



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**LA APORTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DE
STANLEY KUBRICK**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA:

SANDRA ESTELA TREJO TORRES

ASESORA: DRA. FRANCISCA ROBLES

CIUDAD UNIVERSITARIA, ABRIL 2012





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIAS

A **Dios**, por haberme permitido llegar a la culminación de este trabajo.

A mi **madre, padre y hermano** por todo su amor, su constante apoyo y su fe en mí.

A mi **tío Andrés** que me cuida desde el cielo.

A mis queridísimas **Teacher** y **Mangriana**, con quienes cuento en las buenas y en las malas.

A mi gran amor **Sergio Carrillo**, por su cariño, comprensión y apoyo en todo momento.

A mis queridas amigas de la Facultad, ya que siempre nos hemos apoyado mutuamente en nuestra formación profesional, conservando y fortaleciendo la amistad que nos une: **Jeannette Mendoza, Paola Zaldívar** y **Mariana Rodríguez**.

A dos amigos entrañables que han enriquecido mi vida: **Yekaterina García** y **Sergio Sosa** (q.e.p.d.).

A **Irma Chávez**, quien ha sido una luz en mi camino.

A mi asesora, **Dra. Francisca Robles** por su motivación, optimismo e impulso.

A mi alma máter, la Universidad Nacional Autónoma de México y en especial a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por ocuparse de mi formación profesional y darme la oportunidad de servir a mi patria.

INDICE

INTRODUCCIÓN	3
Capítulo 1. ANÁLISIS HISTÓRICO DEL FILM	7
1.1 El film como historia social	8
1.1.1 La historicidad del film	9
1.1.2 El film como reflejo de la sociedad	11
1.1.3 La narración histórica del film	13
1.2 Elementos para un análisis histórico del film	17
1.2.1 La ideología	18
1.2.2 El imaginario colectivo	19
1.2.3 Los autores	19
1.2.4 Las censuras	21
1.2.5 Los públicos	22
1.2.6 La crítica	24
Capítulo 2. EL LÚCIDO PESIMISTA: STANLEY KUBRICK	25
2.1 Los primeros años	26
2.2 Trayectoria filmica	31
2.3 Sello kubrickiano	78
2.3.1 Temas recurrentes: la violencia y el destino incierto de sus personajes	80

2.3.2	El particular estilo de Kubrick: el perfeccionismo, la cámara y el montaje	84
2.3.3	La revaloración del cine de ciencia ficción	90
Capítulo 3. LA APORTACIÓN DE 2001: ODISEA DEL ESPACIO		97
3.1	Contexto mundial en la década de los sesentas	98
3.2	Sinopsis de <i>2001: Odisea del Espacio</i>	102
3.3	La visión creadora de Kubrick en <i>2001: Odisea del Espacio</i>	105
3.3.1	La elipsis	107
3.3.2	Banda sonora	108
3.3.3	Efectos especiales	110
3.4	La crítica social	117
3.4.1	La manera de contar el pasado	118
3.4.2	La forma de visualizar el futuro	119
3.5	Impacto social de <i>2001: Odisea del Espacio</i>	121
3.5.1	Las críticas	123
3.5.2	Los premios	125
3.5.3	<i>2001: Odisea del Espacio</i> vista desde el 2001	127
CONCLUSIONES		131
ANEXOS		
I.	Ficha filmica de <i>2001: Odisea del Espacio</i>	135
II.	Desglose del film <i>2001: Odisea del Espacio</i>	137
III.	<i>2001: Odisea del Espacio</i> explicada por Kubrick	151
IV.	Filmografía de Stanley Kubrick	153
FUENTES		157

INTRODUCCIÓN

El cine constituye uno de los medios de comunicación masiva que más puede llegar a disfrutar el espectador (receptor), ya que a través de este, y gracias a la penumbra de las salas cinematográficas, es posible transportarse sensorialmente a tiempos y lugares que resultan ajenos, así como a enfrentarse con situaciones cotidianas o por completo insospechadas.

Es decir, el cine nos lleva a otra realidad, precisamente, a la realidad cinematográfica que no conoce límites, el límite es la imaginación de sus realizadores.

Uno de esos realizadores, “hacedores” de cine, es Stanley Kubrick, quien saltó a la fama en medio de la omnipotente industria hollywoodense, pero que se negó a seguir sus condiciones netamente mercantiles, cultivando una producción fílmica plenamente apegada a sus convicciones y obsesiones personales, ayudándose de un excelente manejo de la técnica y el lenguaje cinematográfico.

Es considerable lo que se ha escrito sobre este autor de cine, sin embargo, no se ha logrado evaluar en su totalidad la enorme aportación que Kubrick hizo al cine de todos los tiempos. Fundamentalmente, dotó al cine de una visión pesimista que no había tenido hasta entonces; con gran claridad y estética visual, escudriñó el comportamiento humano con enfoque analítico, sello distintivo de su obra fílmica.

Ese pesimismo ante el origen y el futuro del ser humano como individuo y como especie, lo llevan a escarbar en los pensamientos más oscuros de sus personajes, desenmascarándolos ante el público, a la vez que lo involucra y vuelve partícipe de la historia que se desarrolla.

Por todo esto, Kubrick pertenece a la codiciada élite de prestigiados directores, quienes con la sola mención de su nombre llenan salas de cine, y gozan de casi

total independencia dentro de la industria fílmica, libertad de acción en cuanto a la selección y tratamiento de sus obras, y la plena confianza de las grandes productoras que aportan el capital para la realización de los filmes.

Alrededor de Kubrick se han creado una serie de mitos que lo definen como un “personaje”, recibiendo adjetivos como: perfeccionista, exigente, atípico, excéntrico, etc., acrecentando aún más la expectación y el impacto que han tenido sus películas.

Es por todo lo anterior, que bien vale la pena realizar un trabajo sobre los elementos significativos de la obra fílmica de Stanley Kubrick, baluarte del cine del siglo XX, quien ha logrado hacer pensar a más de uno a través de sus cintas. Y es justamente *2001: Odisea del Espacio*, aventura épica visionaria, la máxima carta de presentación del realizador, clásico del cine de todos los tiempos y considerada como parteaguas de los efectos especiales en el cine.

En ella, Kubrick demuestra que la forma no está peleada con el contenido, y así, mediante gran despliegue técnico, utiliza el lenguaje cinematográfico para construir una experiencia visual única. Este film no sólo redefinió un género, también fue un punto culminante en la obra de su autor y marcó la llegada a una cumbre que la ciencia ficción no ha podido volver a alcanzar.

Este trabajo consta de tres capítulos a través de los cuales se expone la aportación cinematográfica del controvertido director estadounidense Stanley Kubrick.

En un primer acercamiento al tema de interés, el capítulo uno señala al film como un valioso recurso para revelar la historia de la sociedad en un momento histórico definido, señalando la historicidad intrínseca del film, su condición de reflejo de la sociedad y su narración histórica.

Asimismo, el primer capítulo aporta los elementos necesarios para analizar el film desde dicha perspectiva histórica, tales como la ideología, el imaginario colectivo, los autores, las censuras, los públicos y la crítica, mismos que serán retomados en el tercer capítulo.

El capítulo dos aborda en primera instancia la historia de vida de Stanley Kubrick, su lado humano y personal, yendo desde su nacimiento y crecimiento en el Bronx de Nueva York, hasta su sorpresivo fallecimiento en Hertfordshire, Londres, a principios de marzo de 1999, dejando como herencia un film a duras penas terminado: *Eyes Wide Shut* u *Ojos bien cerrados*.

Teniendo como hilo conductor la historia cronológica de la vida del cineasta, en este capítulo se da cuenta de su producción cinematográfica, narrando las condiciones de producción de cada uno de sus films, sus respectivas sinopsis y algunos otros datos importantes.

Es también en el segundo capítulo que se dibuja la faceta profesional de Kubrick, estableciendo las temáticas recurrentes en su obra fílmica (la violencia y el destino incierto de sus personajes), así como su muy peculiar estilo, donde el perfeccionismo, la cámara y el montaje son los protagonistas.

Esta parte concluye con una revaloración del cine de ciencia ficción, en el que se hace un breve repaso de lo que se considera como *ciencia ficción*, desde su noción literaria hasta su extrapolación al cine, deteniéndose a su vez en el concepto de *cine de anticipación*, dando pie de entrada al siguiente capítulo.

El tercer y último capítulo de este trabajo se centra en la aportación de Stanley Kubrick a la cinematografía mediante el film *2001: Odisea del Espacio* (*2001: A Space Odyssey*), contextualizando esta obra en la época, o mejor dicho, en la turbulenta sociedad en que fue realizada.

Ya de lleno en el análisis del film, se puede leer la sinopsis de éste, que servirá como referente al revisar la visión creadora del cineasta, la cual quedó plasmada en la elipsis, la banda sonora y los insuperables efectos especiales que presenta *2001: Odisea del Espacio*, así como la crítica social inherente al film, en cuanto a la manera de contar el pasado más remoto de la humanidad y al vislumbrar su futuro en el siglo XXI.

En la última parte del capítulo, se hace un recuento del impacto social que tuvo el film en el momento de su estreno, en 1968, refiriéndose tanto a las críticas recibidas como a los premios, para finalizar con una retrospectiva de *2001: Odisea del Espacio*, vista desde el año que vaticinaba: el 2001.

Hacia el final, se incluyeron contenidos complementarios importantes en forma de anexos: la ficha fílmica y el desglose escena por escena de *2001: Odisea del Espacio*, la explicación del autor respecto a esta obra y la filmografía de Stanley Kubrick.

Quede pues el presente trabajo como una revisión de la obra kubrickiana y su valiosa contribución al mundo del séptimo arte.

Capítulo 1. ANÁLISIS HISTÓRICO DEL FILM

El objetivo de este capítulo es el de mostrar al film como un recurso para contar la historia social, estableciendo para ello la historicidad propia del film, su condición de reflejo de la sociedad y su narración histórica, además de las categorías que servirán para su análisis histórico: la ideología, autores, etcétera.

Es probable que lo que más impresiona al espectador, sea la sensación de estar observando una realidad por la que se ve envuelto, al concentrar toda su atención en ese halo de luz que tiene al frente, y que sobresale de entre la oscuridad de la sala.

Se puede afirmar, que el cine es una máquina de sueños en la que convergen tanto el arte como la ciencia y la tecnología, para dar lugar a las imágenes en movimiento que vemos en la pantalla, siendo capaz también de influir en el mismo contexto en el que son generadas dichas imágenes, que en su conjunto conforman lo que se conoce como film.

