). Great Cinematographers: John Alcott. *IEC*.
<http://www.cinematographers.nl/GreatDoPh/alcott.htm>

- IMDB. (2006). *Stanley Kubrick*. <https://www.imdb.com/name/nm0000040/>

- IMDB. (2010) *John Alcott*.
https://www.imdb.com/name/nm0005633/bio?ref_=nm_ov_bio_sm

- Méndiz, A. (13 de noviembre de 2015). 2001: Una odisea del espacio (1968) // Stanley Kubrick (parte III). *Filasiete*. <https://filasiete.com/articulos/making-of/2001-una-odisea-del-espacio-1968-stanley-kubrick-parte-iii/> (Fecha de consulta: 18/07/2021)

- Moral, J. (2010). El hombre que iluminó a Kubrick. *El espectador imaginario*.
<http://www.elespectadorimaginario.com/pages/septiembre-2010/investigamos/john-alcott.php>

- Moral, J. (5 de agosto de 2018). John Alcott DF de <<La naranja mecánica>> de Stanley Kubrick.
<https://blogs.ffyh.unc.edu.ar/fotografiacinematografica/2018/08/05/john-alcott-df-de-la-naranja-mecanica-de-stanley-kubrick/>

- Rodríguez Yagüe, M. (2019). <<2001: Una Odisea del Espacio>> (1968) de Stanley Kubrick. *Cualia*. <https://cualia.es/2001-una-odisea-del-espacio-1968-de-stanley-kubrick/>

- Rentero, A. (5 de agosto de 2013). “Ya puedes rodar con las lentes que la NASA desarrolló para Kubrick”. *Silicon*. <https://www.silicon.es/ya-puedes-rodar-con-las-lentes-que-la-nasa-desarrollo-para-kubrick-112211>

- Seis graves errores en clásicos del cine que al público le han pasado desapercibidos. (13 de agosto de 2018). *Sin embargo*.
<https://www.sinembargo.mx/13-08-2018/3456295>
- Una mirada detrás de la lente del director de fotografía de Stanley Kubrick. (3 de septiembre de 2020). *Video y foto Bucaramanga*.
<https://www.videoyfotobucaramanga.com/una-mirada-detras-de-la-lente-del-director-de-fotografia-de-stanley-kubrick-john-alcott/>
- Yuste, J. (14 de octubre de 2016). Un análisis visual de películas que inspiraron a Stanley Kubrick. *Cultura inquieta*.
<https://culturainquieta.com/es/cine/item/10798-un-analisis-visual-de-peliculas-que-inspiraron-a-stanley-kubrick.html>
- Zamora Cubillo A. A. (12 de junio de 2014). Fear and desire. *Lecturas cinematográficas*. <https://lecturascinematograficas.blogspot.com/2014/06/fear-and-desire.html> (Fecha de consulta: 18/07/2021)

Anexo 3.

Videos

- [Cinema Tyler] (18/07/2021). How Kubrick made 2001: A Space Odyssey – Part 1: The Dawn of Man. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=AgNyCluIRhA&ab_channel=CinemaTyler
(Fecha de consulta: 04/04/2021)
- [Cinematographers on cinematography] (25 de agosto de 2020) Six Kinds of Light: John Alcott, BSC (A Clockwork Orange, Barry Lyndon, and The Shining)
https://www.youtube.com/watch?v=EJptN7JEKvI&ab_channel=Cinematographersoncinematography
(Fecha de consulta: 18/07/2021)

- [wjap2006] (10 de noviembre de 2018). Conflictos en el set: Director y el Director de fotografía. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=n0LSR5VfUYI&ab_channel=wjap2006
(Fecha de consulta: 18/07/2021)
- [Qué grande es el cine] (19 de marzo de 2011) Teléfono rojo, volamos hacia Moscú. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=dvTjZuw4UMQ&ab_channel=Qu%C3%A9grandeescine
(Fecha de consulta: 18/07/2021)
- [TCM España] (26 de marzo de 2014). Stanley Kubrick | Rodando | TCM. Youtube.
https://www.youtube.com/watch?v=8f1vCdsrdLM&ab_channel=TCMEspa%C3%B1a
(Fecha de consulta:18/07/2021)

Anexo 4.

La naranja mecánica (1971)

Ficha técnica

Dirección: Stanley Kubrick

Ayudante de Dirección: Derek Cracknell, Dusty Symonds

Dirección artística: Russell Hagg, Peter Sheilds

Producción: Stanley Kubrick

Diseño de producción: John Barry

Guion: Stanley Kubrick

Música: Wendy Carlos

Maquillaje: Barbara Daly, George Partleton, Freddie Williamson

Fotografía: John Alcott

Montaje: Bill Butler

Vestuario: Milena Canonero

Protagonistas: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Adrienne Corri, Miriam Karlin