El film es, al mismo tiempo, vehículo de expresión de múltiples ideas, conceptos, estéticas, épocas y testimonios que enriquecen el acervo cultural de la humanidad, constituyendo un fenómeno social sumamente importante en nuestro tiempo, de gran interés en el campo de la comunicación, por lo cual, es menester profundizar en su funcionamiento y, particularmente, en el papel que juega dentro de nuestra sociedad.

1.1 El film como historia social

Dado que en el fenómeno cinematográfico (producción, distribución y consumo) participan seres humanos insertos en un sistema sociocultural, quienes se manifiestan y/o se ven reflejados en los filmes, se puede considerar a cada film como un producto social.

Además de ser un medio de comunicación masiva, una industria y un lenguaje, el cine constituye una expresión cultural de la sociedad que lo realiza y hacia la sociedad que lo recibe, reflejo de valores, creencias, costumbres, tradiciones y conductas propias de cada cultura y de cada época.

Los hechos filmados, sean ficticios o tomados fielmente de la realidad, constituyen una fuente invaluable de memoria social; su gran mérito reside en que éstas imágenes se encuentran grabadas en un soporte material (película), que permite su visión y reproducción cuantas veces se desee, sin verse gravemente alteradas.

Por ello, si se sabe interrogar al cine, éste nos dará claves para poder entender a la sociedad que ha producido tal o cual filme, ya que éste se encuentra impregnado de las particularidades de dicha sociedad, condición que lo convierte en testimonio de ésta.

De ahí la importancia del cine para la Historia, la cual lo considera (por las razones expuestas más arriba) una fuente primaria de datos e información sobre un momento histórico dado.

En el presente trabajo, se utilizarán elementos teóricos y metodológicos propios de la Historia¹ para lograr un acercamiento global al fenómeno fílmico en su carácter de producto social, al mismo tiempo que como portador de una muy particular visión del mundo, la de sus realizadores.

¹A partir de este momento, se llamará *Historia* a la ciencia, para diferenciarla de la *historia* diegética del filme.

Para tal efecto, se tomará la línea de análisis propuesta por José Enrique Monterde en su libro *Cine, historia y enseñanza*, con el fin de analizar el filme de ciencia ficción *2001: Odisea del espacio*, obra del desaparecido director estadounidense Stanley Kubrick.

Monterde señala tres líneas de investigación con base en el binomio cine-Historia: 1) la propia historia del cine; 2) la cristalización de la Historia en el medio cinematográfico, es decir, el “cine histórico”; y 3) la indagación del pasado reciente a través del cine como producto cultural, una “lectura histórica” del film. Es esta última vertiente la que marcará el desarrollo del presente estudio.

1.1.1 La historicidad del film

Para lograr una lectura histórica del film, se debe partir de las siguientes premisas: su historicidad, su condición de reflejo de la sociedad (de un momento histórico específico) y su propia narración histórica.

La *historicidad del film* se encuentra dada por el mero hecho de filmar con una cámara cinematográfica algún acontecimiento, aún cuando éste carezca de relevancia aparente. Sin embargo, dicho suceso es de suma importancia para la Historia, puesto que sin distinguir si se trata de cine de ficción, documental o amateur, las imágenes registradas guardan información invaluable para el historiador.

Así, la condición histórica del film es inherente a su misma esencia: el hecho filmado, es convertido en histórico mediante el propio registro, percibido por el público como hecho del pasado, y al mismo tiempo, revivido en tiempo presente por él.

Dicho lo anterior, se puede afirmar que cualquier filme es una fuente histórica en potencia,

“gracias a lo que tiene de producto sujeto a los condicionamientos históricos, a su carácter de emanación de una cultura, al estar bañado por una determinada ideología (o cruce de ellas), al responder a unas determinadas intenciones y provocar unas no menos valiosas revelaciones cuando consideramos su funcionamiento como artefacto de dimensiones públicas.”²

Aunado a su historicidad ontológica, la relevancia histórica del film reside también en su condición de producto social, de objeto cultural, con lo cual, el cine, amén de ser una fuente histórica, una huella del pasado, es asimismo un testimonio proveniente de dicho pasado; testimonio que al ser precisamente un producto cultural, se manifiesta también como un “vehículo intelectual”, es decir, como un enfoque del mundo desde una determinada perspectiva, que resulta significativa históricamente.

El realizador (o realizadores) del film, encuentran en él una vía eficaz para expresar su particular visión del mundo, por lo que el filme, no se limita a describir fielmente la realidad, sino que plantea una interpretación de ella. Pierre Sorlin define esta “visión del mundo” como

“la manera en que un grupo comprende el universo que lo rodea; es, en suma, la realidad refractada a través de los prejuicios o las esperanzas de ese grupo, la realidad se encuentra, sin duda, al fondo de las cosas, pero el filme no trasmite sino la realidad “vista por”, “transformada por” quienes lo hacen.”³

De esta manera, el film se convierte en testimonio histórico, en el cual el reflejo de la realidad no es directo, sino una representación de ella, dependiente de condiciones históricas y cinematográficas, así como de las intenciones (explícitas o implícitas; individuales o colectivas) del discurso.

² José Enrique Monterde, *Cine, historia y enseñanza*, Barcelona, Laia, 1986, p. 34.

³ Pierre Sorlin, *Sociología del cine*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 220.

El film es pues, una fuente histórica primaria, ya que es un producto cultural, elaborado en un momento histórico dado bajo ciertas condiciones políticas, sociales y cinematográficas específicas. A su vez, el filme es capaz de intervenir en la sociedad, contribuyendo a su configuración factual e ideológica.

Así, el film es considerado portador idóneo de las mentalidades del momento, representándolas metafóricamente y convirtiéndolas en una muestra del conjunto social, donde se evidencian más o menos inteligiblemente las relaciones y contrastes del congegado social.

1.1.2 El film como reflejo de la sociedad

Al abordar al cine desde una posición histórica, lo que más nos interesa es la manera en que un hecho es reflejado en el film rigiéndose por la mentalidad del realizador, puesto que finalmente, es su percepción de la realidad la que vemos en pantalla, y no precisamente el mundo real.

Por ello, podemos aseverar que el film es un *reflejo de la sociedad* que lo produce.

Esto sucede en primer lugar, porque el cine se sirve del montaje para exponer una historia, manipulándola a capricho del realizador, ya sea alterando tiempos y lugares, introduciendo tomas, etcétera.

Asimismo, la manera en la que el cine refleja u oculta a la sociedad que lo ha generado no es nunca la misma, ya que cada filme suscita su particular descodificación.

En este sentido, el reflejo en el cine extrae algunos referentes del mundo real, y los reacomoda en el discurso fílmico, obteniendo finalmente un producto diferente de la realidad social, ya que

“un filme no es ni una historia ni una duplicación de la realidad fijada en celulosa: es una puesta en escena social, y ello por dos razones. El filme constituye ante todo una selección (algunos objetos y no otros), y después una redistribución: reorganiza, con elementos tomados en lo esencial del universo ambiente, un conjunto social que, por ciertos aspectos, evoca el medio del que ha salido pero, en lo esencial, es una retraducción imaginaria de éste...un mundo proyectado.”⁴

Es de esta forma que, tanto las diferencias como las coincidencias ocurridas entre los filmes y la realidad concreta, son en verdad significativas para quien las analiza, puesto que el estudio de dicha disfuncionalidad entre el reflejo y lo real, revelará de alguna u otra manera, los mecanismos y trasfondos de la sociedad en la cual se produjo el film, dado que “el cine pone en evidencia una manera de contemplar; permite distinguir lo visible de lo no visible y, al hacerlo, reconoce los límites ideológicos de una época determinada”⁵, lo que hace considerar al film como una especie de “contra-análisis” de la sociedad.

Así pues, al interrogar al filme a partir de la perspectiva histórica, se deberán confrontar las formas que toma el reflejo con su contexto social; de la misma forma que el producto fílmico se deberá confrontar con su contexto de producción e industria cinematográfica en el momento histórico de su realización.

El filme en su calidad de producto, también tiene su historia, la cual va más allá del estreno, extendiéndose con el tiempo a posibles alteraciones sufridas, como mutilaciones por censura en algunos países, descuido, comercialización, estado de las copias, etc.; cuestiones que deben ser tomadas en cuenta por el investigador.

⁴Ibid., p. 170.

⁵Ibid., p. 206.

Siguiendo la línea de investigación histórica, se plantean tres puntos clave de atención, que al mismo tiempo constituyen el campo de análisis de cualquier filme: 1) las relaciones establecidas en la propia ficción del filme; 2) las relaciones implícitas con el espacio virtual sugeridas de forma explícita o dejadas a la apreciación de los espectadores; y 3) las relaciones mediatizadas por el filme, entre el público y la pantalla.

1.1.3 La narración histórica del film

A la par de la historicidad del film y su condición de reflejo de la sociedad, resulta de gran relevancia la manera en que éste narra su propia historia, la diegética, por lo que nos remitiremos a la noción de narración cinematográfica.

Esta consiste en “establecer una sucesión, según la cual a una imagen le precede y/o sigue otra, con lo que los elementos distribuidos en el encuadre reciben o lanzan una determinada información, que no proviene tanto de su propia estructura independiente, cuanto del hecho de su articulación con otras imágenes,”⁶ lo que proporciona recursos al espectador, para que vaya construyendo por sí mismo la historia que se le propone en la pantalla.

Por lo tanto, la narración cinematográfica es el ordenamiento más lógico y efectivo de las distintas partes que conforman una película, sea de corte argumental, documental, reportaje, etcétera; ello sin limitarse exclusivamente a los aspectos del contenido, sino extendiéndose también a su expresión estilística.

En el terreno del cine de ficción (que es el que aquí nos interesa), la narración se plantea como:

⁶Ramón Carmona, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 183.

“el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de iniciar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia; la narración incluye también los procesos estilísticos. La narración es la interacción dinámica entre la transmisión de información de la historia por parte del argumento y el movimiento, la elevación y el conjunto estilístico.”⁷

De la definición anterior se desprenden conceptos básicos para el manejo del tema narrativo: *historia*, *argumento* y *estilo*.

La *historia* se puede traducir como un relato, un discurso de los sucesos narrados, al que se aplican esquemas, estructuras e hipótesis por parte del espectador, quien la va ensamblando. El *argumento* es la sistematización y organización dramática de los elementos de la historia en el filme. El *estilo* es un sistema de componentes de técnicas fílmicas específicamente utilizadas según cada cineasta, las cuales sirven de apoyo y hasta pueden enriquecer el argumento.

En este sentido, el argumento y la historia se relacionan con base en tres lineamientos: a) la lógica narrativa, donde basándose en los acontecimientos presentados en la pantalla, el espectador va definiendo la historia creando relaciones de causalidad entre dichos acontecimientos, sin dejar de lado el contexto de cada filme en específico; b) el tiempo, ya que es el argumento quien proporciona las pistas para la construcción de los sucesos de la historia en cualquier secuencia ; y c) el espacio, donde igualmente el argumento ayuda a la edificación del espacio donde se desarrolla la historia, mediante la información que proporciona al público de los contextos relevantes y los movimientos de quienes representan la historia.

Asimismo, la banda sonora del film puede contribuir a la narración, como apunta Simón Feldman: “el cuidado de la banda de sonido es de primera importancia para

⁷Ana Luisa Cruz Estrada, *Buñuel y Cocteau: dos cineastas surrealistas que trascienden en el cine mundial*, Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNAM, FCPyS, México, 2000, p. 62.

lograr un equilibrio expresivo adecuado, casi tanto, tal vez, como cuidar la imagen procurando que su fuerza expresiva sea acorde con el contenido de la película.”⁸

Los elementos antes mencionados, se conjuntan en un todo que es el producto final, el film, donde, como ya hemos visto, se cuenta una historia que va dirigida a un receptor, el público, quien no solo recibe la información en forma de imágenes y sonidos, sino que debe interpretarla para conformar dicha historia, la cual tiene que ser más o menos lógica y dotada de cierta coherencia para lograr su comprensión. Así, “entender la historia del filme es entender qué, dónde, cuándo y por qué sucede”⁹.

La narración tradicional cinematográfica, se basa en la estructura narrativa de lo que se conoce como “historia canónica”, que consiste en cuatro etapas: exposición o introducción de los elementos que conforman la historia de la película; el desarrollo del conflicto evidenciado en la exposición; el nudo o culminación del conflicto; y finalmente el desenlace, o resolución del conflicto. No obstante, este orden puede ser alterado dependiendo de la genialidad del cineasta.

Es aquí donde entran en juego dos componentes esenciales de la narración cinematográfica: el *espacio* y el *tiempo* de la historia que se cuenta.

Para precisar el concepto de *espacio* cinematográfico, recurramos a Marcel Martin, quien lo define como

“un espacio vivo, figurativo y tridimensional, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él y, al mismo tiempo, una realidad estética a la misma altura que el de la pintura, sintética y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje.”¹⁰

⁸ Simón Feldman, *La realización cinematográfica: análisis y práctica*, Barcelona, Gedisa, 1994, p. 149.

⁹ A. L. Cruz Estrada, *op. cit.*, p. 65.

¹⁰ Marcel Martin, *El lenguaje del cine*, Barcelona, Gedisa, 1990, p. 222.

Así pues, el espacio cinematográfico es el área o cuadro donde se realiza la acción de la historia, y puede considerarse de dos maneras: reproducido, haciéndolo presente mediante movimientos de cámara; o producido, donde se crea un espacio global no unitario, hecho mediante la yuxtaposición o sucesión de espacios que no guardan relación entre sí, pero cuya finalidad es ser percibidos por el público como únicos.

En cuanto el *tiempo*, piedra angular de la narración cinematográfica (muy por encima del espacio), éste goza de plena libertad y fluidez, puesto que en el filme, su marcha se puede acelerar, disminuir, detener o solo ignorar.

El espectador logra dilucidar las relaciones temporales de la historia en el filme, gracias a tres aspectos: el orden de los sucesos, la frecuencia y la duración.

El *orden* señala que el argumento puede acomodar los acontecimientos de la historia según su gusto, y no forzosamente en rigurosa línea cronológica, entremezclando así los sucesos, para lo cual se echa mano de dos formas cinematográficas: el *flashback* y el *flashforward*.

El *flashback* se presenta cuando se interrumpe el flujo normal de la historia, para así recordar acontecimientos del pasado. En contraparte, el *flashforward* es un salto hacia delante en la historia, dejando momentáneamente de lado los acontecimientos intermedios que lo originaron, es una mirada al futuro que nos anticipa el argumento.

La *frecuencia* se refiere al número de veces que un mismo suceso se presenta en el argumento del filme, y se justifica porque gracias a la constante reiteración de ciertos acontecimientos clave de la historia, ésta se mantiene clara y coherente para el espectador.

En lo que respecta a la *duración*, el cine la concibe en tres formas: 1) como tiempo de la proyección (de la duración del filme); 2) como tiempo de la acción (dentro de la historia narrada); y 3) como tiempo de la percepción (del espectador, quien intuye el tiempo que ha transcurrido mientras observa el film).

Todo lo anterior evidencia la preeminencia del tiempo sobre el espacio en la narración cinematográfica, puntualizando que “el tiempo, y solo el tiempo, es el que traza el plan de todo relato cinematográfico de un modo fundamental y determinante: el espacio nunca es más que un marco de referencia, secundario y anexo.”¹¹

Quede pues de manifiesto la importancia del estudio fílmico para la Historia, dada la historicidad tácita de los productos fílmicos, los cuales adquieren aún mayor valor documental, al tratarse de filmes rodados en un tiempo cronológicamente lejano al nuestro, con una narración histórica particular, que constituye un testimonio vivo de su propia contemporaneidad, de tal suerte, que al verlos proyectados en pantalla asistimos a una resurrección audiovisual del pasado.

1.2 Elementos para un análisis histórico del film

Ya hemos señalado las características e importancia de abordar cualquier filme desde el punto de vista histórico, gracias a premisas como la historicidad, su carácter de reflejo social y su manera de narrar la historia.

Para lograr tal objetivo, resulta imprescindible la investigación bibliográfica de la Historia y de la cinematografía para contextualizar el filme, así como la escisión de éste en escenas para cuestiones prácticas de ilustración en momentos específicos del análisis.

¹¹Ibid., p. 235.

En este sentido, José Enrique Monterde plantea en su ya citado libro *Cine, historia y enseñanza*, un modelo de análisis conveniente para formular la interrogación histórica de cualquier filme, el cual se apoya en las categorías: ideología, imaginario colectivo, autores, censuras, públicos y crítica, mismas que retomaremos a continuación para nuestro estudio.

1.2.1 La ideología

La ideología se puede definir como “el conjunto de explicaciones, creencias y valores aceptados y empleados en una formación social (...) próximo a la consideración como un ente abstracto no singular en cada momento histórico.”¹²

Así pues, se le puede considerar, tal como lo hace Sorlin, “el cimiento intelectual” de una determinada época, de la que cada filme es expresión, ya que éste “pone en escena al mundo y, al hacerlo, es uno de los lugares en que constantemente cobra forma la ideología”¹³, impregnando así al producto fílmico de los valores entronizados de ese período histórico, como pueden ser la igualdad o el racismo, que van acompañados de tonos afectivos que gozan de un lugar privilegiado en el gusto del público.

Del mismo modo, las formas estéticas en apariencia neutras, se ven penetradas por la ideología reinante que, aunque de forma mucho más sutil, constituyen una afinada forma de expresión de la ideología dominante; y es que a pesar de que el cineasta asuma que filma “libremente” la “realidad”, se encuentra propagando involuntariamente esa ideología.

¹² J. E. Monterde, *op. cit.*, p. 45.

¹³ P. Sorlin, *op. cit.*, p. 252.

1.2.2 El imaginario colectivo

La categoría que nos ocupa se refiere a las mentalidades, entendidas éstas como los mitos y las representaciones (figuras, imágenes o ideas) de una colectividad; y es desde este enfoque, que el cine es un magnífico receptáculo para la expresión del imaginario colectivo.

En este contexto, el mito se considera “una visión efectiva de la realidad, que compromete la conducta del hombre, un modo fundamental del conocimiento que completa la racionalidad y que le es complementario. Los mitos son modelos ejemplares de todas las acciones humanas de significación...”¹⁴

Así, el mismo cine es creador de mitos: las llamadas “estrellas de cine” como actores, directores, guionistas, musicalizadores, etc., quienes conforman una inalcanzable élite de “gente de cine” , y que también inciden en el ambiente cotidiano de una colectividad al imponer modas y otras conductas que son imitadas por la gente.

De especial interés, desde el punto de vista social, resultan los estereotipos visuales, los cuales son producto de la repetición tanto lingüística como estilística y sobretodo retórica, al mismo tiempo que frutos de una formación social específica. Estos estereotipos son retomados por el cine, donde encontramos personajes como *el superagente, el asesino en serie, la rubia tonta, etc.*

1.2.3 Los autores

Si bien es cierto que el cine es un producto social, asimismo se trata de un “ámbito de expresión y decisión personal que, en todo caso, otorgará un diverso grado de

¹⁴ *Diccionario de las Ciencias Sociales*, Tomo 2, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1976, p. 236.

autonomía al discurso a través de él emitido, tal como corresponde a su carácter de posible obra artística.”¹⁵

Así pues, es imposible dejar de lado a los autores en el análisis del film. Cabe señalar que se habla de “autores”, y no de “autor”, ya que esta figura no siempre es unipersonal, pues puede tratarse no sólo del director, sino también del guionista, el productor y demás elementos que intervienen en la realización.

Una vez que se ha establecido que el director del film es su autor, se debe estudiar su obra en términos generales para poder descifrar las temáticas y los géneros recurrentes en su producción fílmica. Igualmente, se debe hacer con el guionista, quien plasma en papel las ideas a transmitir audiovisualmente.

En este sentido, vale la pena profundizar en el particular *estilo* del cineasta, dado que éste, mediante su propia visión artística en cuanto a la utilización de recursos técnicos, es capaz de enriquecer un determinado film y, por así decirlo, marcarlo con su firma.

Por tanto, habrá de evaluarse su particular aporte al film, y el grado de autonomía expresiva que ha conseguido en relación con los sistemas industriales e institucionales de los que nace.

Bajo estas condiciones, la intencionalidad del autor al llevar a cabo la obra fílmica, no debe ser valorada excesivamente, sino como un aspecto de interés junto a los demás, ya que el interés histórico del film va más adelante de la intencionalidad.

¹⁵ J. E. Monterde, *op. cit.*, p. 47.

1.2.4 Las censuras

El cine dominante, también llamado “comercial” por abarcar la mayor parte de filmes y espectadores, pronto adquirió gran relevancia en el ámbito social y económico, razón por la cual los poderes públicos (directa o indirectamente) intervinieron en su control.

Hasta hoy, la forma directa más empleada por el Estado para ejercer este control, es la *censura*, que usa otras formas de control (premios, clasificación por edades, estímulos, etc.) para tratar de moldear una cierta política cinematográfica.