Argumento

La película tiene lugar en un futuro cercano pero distópico. En él, Alex es un joven agresivo cuyos únicos placeres son la música de Beethoven y la ultraviolencia. Es el líder de una banda que consume drogas que aumentan su conducta violenta. Pasan los días poniendo en práctica esta violencia: asaltan una tienda y golpean a los dueños, golpean a un vagabundo... En uno de estos actos, entran en casa de un escritor y, mientras Alex canta *Singin' in the rain*, golpean al hombre y violan a su mujer. En otro momento, tras colarse nuevamente en una casa, Alex golpea a una mujer y la mata. Por este hecho, la policía aparece, y es detenido y llevado a la cárcel. En la cárcel, donde continúa cometiendo actos violentos, se le ofrece participar en un tratamiento experimental llamado Ludovico para que sienta rechazo ante la violencia. Este proceso le llevará a odiar también la música clásica que hay de fondo en las imágenes violentas que le proyectan. Alex puede salir de la cárcel, pero acaba siendo víctima de todos los que habían sido objeto de su maldad, incluido el escritor, lo que le llevará a un intento de suicidio. Tras esto, recibe las disculpas del ministro que le había seleccionado para el tratamiento, recibe un trabajo...

Con la última escena podemos entender que Alex poco a poco está dejando atrás el proyecto Ludovico y volviendo a ser el de antes.

Anexo 5.

Barry Lyndon (1975)

Ficha técnica

Dirección: Stanley Kubrick

Ayudante de Dirección: Brian W. Cook

Dirección artística: Roy Walker

Producción: Stanley Kubrick

Diseño de producción: Ken Adam

Guion: Stanley Kubrick

Música: Leonard Rosenman

Maquillaje: Alan Boyle, Ann Brodie, Jill Carpenter, Yvonne Coppard, Barbara Daly

Fotografía: John Alcott

Montaje: Tony Lawson

Escenografía: Roy Walker, Vernon Dixon

Vestuario: Milena Canonero, Ulla – Britt Söderlund

Protagonistas: Ryan O’Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Krüger

Argumento

La película, inspirada en el siglo XVIII, está dividida en tres partes. Nos muestra la historia de un hombre llamado Redmond Barry, irlandés, de origen humilde, y de cómo se produce su ascenso en la sociedad.

El personaje vivirá desde el asesinato de su padre, hasta el enamoramiento de su prima, que, aunque de primeras muestra interés en él, acaba acordando su matrimonio con un acomodado capitán. Barry, en su descontento, le reta a un duelo y le dispara. Creyéndole muerto, huye. Se acaba uniendo al ejército. Tiempo después, descubrirá que el prometido de su prima no había muerto, sino que había sido una farsa para deshacerse de Barry. Posteriormente, su regimiento es enviado a Alemania y, cansado de la guerra en la que, además, su amigo muere, roba el uniforme y documentación de un oficial que puede salir del ejército mientras este se está bañando, para así huir. Al descubrirle en su engaño, le obligan a alistarse por segunda vez. Finalizada la guerra se convertirá en empleado como sirviente de un jugador de cartas.

Conoce así a la condesa de Lyndon, a quien seduce, y se casa con ella. Comienza su vida en Inglaterra con gran riqueza, pero el hijo de ella no aprueba el matrimonio. Más adelante, tienen un hijo juntos, que es el preferido de Barry, puesto que sigue despreciando a su hijastro, pero el matrimonio es infeliz: él es infiel y derrocha el dinero de su esposa. En una brutal pelea con su hijastro, el chico acaba abandonando Inglaterra. Por culpa de un caballo, el hijo que tienen en común morirá. Tras esto, acabará consolándose en el alcohol y, tras la vuelta de su hijastro, le exigirán a Barry que abandone Inglaterra. Barry así, pasaría el resto de sus días con su madre en su casa natal.

Anexo 6.

El resplandor (1980)

Ficha técnica

Dirección: Stanley Kubrick

Ayudante de Dirección: Brian W. Cook

Dirección artística: Leslie Tomkins

Producción: Stanley Kubrick

Diseño de producción: Roy Walker

Guion: Stanley Kubrick, Diane Johnson

Música: Wendy Carlos, Rachel Elkind

Maquillaje: Barbara Daly, Tom Smith

Fotografía: John Alcott

Montaje: Ray Lovejoy

Escenografía: Tessa Davies

Vestuario: Milena Canonero

Protagonistas: Jack Nicholson, Shelley Duvall, Danny Lloyd, Scatman Crothers

Argumento

Jack Torrance es un hombre que se traslada con su mujer e hijo al hotel Overlook para encargarse del mantenimiento de las instalaciones durante la temporada invernal, época en la que está cerrado y aislado por la nieve. Danny, el hijo, tiene una serie de capacidades extrasensoriales y prevé que van a pasar cosas malas en el lugar. Jack, que quería aprovechar para escribir, cada vez más aislado de su familia, se siente frustrado y su comportamiento se vuelve cada vez más errático y violento. Irán sufriendo la aparición de fantasmas. La locura de Jack sigue avanzando y arremetiendo contra su familia que se encuentra atrapada, primero en el hotel y luego en el laberinto de los jardines. El jefe de cocina, que había salido días antes del hotel, al percibir, gracias a que contaba también

con capacidades extrasensoriales, que algo no va bien allí, decide volver. Jack le asesinará y será la oportunidad de su mujer e hijo de huir. Jack morirá congelado al ser incapaz de salir del laberinto. Como escena final vemos una fotografía antigua en la que aparece Jack.