La censura no es exclusivamente ejercida por el gobierno, sino también por grupos de presión (eclesiásticos, mediáticos, judiciales, etc.), o por organismos corporativos. Sin embargo, Estado e industria chocan sólo eventualmente, debido a que para la industria no es conveniente este conflicto, pues puede menguar sus ganancias económicas; y por otro lado, porque en los países capitalistas, Estado e industria comparten los mismos intereses tanto en lo económico como en lo ideológico.

A través de la censura y de su aparato gestor, es posible darse una idea de la función y repercusiones de la institución censora, de sus razones, intereses y efectos sobre las obras fílmicas, los cuales pueden ir desde impedir la realización del filme, hasta prohibir su exhibición, o mutilando escenas del filme.

Asimismo, las formas de censura industrial y comercial (tales como la falta de financiamiento, modificaciones del filme tanto en su elaboración como en su acabado final, por pretextos económicos o de tipo industrial, etc.) complementan a la censura “oficial”, sometiendo a la industria cinematográfica a “los mecanismos de control social y a la voluntad de inocular al Cine con una determinada ideología, que a su vez sirva para modelar las mentalidades del momento.”¹⁶

¹⁶J. E. Monterde, *op. cit.*, p. 51.

1.2.5 Los públicos

El cine en su condición de espectáculo, resulta indisoluble del concepto de público, y en este aspecto, lo que interesa son las condiciones de recepción y consecuencias del filme hacia el ente receptor, público.

Sin embargo, *público* es un concepto demasiado generalizado, dada la heterogeneidad de la población receptora del espectáculo cinematográfico; por lo tanto, esta noción debe ser precisada dividiéndola en *públicos*, ya que al igual que en la sociedad, la acepción *público* se encuentra compuesta por varios grupos con características diversas: clase social, mentalidad, gustos, intereses, educación, edad, etcétera.

En sí mismo, el film puede actuar como un laboratorio social, experimentando con ciertas propuestas dirigidas hacia grupos concretos o amplios de la sociedad.

De ahí que surja la cuestión de si el cine se hace según lo que el público desea ver, o si el cine que se hace se debe aceptar y consumir, asumiendo la imposición de la visión del mundo que manejan los realizadores del film.

En lo que se refiere a la primera posición, sin duda se trata del cine dominante, *comercial*; y en la segunda, se hace alusión al llamado *cine de arte*, a la ruptura estética y/o rechazo de los lineamientos establecidos por la comercialidad. Ambas formas son convenientes para el análisis socio-histórico del film.

De acuerdo a José Enrique Monterde, el *éxito* y su contraparte, el *fracaso*, aportan datos fundamentales sobre la recepción de la película en la sociedad, tanto por parte del público como por parte de los grupos de poder.

El *éxito* corresponde a una aceptación y una “acogida” de tipo masivo, una sincronía entre el producto fílmico y el público que responde positivamente a la satisfacción por parte del film de las necesidades, gustos e intereses de éste.

Por otro lado, el *fracaso* de filmes también aporta elementos significativos para el análisis. Sin embargo, no es lo mismo el fracaso de un film del cine dominante, que el de un film del cine artístico, ya que éste posiblemente haya caído en la incomprensión del público receptor al optar por una visión distinta de los trillados temas del cine mayoritario; tal vez por proponer una ruptura frente a las formas estéticas habituales, o quizás porque el filme en sí, va dirigido sólo a sectores de la población que ostentan cierto nivel cultural.

En este sentido, Monterde señala la necesidad de penetrar en las condiciones de explotación comercial del filme, como la potencia de su casa distribuidora, la cantidad y calidad de los cines que exhibieron el filme, la publicidad, las críticas, permanencia en cartelera, etcétera. Solo así, podrá diagnosticarse el funcionamiento del film y los ecos sociales que lo llevaron al éxito o al fracaso.

Como ya se mencionó, a la par de la aceptación por parte del público, resulta de igual interés evaluar la respuesta por parte de las instituciones sociales, así como de la industria misma (como los Oscar en Hollywood), pasando por la crítica de grupos sociales concretos.

Por último, cabe destacar el mecanismo de recepción del film por parte del espectador. Así, mecanismos como la afectividad de las reacciones frente al filme, la preferencia del público masivo por el eje lineal, etc., que apelan a cuestiones psicológicas como los mecanismos de identificación, de proyección y demás, serán aplicables a todo tipo de film de ficción y algunos no ficcionales.

1.2.6 La crítica

La crítica surge como una institución mediatizada que juega un papel importante entre el filme y el espectador, es decir entre la industria cinematográfica y el público.

Se trata de un grupo concreto del público, el cual hace consideraciones específicas y sumamente diversas sobre tal o cual película, mismas que repercuten en las actitudes de otros sectores poblacionales de mayor número. Asimismo, la crítica se vuelve un testimonio, sobre todo escrito, acerca de la respuesta del público ante el filme, en un momento histórico dado.

No obstante, es de gran importancia conocer a fondo a los representantes de esta institución, por lo que se debe indagar: la procedencia y antecedentes del ejecutor de la crítica, su posición dentro del mundo mediático, así como las características de las críticas que se emiten (informativas, orientativas, de opinión o enjuiciadora).

Así pues, al igual que la censura, la crítica constituye un punto de referencia ineludible para el antes citado “contra-análisis” de la sociedad a través de los filmes.

En conclusión, es posible afirmar que el film es una herramienta muy útil para representar la realidad social en un momento histórico, con una mirada específica: la de su realizador.

Capítulo 2. KUBRICK, EL LÚCIDO PESIMISTA

Pocos directores de cine han recibido tantos calificativos como el norteamericano Stanley Kubrick. Hay quienes lo han llamado megalómano, misántropo, autócrata, maniático, perfeccionista, excéntrico, nihilista y demás calificativos que ya forman parte de la leyenda kubrickiana.

Sin embargo, todos coinciden en la gran valía de su aportación al lenguaje cinematográfico y al mundo del cine en general. Tal como afirma el crítico de cine Federico Patán:

“Hay momentos de sus cintas en que el preciosismo del estilo parece ir en contra de la narración; hay otros momentos en que parece imposible superar la habilidad de la cámara para entregarnos las sutilezas de los subtextos...Kubrick cuenta entre los modificadores del lenguaje cinematográfico.”¹⁷

Así, el objetivo del presente capítulo es el de dar a conocer las dos facetas de Stanley Kubrick: la personal y la profesional, a través de la revisión de su biografía y trayectoria fílmica, sus temáticas y estilo cinematográfico.

Desde sus primeros intentos fílmicos que datan de la década de los cincuenta, hasta su última obra, concluida en 1999, Kubrick sólo filmó tres cortometrajes y trece largometrajes en casi cinco décadas de carrera.

No obstante su exigua filmografía, en ella logró desplegar su talento y estilo como director, haciendo uso de prácticamente todos los géneros cinematográficos, siempre añadiendo una visión personal e innovadora en cada uno de ellos, ya que Kubrick no concebía otra forma de hacer cine, como él mismo afirmaba: “El director es una especie de máquina de ideas y de gusto. Una película es una serie

¹⁷ Federico Patán, “1999: termina la odisea de Stanley Kubrick”, *Uno más uno*, México, 13 de marzo de 1999.

de decisiones creativas y técnicas, y el papel del director consiste en tomar las decisiones adecuadas tan a menudo como sea posible.”¹⁸

Así pues, Kubrick es de los pocos cineastas que han logrado fusionar arte e industria, cultivando una producción fílmica plenamente apegada a sus convicciones y obsesiones personales, pero sin perder el contacto con el público, es decir, logrando que sus filmes sean altamente rentables, convirtiéndolos en su mayoría en grandes éxitos de taquilla.

Aún hoy en día, varios de sus filmes son considerados clásicos y/o de culto como en los casos de *A Clockwork Orange* y *2001: A Space Odyssey*, películas que son aún vistas por las nuevas generaciones gracias a la televisión y al video, así como a ese halo mítico y de misterio que rodean tanto a sus películas como al mismo Kubrick.

2.1 Los primeros años

El apellido Kubrick es de origen judío centroeuropeo; fue el bisabuelo del cineasta, Hersh Kubrick (sastre de oficio), quien emigró al nuevo mundo llegando a Ellis Island en diciembre de 1899 procedente de Galitzia, parte entonces de Austria, y que actualmente se encuentra dividida entre Polonia y Ucrania.

Stanley Kubrick nació el 26 de julio de 1928 en el Lying-In Hospital de Manhattan, lugar donde su padre, el médico Jacques Kubrick, había hecho sus prácticas de obstetricia. Al salir del hospital fue llevado a casa, al barrio del Bronx en Nueva York.

¹⁸ S. Kubrick a Joseph Gelmis, *El director es la estrella*, Barcelona, Anagrama, 1970, p. 424.

Así, Kubrick fue el primogénito del matrimonio clasemediero formado por Jacques Kubrick y Gertrude Perveler, hija de inmigrantes austriacos¹⁹. Para mayo de 1934 nace su única hermana, Bárbara Mary.

El joven Kubrick nunca fue buen estudiante. Al poco tiempo de nacer su hermana Bárbara, ingresó a la Escuela Pública 3 del Bronx, pero para junio de 1938 se cambió a la 90, comenzando así una mediocre vida académica que con el tiempo llevarían al cineasta a ser un ambicioso autodidacta.

Su gran afición hasta el momento era el béisbol. Kubrick pasaba muchos sábados del verano en el Yankee Stadium viendo jugar a su equipo de toda la vida: los Yankees.

Ante la falta de interés escolar por parte de su hijo y con el fin de estimular su imaginación, Jacques le enseñó al joven Kubrick a jugar al ajedrez, juego por el que éste “mostró una inesperada pasión que continuaría durante el resto de su vida.”²⁰, y que en un futuro marcaría su manera de hacer cine.

Asimismo, al cumplir Kubrick los trece años, su padre le obsequió una cámara Graflex, la cual capturó instantáneamente la atención del incipiente adolescente, y que se volvió, junto con el ajedrez, una de sus grandes pasiones las cuales definirían el curso de su vida.

¹⁹ Como se puede observar, Stanley Kubrick provenía de una familia de inmigrantes austriacos, tanto por parte del padre como del lado de la madre. La primera generación de los Kubrick en suelo estadounidense representada por su bisabuelo Hersh, fue perfectamente bienvenida en una tierra donde hacía falta gente que la poblara y la trabajara; igualmente necesaria fue la siguiente generación de inmigrantes ya nacidos en el nuevo mundo, dado que la Segunda Guerra Mundial exigía que se nutrieran sus filas con soldados estadounidenses, sin importar su origen inmigrante. Sin embargo, la suerte de las generaciones posteriores de inmigrantes, a la que pertenecían su padre Jacques y el mismo Stanley, cambió de forma radical, al encontrarse en una nación vuelta hostil e intolerante, que cerró sus fronteras a inmigrantes que ya no necesitaba, restregándoles en la cara su condición de desterrados indeseables, limitando así sus oportunidades de desarrollo personal y profesional, condición y herencia que marcarían para siempre la personalidad del cineasta.

²⁰ John Baxter, *Stanley Kubrick*, Madrid, T & B Editores, 1999, p. 20.

Había otros chicos de la zona que también se interesaban por la fotografía, y Kubrick hizo mancuerna con un vecino de su edad, Marvin Traub, quien contaba con una cámara réflex y un pequeño laboratorio con ampliadora y todo lo necesario para revelar e imprimir.

Kubrick y Traub realizaban pequeñas excursiones fotográficas por el barrio; en ellas, Kubrick

“llevaba la Graflex en una bolsa de papel, en parte porque era demasiado grande y pesada..., pero también porque la visión de una cámara tan grande podía poner sobre aviso a sus retratados. Pero con la cámara oculta en una bolsa y la parte de arriba abierta para poder mirar, y el objetivo tras un agujero hecho en el papel, Kubrick podía hacer fotos pasando prácticamente inadvertido.”²¹

Todas estas experiencias, seguían enriqueciendo la futura personalidad del director de la “Naranja Mecánica”.

En el año de 1943 Stanley Kubrick ingresa a la William Howard Taft High School del Bronx, escuela donde sus calificaciones tampoco fueron brillantes, destacando únicamente en física.

Sin embargo, fue en el instituto donde comenzó a desarrollar su carrera como fotógrafo, convirtiéndose en colaborador del periódico estudiantil y fotógrafo del anuario, además de dedicarse a tomar fotografías de sus profesores en situaciones poco comunes, destacando un ensayo fotográfico sobre su profesor de literatura Aaron Traister que más tarde logró vender.

Durante su estancia en el Taft, Kubrick descubrió otra de sus fascinaciones: el jazz. Influido por el movimiento musical de la época, el joven Kubrick ingresó a la orquesta del instituto y logró convertirse en el baterista del grupo Swing Band.

²¹Ibid., p. 21.

Un día del mes de abril de 1945, de camino a la escuela, toma una foto de un vendedor de periódicos rodeado de carteles que anunciaban la muerte del presidente Franklin D. Roosevelt, consiguiendo venderla a la revista *Look* por 25 dólares; la fotografía fue publicada en la edición del 26 de junio de 1945. Fue así como Kubrick comenzó a venderle regularmente trabajos fotográficos a la revista.

Sus colaboraciones fotográficas con *Look* se intensificaron, lo que le valió ingresar a trabajar como fotógrafo en la revista el mismo año de 1945, a los diecisiete años de edad.

Al graduarse del Taft, las posibilidades de ingresar en alguna universidad se vuelven nulas debido a sus bajas calificaciones y a la prioridad que entonces se dio a los soldados que regresaban de la guerra. Por ello, Kubrick comenzó a asistir como oyente en la Columbia University de Nueva York.

Como fotógrafo profesional viajó por Norteamérica para hacer reportajes gráficos sobre temas en su mayoría superficiales, en palabras del propio Kubrick:

“...Los temas que *Look* me encargaba eran generalmente bastante estúpidos. Hacía historias del tipo: «¿Es más fuerte un atleta que un niño?», y fotografiaba a un jugador de rugby que emulaba las innumerables posiciones «graciosas» de un niño de dieciocho meses. Ocasionalmente tenía la oportunidad de hacer una historia interesante sobre algún personaje. Una de éstas fue sobre Montgomery Clift, que se encontraba en los inicios de su brillante carrera.”²²

Así, a los diecinueve años Kubrick era ya considerado un reputado fotógrafo en la redacción de *Look*.

Fue en este período que desarrolló su particular sentido de la composición, la atmósfera y el ritmo. Realizó numerosos fotorreportajes entre los que destacan *A short short in a movie balcony* («Un corto corto en un cine»), *Prizefighter* («Boxeador»), *What's your idea of a good time?* («¿Tú cómo te diviertes?»), etc. Pequeñas “fotohistorias” en las que “el Kubrick fotógrafo se anticipó al Kubrick

²² Kubrick citado por Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 12.

realizador cinematográfico, pues en sus tomas aisladas –en sus instantáneas- , como en el retrato de George Grasz, supo condensar una historia, toda una narración”²³.

En mayo de 1948, Kubrick se casa con su novia del instituto Taft, Toba Metz, en Mount Vernon, Nueva York, y se mudan a un pequeño departamento en el *Greenwich Village*, donde pasaban su tiempo libre en los bares y cafés disfrutando del jazz, así como en los cines de arte y ensayo que pasaban películas de vanguardia y extranjeras. Es en este punto donde comienza a interesarse a fondo por el cine.

Poco después, descubre la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nueva York volviéndose asiduo asistente a sus proyecciones de cine, “fue allí donde no sólo descubrió a los grandes maestros del cine, sino que gestó una nueva y voraz pasión por el consumo de celuloide, mantenida hasta el final de sus días.”²⁴

El Kubrick cinéfilo se interesó por determinados autores como Eisenstein, Chaplin y particularmente Ophüls, cuyas obras influyeron en su posterior carrera cinematográfica.

De esta manera, la formación cinematográfica de Stanley Kubrick consistió en ver tantas películas (buenas y malas) como le fuera posible, y en leer algunos libros de teoría cinematográfica e interpretación, de autores como Eisenstein, Pudovkin y Stanislavski.

Y así, con la firme convicción de que a pesar de que no saber nada de dirección cinematográfica no lo haría peor que otros, Kubrick empieza a pensar seriamente en hacer cine.

²³ Rainer Crone en el marco de la exposición “Stanley Kubrick, still moving pictures”, realizada en París en octubre de 1999, citado por Manuel Falces, “La otra cámara del director de cine Stanley Kubrick”, *El País*, España, 3 de octubre de 1999, La Cultura, p. 26.

²⁴ E. Rimbau, op. cit., p. 13.

2.2 Trayectoria fílmica

La afición de Stanley Kubrick por el cine era compartida con su amigo del instituto Taft, Alexander Singer, quien había entrado a trabajar como *office boy* en *The March of Time*, la serie de documentales cinematográficos patrocinada por las revistas *Life* y *Time*. Singer le contó a Kubrick que la compañía gastaba unos cuarenta mil dólares en la producción de un cortometraje; así que ambos pensaron que podrían hacer uno por mucho menos dinero.

De esta forma, en el año de 1950, a los veintiún años de edad, y contando con 3.800 dólares producto de sus propios ahorros y préstamos familiares, Kubrick decide rodar su primer trabajo fílmico, retomando uno de sus reportajes gráficos en *Look*, el de *Prizefighter* que constaba de diecinueve fotografías sobre la figura del joven boxeador de peso medio, Walter Cartier.

Para el rodaje, Kubrick alquiló una cámara de 35 milímetros, marca Eyemo, en la Camera Equipment Company, donde el encargado, Burt Zucker, se pasó una mañana enseñándole a utilizarla, así como “a empalmar, a cortar y usar el sincronizador que alquiló allí mismo. El manejo técnico de las máquinas de cine no le fue difícil.”²⁵ Así, ya desde este momento se empieza a notar en Kubrick su posterior obsesión por controlar e intervenir en todas las etapas de producción del film.

Day of the Fight («Día de la pelea») se convirtió en la ópera prima de Stanley Kubrick, en la cual, a lo largo de 16 minutos y mediante la ayuda de una voz en *off*, asistimos a un día normal en la vida del boxeador Walter Cartier, que esa misma noche debe combatir.

²⁵ Norman Kagan, *Stanley Kubrick*, Barcelona, Lumen, 1976, p. 37.

En *Day of the Fight*, Walter y su hermano gemelo Vincent (quien también es su abogado y representante), se levantan a las seis de la mañana, van a la iglesia, comulgan y regresan a su departamento a desayunar. Walter visita al médico quien verifica su estado físico previo al combate, le toma la presión arterial y lo pesa; más tarde se reúne con un amigo para ir a comer a un restaurante de *Greenwich Avenue*. Ya de regreso en casa, el boxeador espera la hora de la pelea jugando con su perro y preparando su equipo. A la hora indicada, Walter y Vincent salen de casa y se dirigen en coche hasta el escenario de la lucha. Una vez allí, Vincent le venda las manos a su hermano, mientras éste reflexiona sobre su oponente y la pelea que a continuación disputarán. Finalmente, avisan a Walter que debe subir al cuadrilátero y enfrentar a Bobby James. Durante el combate, Cartier logra vencer a James, al mismo tiempo que una voz en *off* sentencia que solamente se trató de un día más de trabajo.

Después del rodaje, Kubrick realizó el montaje del film, y añadió la banda sonora compuesta por un amigo de Singer, Gerald Fried, lo que aumentó considerablemente el costo de producción del corto, que inicialmente fue de 1.000 dólares, y que terminó elevándose hasta 3.900. Sobre esto, Kubrick recordaba: “La vendí a RKO-Pathé por cuatro mil. Gané cien dólares. Me dijeron que era la mayor cantidad que habían pagado por un corto.”²⁶

No obstante que la ganancia de Kubrick fue de tan sólo 100 dólares, la RKO-Pathé le adelantó 1500 dólares para la realización de un segundo cortometraje, ***Flying Padre***(«Padre volador»), acerca de las actividades de un sacerdote de Nuevo México, Fred Stadtmueller.

En este documental de nueve minutos de duración, asistimos a un breve período de tiempo (dos días) en la vida del párroco, y tal como en *Day of the Fight*, una voz en *off*, nos sirve de guía a través del filme. Gracias a ella nos enteramos de

²⁶ S. Kubrick a J. Gelmis, *op. cit.*, p. 422.

que el párroco Stadtmueller encabeza una diócesis tan grande, que para atender a las once congregaciones que la conforman, utiliza una avioneta para desplazarse. De esta manera, en dos días el sacerdote oficia el sepelio de un colono, celebra misa en varias de sus iglesias, interrumpe una pelea infantil, amonesta al chico que la ocasiona, y finalmente realiza un vuelo de emergencia para llevar a un niño enfermo y a su madre hasta el hospital.

Flying Padre se estrenó en marzo de 1951, y para abril del mismo año, *Day of the Fight* se presentó como parte del programa complementario de un largometraje de estreno.

A pesar de que Kubrick no obtuvo ganancia alguna por *Flying Padre*,

“fue muy importante para él por dos razones: la primera es que en ambos cortos Kubrick lo hizo todo, es decir, fue el operador, el fotógrafo, el montador, el técnico de efectos especiales, aprendiendo el oficio desde todos los puntos de vista, que tan importante iba a ser en el desarrollo de su trabajo posterior...La segunda razón es el total convencimiento de dedicarse enteramente al cine y olvidarse por completo de su anterior profesión.”²⁷

Así, ya con la experiencia de haber realizado dos cortometrajes que, si bien la ganancia fue poca o nada, lograron venderse y exhibirse, Kubrick se demostró que podía ser director y decidió olvidarse de su trabajo como fotógrafo en *Look* para dedicarse al cine.

Ahora con más tiempo, Kubrick comenzó a relacionarse con la gente que hacía cine en Nueva York, realizadores, montadores, fotógrafos y demás, a quienes les hacía preguntas sobre el oficio.

Sin embargo, Kubrick se encontraba desempleado y el dinero se le estaba terminando. Por ello, empezó a jugar ajedrez por dinero. Jugaba en la zona de

²⁷ Juan Carlos Polo, *Stanley Kubrick*, Madrid, Ediciones JC, 1999, p. 23.

Washington Square, que contaba con tableros fijos de cemento al aire libre, y donde “la ganancia habitual de un día de doce horas era de tres dólares.”²⁸

A estas alturas, Stanley Kubrick ya se sentía preparado para filmar su primer largometraje. En sus manos tenía un guión elaborado por su amigo del instituto Taft, el poeta Howard O. Sackler, titulado provisionalmente como *The Trap* («La trampa»), y más tarde *The Shape of Fear* («La forma del miedo»). El escrito estaba inspirado en la guerra de Corea, y ponía de manifiesto los miedos y demás fantasmas internos que atormentan a los soldados que se enfrentan a la guerra.

El presupuesto para la filmación de *The Shape of Fear*, lo consiguió Kubrick a partir de aportaciones de amigos y familiares, sobre todo de su tío Martin Perveler, propietario de varios negocios, quien aportó 9.000 dólares al proyecto.

Ya con el dinero, Kubrick reunió a sus actores, Frank Silvera, Kenneth Harp, Paul Mazursky, Steve Coit y Virginia Leith; así como a un pequeño equipo técnico que le ayudó desinteresadamente, entre los que se encontraban su esposa Toba Metz (de quien se divorciaría poco más tarde), Gerald Fried, Alexander Singer y Bob Dierks (quien fuera su ayudante en *Look*). Sin embargo, una vez más es Kubrick quien se encarga de la mayor parte del trabajo, ya que fue el responsable de producir, dirigir, fotografiar y, finalmente, montar la película.

Debido a la necesidad de una locación con bosques y ríos, el rodaje del filme se llevó a cabo en el verano de 1951 en San Gabriel Mountains, a las afueras de Los Ángeles. Fue aquí donde Kubrick utilizó por primera vez una cámara Mitchell con cuatro lentes (pero sin captación de sonido), la cual alquiló por 25 dólares diarios en la misma Camera Equipment Company, donde antes había alquilado la Eyemo. Y fue de nuevo Burt Zucker, quien “pasó la mañana de un sábado enseñándome

²⁸ J. Baxter, *op. cit.*, p. 41.

cómo cargarla y manejarla. Ese fue mi aprendizaje formal de la técnica de una cámara cinematográfica.”²⁹

El filme trata sobre cuatro soldados de algún ejército que logran sobrevivir al caer derribado el avión en el que viajaban, cayendo en un bosque tras las líneas enemigas. Los soldados intentan regresar con los suyos, para lo cual intentan construir una balsa y descender el río. Al inspeccionar la zona, encuentran una base enemiga y deciden exterminarla. Al avanzar, encuentran y capturan a una joven extranjera, quien termina siendo asesinada por un soldado trastornado que huye después de matarla. Mientras tanto, los otros tres soldados se enfrentan al grupo enemigo, descubriendo que sus oponentes son idénticos a ellos mismos. Finalmente, los sobrevivientes huyen en una balsa.

Kubrick y su equipo regresaron a Nueva York tras treinta días de rodaje durante el cual se impresionaron 15.000 metros de película sin sonido, situación que resultó un desastre, ya que tras haber economizado todo lo posible, fue necesario añadir los diálogos, sonido, efectos y música, provocando que el costo de producción se elevara hasta alrededor de 53.000 dólares. Así, sin más recursos de dónde echar mano, Stanley Kubrick se vio en la necesidad de buscar un aval.

Richard de Rochemont, un importante productor conocido de Kubrick, fue su aval, ayudándole a sufragar los gastos del filme. Asimismo, Rochemont recomendó al joven cineasta para trabajar en la serie televisiva **Mr. Lincoln** de *Omnibus*.

De esta forma, Kubrick entró a trabajar como director en el segundo episodio de esta serie sobre la vida de Abraham Lincoln, por lo que tuvo que pasar algún tiempo en Hodgenville, Kentucky, realizando pruebas a pequeños actores, preparando escenarios y filmando.

²⁹ S. Kubrick a J. Gelmis, *op. cit.*, p. 425.

En noviembre de 1952, ya de regreso en Nueva York, Kubrick consiguió que su filme se exhibiera comercialmente, no sin antes haber tocado muchas puertas.

Fue Joseph Burstyn, distribuidor de gran parte de las películas italianas neorrealistas en América, quien se quedó con *The Shape of Fear*, de sesenta y seis minutos de duración, cambiándole el título definitivamente por el de ***Fear and Desire***(«Miedo y deseo»), programando su estreno hasta la primavera de 1953.

De esta época data también ***The Seafarers***(«Los marineros»), mediodocumental que había permanecido oculto hasta la década de los ochentas en que volvió a ver la luz. Se trata de un documental de treinta minutos a color, el cual fue producido por el Sindicato Internacional de Marineros del Distrito Atlántico y de la Costa del Golfo.

The Seafarers es un documental, narrado “por la voz en off de Dan Hollenbeck y repleto de invitaciones a participar en la vida asociativa del Sindicato de marinos: entrevistas con marinos trabajando o retirados (...) se alternan con escenas de vida comunitaria y con encuadres sobre las elecciones de nuevos representantes de la organización.”³⁰

Mientras tanto, tal como se había prometido, *Fear and Desire* se estrenó en marzo de 1953 en el Guild Theatre de Nueva York.

A pesar de que el filme obtuvo pocos beneficios en la taquilla por distribuirse sólo entre los contados circuitos de cine de arte y ensayo que existían en Nueva York y Los Ángeles, recibió en su mayoría críticas favorables por parte de la prensa; sobre todo en lo referente a la fotografía en la que destaca el juego de luces y

³⁰ E. Rimbau, op. cit., p. 116.

sombras en el bosque. Es así como Stanley Kubrick consiguió llamar la atención de los críticos.³¹

Motivado por las críticas y por su segunda mujer, la bailarina Ruth Sobotka, Kubrick se animó a hacer su segundo largometraje, costado en gran parte por Morris Bousel, un farmacéutico del Bronx amigo de la familia, quien invirtió 40.000 dólares para su realización.

Kubrick trabajó en el guión junto con Howard O. Sackler, y juntos lograron desarrollar una historia inédita claramente enmarcada dentro del llamado *cine negro* y en la que aparece nuevamente el tema del boxeo.

Ejerciendo Kubrick las funciones de argumentista, fotógrafo y montador, ***Killer's Kiss*** («El Beso del Asesino») fue rodada en Nueva York durante el otoño e invierno de 1954. El filme, narra durante sesenta y siete minutos la historia de un boxeador fracasado, Davey Gordon (interpretado por Jamie Smith), y una bailarina de arrabal, Gloria Price (Irene Kane), quienes son hostigados por el dueño del salón de baile donde trabaja ésta, Vincent Rapallo (Frank Silvera).

A través de un *flash-back* introducido por Davey, quien se encuentra en la estación de tren esperando la corrida que lo llevará a Seattle, conocemos la historia de él y Gloria.

La voz en *off* de Davey nos conduce hasta dos días atrás, en su apartamento donde se prepara para combatir esa noche por el título. A través de su ventana observa a la vecina de enfrente, Gloria, quien trabaja en una sala de baile regentada por Vincent Rapallo que a su vez se encuentra enamorado de ella. Ya en el salón de baile, Rapallo obliga a Gloria a besarlo mientras ven en la televisión el desafortunado combate de Davey. Después de su derrota, desde su

³¹ Sin embargo, tanto *Fear and Desire* como su siguiente film, *Killer's Kiss*, fueron calificadas por el propio Kubrick como "películas de aficionado", y retiradas por él mismo del mercado, por lo que actualmente es muy difícil su visionado.

apartamento, éste observa a través de su ventana cómo Vincent acosa a Gloria y va a auxiliarla. Al día siguiente, Davey y Gloria desayunan juntos. Gloria le cuenta sobre su hermana y su padre. Repentinamente enamorados, ambos deciden cambiar de vida e irse a Seattle, para lo cual piden el dinero que les deben, tanto al mánager de él como Rapallo a ella. Sin embargo, éste manda a matar a Davey, pero sus matones lo confunden con su representante y lo asesinan. Gloria es apresada por Vincent y encerrada en un almacén, al que el boxeador acude para liberarla, pero es capturado también. Davey logra liberarse y tras una larga persecución por los techos, termina enfrentándose a Vincent en una bodega llena de maniqués, consiguiendo matarlo. De nuevo en la estación de tren, Davey toma sus maletas y Gloria llega apenas a tiempo para partir junto con él hacia Seattle.

Stanley Kubrick logró vender *Killer's Kiss* a la United Artists por 75.000 dólares, dinero que apenas consiguió cubrir los gastos de producción y salarios de actores y equipo del largometraje.

Killer's Kiss fue estrenada en septiembre de 1955, y a pesar de que la crítica la recibió con cierta frialdad, significó un buen trampolín para la carrera de Kubrick, ya que a partir de ella, el cineasta estableció relaciones con la United Artists.

Es en este momento que gracias a Alexander Singer, Kubrick conoce a James B. Harris, un joven pudiente que había sido propietario de una distribuidora televisiva, misma que acababa de vender. Harris ahora deseaba ser productor de cine, para lo que necesitaba un director con talento.

Asimismo, Kubrick necesitaba de un productor que creyera firmemente en él y se ocupara del financiamiento, en tanto que él se ocupaba de filmar.

Es bajo estas condiciones que en 1955 nace la "*Harris-Kubrick Pictures*".

De inmediato, Harris y Kubrick se dan a la tarea de buscar alguna historia que pueda ser filmada. Así, Harris dio con la novela *Clean Break* («Fractura limpia») de Lionel White, sobre el asalto a un hipódromo, narrada desde diferentes perspectivas y momentos.

Estando Kubrick de acuerdo, Harris adquirió los derechos de la novela y pronto contrataron a Jim Thompson, escritor de novela negra, como guionista.

Una vez terminado el guión, la United Artists accedió a aportar 200.000 dólares para la producción, siempre y cuando tuvieran confirmada la participación de un actor famoso. Así, después de varias negociaciones, el actor Sterling Hayden aceptó protagonizar lo que definitivamente se llamó ***The Killing*** (traducida en México como «Casta de Malditos») por 40.000 dólares.

La United Artists invirtió el dinero prometido, al que se sumó también la inversión de Harris que fue de alrededor de 120.000 dólares; de tal suerte que, con un presupuesto total de 320.000 dólares, “que aún en 1955 era un presupuesto muy bajo comparado con los de Hollywood, Kubrick pudo trabajar, por vez primera, con actores profesionales y con un equipo profesional completo.”³²

De esta manera, para fines de 1955, Kubrick, Harris y Singer, junto con sus respectivas familias, se trasladaron a Los Ángeles para el rodaje de *The Killing*.

Ya instalado en Los Ángeles, el equipo se dio a la tarea de buscar al resto del reparto, que quedó integrado por actores que Kubrick había visto participar en otras cintas de cine negro, entre ellos: Timothy Carey, Ted de Corsia, Elisha Cook Jr. y Marie Windsor.

³² N. Kagan, *op. cit.*, p. 69.

Sin embargo, Kubrick aún debía enfrentarse a algo que más tarde lo llevaría a renegar de la “meca del cine” y a autoexiliarse en Inglaterra: la compleja y burocrática maquinaria de Hollywood. El sindicato de trabajadores de cine, puso la primera traba, al determinar que Kubrick no podría ser el director de fotografía, por lo que se tuvo que llamar a Lucien Ballard, para que se hiciera cargo de la fotografía.

Finalmente, Kubrick concluyó el rodaje en veinticuatro días tal como se había planeado.

La narración de *The Killing* resultó novedosa, ya que durante ochenta y tres minutos echa mano de constantes *flash-backs* y *flash-forwards*, así como de diferentes puntos de vista de los participantes para contar a manera de rompecabezas, la historia del asalto al hipódromo, que en ocasiones es precisada por una voz en *off*.

Johnny Clay, quien acaba de salir de la prisión de Alcatraz luego de cinco años, ha trazado un meticuloso plan para asaltar el hipódromo y así obtener dos millones de dólares de las apuestas. Para esto, reúne un grupo de cuatro hombres que por motivos personales necesitan del dinero: George Peatty, un cajero del hipódromo que es bastante torpe y débil de carácter; Mike O'Reilly, barman de la barra del hipódromo; Randy Kennan, policía aficionado a las apuestas; y Marvin Unger, quien a causa de sus sentimientos hacia Johnny, financiará el atraco. Para completar el equipo, Clay contrata dos hombres que serán clave, un fornido luchador que arma un tumulto durante la carrera de caballos, y un matón a sueldo, quien muere después de dispararle al caballo favorito. El asalto se lleva a cabo y Clay logra escapar con el dinero, mientras el resto de la banda lo espera en el lugar convenido, hasta donde llega el amante de Sherry (esposa de George) con el fin de quitarles el dinero. Todos ellos mueren en el tiroteo antes de llegar Clay. Sabiéndose solo, Clay y su mujer se dirigen al aeropuerto, donde se ve obligado a facturar la maleta que contiene el dinero, sin embargo, el conductor de la pequeña

camioneta que transporta el equipaje hacia el avión, al evitar atropellar a un perrito que sale corriendo, realiza una brusca maniobra tirando el equipaje al suelo, la maleta de Clay se abre y los billetes se volatizan debido al fuerte viento que producen las hélices del avión. Al intentar huir del aeropuerto, Johnny Clay es aprehendido por la policía.

The Killing no fue estrenada oficialmente, de hecho se proyectó como complemento de la película *Bandido*, un western de Richard Fleischer, en 1956.

No obstante la mala distribución, así como la pobre recaudación en taquillas, *The Killing* obtuvo algunas críticas muy buenas, las cuales elogiaban la estructura del filme, y comparaban al director con el mismísimo Orson Welles.

Así, a pesar del restringido circuito de exhibición, el filme fue visto por gente importante dentro de la industria cinematográfica. Uno de ellos fue Dore Schary, jefe de producción de la Metro Goldwin Mayer, quien al ver la película le pareció bastante buena; contactó a Harris y Kubrick y les propuso un trato en el que recibirían “75.000 dólares por escribir, dirigir y producir una película.”³³

Rápidamente, los jóvenes pensaron en filmar *Paths of Glory* («Senderos de Gloria»), novela antibélica de 1935 en la que se relata un caso verídico de abuso de autoridad en la Primera Guerra Mundial, escrita por el canadiense Humphrey Cobb, y que Kubrick había leído en su adolescencia.

Para 1956 Cobb ya había muerto, pero fue su viuda quién vendió a la Harris-Kubrick los derechos de la novela por 10.000 dólares.

Entusiasmados con el proyecto, se lo presentaron a Schary, quien emitió un rotundo “no” a la filmación de *Paths of Glory*, alegando que la MGM no financiaría

³³ Paul Duncan, *Stanley Kubrick. Filmografía completa*. Taschen, Italia, 2003, p. 42.

otra película bélica tan pronto, pues la que acababan de presentar («La insignia roja al valor») había recaudado muy pocas ganancias.

A cambio, Schary les propuso que trabajaran en la adaptación de alguno de los libros sobre los que la compañía tenía derechos.

Tras buscar entre montones de libros, Kubrick se decidió por *The Burning Secret* («Ardiente Secreto») escrita en 1914 por el suizo Stefan Zweig.³⁴ La novela se centra en la relación que se llega a establecer entre una madre y su hijo a partir de unas vacaciones en un balneario, donde ella es seducida por un hombre. Su hijo descubre lo que está pasando, y al regresar a casa, él le miente a su padre para encubrir a su madre.

En seguida, Kubrick y el novelista Calder Willingham comenzaron a trabajar durante el día en la adaptación de la novela de Zweig; simultáneamente, a escondidas por las noches, Kubrick y Jim Thompson se concentraban en la adaptación de *Paths of Glory*.

Pronto, la MGM se enteró de que Harris y Kubrick estaban trabajando en dos guiones al mismo tiempo, violando con ello el contrato de exclusividad que habían firmado. Al mismo tiempo, Dore Schary era despedido como director de producción. Así pues, quedaba rescindido el contrato de Harris y Kubrick con la MGM, y el proyecto de adaptar *The Burning Secret* quedaba atrás.

De esta manera, Harris y Kubrick se concentraron plenamente en la elaboración del guión de *Paths of Glory*, incorporando al equipo a Calder Willingham.

³⁴Algunos autores señalan que Kubrick se decidió por esta obra debido a la gran admiración que sentía por Max Ophüls, quien en 1948 realizó la adaptación de una novela de Zweig, y que dio lugar al largometraje *Carta de una desconocida*.

Es en esta época que Kubrick se divorcia de su segunda esposa, Ruth Sobotka, y se dedica en cuerpo y alma a concretar su nuevo proyecto fílmico.

Paths of Glory se desarrolla en 1916 en el frente francés, donde el general Broulard convence al general Mireau para que lance un asalto suicida contra una posición alemana que ha mostrado gran fortaleza, “el Hormiguero”. El coronel Dax es el encargado de dirigir la operación, sin embargo, varios de sus hombres ni siquiera logran abandonar las trincheras. Indignado, Mireau ordena a su artillería disparar contra sus propios compañeros pero el ataque fracasa. Más tarde, Mireau convence a Broulard de que la falta de disciplina mostrada exige un sacrificio, y elige a un hombre de cada compañía para ser condenado a muerte como ejemplo para quienes desobedezcan órdenes. El coronel Dax defiende a sus soldados en el consejo de guerra, pero la sentencia está concedida de antemano, y los tres sentenciados son fusilados. Broulard investiga a Mireau y ofrece su puesto a Dax, quien lo rechaza prefiriendo volver con sus hombres que están en una taberna escuchando a una chica alemana cantar.

Para protagonizar el filme, se consideraron actores de la talla de Richard Burton, James Mason y Gregory Peck, que se mostró muy entusiasmado con el proyecto. Sin embargo, fue Kirk Douglas, otro de los que habían mostrado interés, quien decidió quedarse con el papel al enterarse de que Peck lo quería interpretar.

Sin recursos para la filmación, Douglas les ofreció a Harris y Kubrick un contrato por cinco películas con Bryna Productions, propiedad del actor. El contrato se firmó, entonces “Douglas comunicó a United Artists que sólo protagonizaría *Los Vikingos* (1958), un éxito de taquilla asegurado, si aceptaban *Senderos de gloria* y pagaban 850.000 dólares por ella.”³⁵

La filmación, se llevó a cabo en Munich, Alemania en 1957. En este proceso, Kubrick conoce a quien sería su tercera y definitiva esposa, la actriz y pintora

³⁵Ibid., p. 47.

Christiane Harlan; ella interpreta a la joven alemana que aparece cantando al final de la película.

El costo total de la película de ochenta y seis minutos, fue de 954.000 dólares, pero de nuevo, las ganancias de Harris y Kubrick fueron mínimas.

*Paths of Glory*³⁶ se estrenó en Broadway durante la navidad de 1957, causando una gran polémica debido al tema tan delicado que retrataba, lo que provocaba que algunos sectores, particularmente de la milicia, se sintieran ofendidos.

De hecho, “la película fue prohibida en Francia y Kubrick amenazado, no muy seriamente, con ser demandado criminalmente por haber hecho un libelo sobre la jefatura del ejército francés y haber mancillado el honor de Francia.”³⁷

A esta censura se sumó el rechazo de los gobiernos de Bélgica, Suiza, España, y fue prohibida en todas las bases militares estadounidenses.

Por otro lado, *Paths of Glory* recibió críticas más benévolas por parte de la prensa, que elogiaba el magistral manejo de la cámara, las excelentes actuaciones, así como la certera crudeza con se manejaba el tema.

Poco tiempo después del estreno de *Paths of Glory*, unos sorprendidos Harris y Kubrick recibían una llamada de Marlon Brando, quien entonces buscaba desesperadamente proyectos para que la Paramount no suspendiera el financiamiento a su productora, la Pennebaker Inc., y pensó que este par de jóvenes se los podrían proporcionar.

³⁶ Conocida en México como *Patrulla Infernal*.

³⁷ J. Baxter, *op. cit.*, p. 105.

Así, comenzaron innumerables reuniones en la mansión del actor, largas sesiones de charlas que no arrojaron ningún fruto ya que al parecer, ni el mismo Brando sabía realmente lo que quería.

Mientras tanto, Kubrick recibió de Jim Thompson su novela *The Getaway* («La huída»), la cual versaba sobre una mujer que logra sacar a su esposo de la cárcel, acostándose con un abogado corrupto para que la ayude organizando un atraco; la pareja termina asesinándolo y escapa a México. A Kubrick no le convenció y la rechazó.

Buscando entre varias historias de posible adaptación, Harris y Kubrick dieron con *The German Lieutenant* («El teniente alemán») de Richard Addams, que abordaba el tema de la Segunda Guerra Mundial. Este proyecto fue presentado a Brando, quien no mostró interés alguno por la historia, la cual fue descartada de inmediato.

Asimismo, la novela policíaca *I Stole \$16,000,000* («Yo robé 16.000.000 dólares»), una historia verídica de los años 20 narrada por su protagonista, Herbert Emerson Wilson, se quedó guardada en los archivos de Bryna al no ser del agrado de Kirk Douglas.

Inesperadamente, en mayo de 1958, Brando volvió a llamar a Kubrick pidiéndole que se vieran, pero sin su socio Harris.

Durante la reunión, Brando le habló a Kubrick de un antiguo proyecto sobre el que tenía los derechos, el western *The Authentic Death of Hendry Jones* («La auténtica muerte de Hendry Jones») de Charles Neider, en el que se contaba la historia del famoso pistolero Billy “The Kid” y su antiguo compañero Pat Garret.

Brando le propuso a Kubrick dirigir *Hendry Jones*, guión sobre el que ya había estado trabajando Sam Peckinpah. Al ver este trabajo, Kubrick no quedó muy

convencido y propuso a Brando empezar de cero, con lo que Peckinpah quedaba fuera del proyecto.

Kubrick y Calder Willingham trabajaron durante seis meses en el guión de Brando; cuando lo entregaron, éste no satisfizo por completo al actor, quien convocaba a reuniones en su casa para discutir el proyecto. En la mansión de Brando se daban cita varias personas que de alguna u otra forma estaban involucradas con el proyecto; en medio de tantas opiniones como gente, reinaba la desorganización y el asunto comenzó a desgastarse.

A final de cuentas, Kubrick salió del proyecto (con un finiquito de 100.000 dólares) y Marlon Brando asumió la dirección de lo que sería *One-Eyed Jacks* («El rostro impenetrable»), filmada hasta 1961.

Precisamente durante la época de las reuniones con Brando, fue publicada en los Estados Unidos una controversial obra: *Lolita*, novela de Vladimir Nabokov sobre la obsesión de un profesor por una niña de doce años.

Al leerla, Harris y Kubrick quedaron prendados de ella y consiguieron los derechos por 150.000 dólares.

En febrero de 1959, Kubrick, que aún no contaba con el guión de *Lolita*, recibió una llamada de Kirk Douglas.

Seis días antes, el actor había comenzado el rodaje de ***Spartacus*** («Espartaco»), obra épica de Howard Fast con guión de Dalton Trumbo, bajo la batuta del director Anthony Mann. Sin embargo, surgieron algunos conflictos entre el director y Douglas que concluyeron ese viernes con el despido de Mann.

Para el lunes, Douglas necesitaba urgentemente un director sustituto y pensó en Kubrick, quien a cambio de un salario de 150.000 dólares y el inicio de los trámites para la liberación del compromiso que la Harris-Kubrick tenía con Bryna, aceptó el trabajo.

Así pues, “en un fin de semana Kubrick (...) se encontró de pronto a cargo de una empresa de doce millones de dólares con veintisiete toneladas de trajes, túnicas y armaduras de aluminio hechas a medida en Roma, y un reparto no menos imponente formado por Sir Laurence Olivier, Charles Laughton y Peter Ustinov...”³⁸

A pesar de que el nuevo director fue recibido con cierto recelo debido a su corta edad, fue ganándose el respeto de la producción y los actores al tomar las riendas del asunto con decisiones acertadas que fueron enriqueciendo el filme. Kubrick demostró que estaba a la altura de las circunstancias.

Las escenas de las batallas de *Spartacus* se rodaron en España, y el resto en los estudios de la Universal en Hollywood. El tiempo total de rodaje fue de 167 días, durante los cuales Kubrick tuvo varias discrepancias con el productor y actor principal, Kirk Douglas, que culminarían con el rompimiento de sus relaciones.

El filme, de 196 minutos de duración, es la historia del esclavo tracio Spartacus, quien es vendido a Batiato, para formarse como gladiador en la escuela de éste, donde conoce a la esclava Varinia, de la que se enamora. Un día, por capricho del general romano Marco Craso y sus acompañantes, Spartacus es obligado a enfrentarse a muerte contra otro gladiador etíope, quien le vence, pero que en lugar de matarlo, lanza su tridente contra los nobles romanos y es asesinado. Al poco tiempo, Spartacus consigue huir del cautiverio y encabeza un ejército de esclavos rebeldes. Tras varias victorias contra los romanos, Spartacus y los insurrectos se refugian en las montañas, donde se les unen Varinia y Antonio,

³⁸Ibid., p. 2.

quien se desempeñaba como sirviente de Craso. Spartacus decide que lo mejor para todos ellos es buscar la libertad fuera de Italia, por lo que decide alquilar las naves de los cilicianos, quienes se han vendido a los romanos encabezados por Craso, que busca obtener el poder absoluto sobre Roma, a pesar de la oposición de Graco y Julio César. Spartacus es acorralado por tres legiones romanas, mismas que consiguen derrotarlo y exterminar a la gran mayoría de sus hombres; los que se salvaron, son conducidos a Roma para sufrir la crucifixión. Craso lleva a Varinia, quien recién ha parido el hijo de Spartacus, a su casa e intenta seducirla. No lo consigue y ordena un combate a muerte entre Antonio y Spartacus, que decide asesinar a su amigo para evitar que sea crucificado y sufrir él este castigo. Mientras se encuentra agonizando, Spartacus alcanza a ver a su hijo en brazos de Varinia que ahora es libre y ha decidido huir de Roma.

Spartacus recaudó 14.600.000 dólares, y ganó cuatro Oscars: fotografía, dirección artística, actor de reparto (Peter Ustinov) y diseño de vestuario.

No obstante el éxito obtenido, el filme fue una difícil experiencia para Kubrick y la confirmación de lo difícil que le era trabajar en Hollywood bajo unas condiciones que estaban fuera de su control, encontrándose en medio de conflictos e intereses ajenos que no le permitían incidir en el aspecto creativo.

Al respecto, el director declaró a Gelmis: “Fue la única de mis películas sobre la que no he tenido un control completo; aunque yo era el director, mi voz era solamente una de las varias a las que escuchaba Kirk Douglas. Estoy desilusionado con esa película.”³⁹

Ya durante el montaje de *Spartacus*, Kubrick seguía firme en su proyecto de llevar a la pantalla a **Lolita**.

³⁹ S. Kubrick a J. Gelmis, *op. cit.*, p. 424.

Él y Harris habían reunido ya a quienes serían los protagonistas del filme: James Mason (el maduro profesor Humbert Humbert), Sue Lyon (la sensual Lolita) y Shelley Winters (como su madre). Asimismo, consiguieron que el propio Nabokov colaborara en la redacción del guión, trasladando su residencia a Hollywood.

Una vez con el borrador de Nabokov, Harris y Kubrick se dieron a la tarea de ofrecer el proyecto a los estudios de Hollywood, los cuales no mostraron gran entusiasmo debido a los temas tan delicados que abordaba: la pedofilia y el incesto.

Fue la Warner Brothers la que aceptó financiar *Lolita*. Propuso un adelanto de un millón de dólares para su elaboración; de igual forma, a los realizadores les concedería una participación en los beneficios, siempre y cuando garantizaran que la película contaría con la aprobación de la censura.

Sin embargo, el contrato también contenía una cláusula que garantizaba al estudio el control final del producto, situación que desencantó a Harris y Kubrick, quienes no estaban dispuestos a repetir la experiencia de *Spartacus*, por lo que optaron por buscar otra opción con mejores condiciones.

Harris llegó a un acuerdo con la Associated Artists, que puso a su disposición un millón de dólares; además, el contrato era bajo términos más flexibles, ya que “aseguraban a Kubrick el derecho absoluto sobre el montaje final: ni un centímetro de película se eliminaría sin su consentimiento expreso. También daba a Harris-Kubrick, en el caso de venta a un distribuidor que ellos no aprobaran, el derecho a un aplazamiento de sesenta días para encontrar un comprador alternativo, o a comprar ellos mismos la participación del otro.”⁴⁰

⁴⁰ J. Baxter, *op. cit.*, p. 151.

Es a partir de este momento, que Kubrick nunca más volvió a sacrificar su independencia creativa y obtuvo el control absoluto sobre sus filmes el resto de su vida.

La filmación de *Lolita* se llevaría a cabo en la Gran Bretaña (donde la Associated Artists negociaba con el nombre de Seven Arts UK), ya que el plan Eady permitía a los productores reducir costos si por lo menos un 80% del equipo era de origen inglés. En este sentido, Kubrick contaba ya con James Mason en el reparto, mismo al que se unió el también británico Peter Sellers para interpretar a “Clare Quilty”, la contraparte de “Humbert Humbert”.

Así, ante este respetable reparto, la Seven Arts aumentó el presupuesto de 1.000.000 a 1.750.000 dólares.

A continuación, Harris y Kubrick, conscientes del escándalo que el filme provocaría en la censura, se apresuraron a tomar providencias. Para ello, se hicieron algunas modificaciones a la historia original, como lo relativo a la edad de la protagonista, quien en la novela es apenas una niña, mientras que Sue Lyon era una adolescente de catorce años.

Mediante ésta y otras pocas concesiones, se procuró la aceptación de la Legion of Decency, que finalmente la trató con indulgencia.

En sus 153 minutos de duración, *Lolita* expone (mediante un *flash-back*) las razones que llevaron al profesor Humbert Humbert a asesinar a Clare Quilty. Los motivos de Humbert se remontan hasta cuatro años antes, cuando el profesor alquila una habitación en casa de la viuda Charlotte Haze, motivado por la visión de la hija adolescente de ésta, Lolita, quien toma el sol en el jardín de la casa. Obsesionado, Humbert llega al extremo de casarse con la viuda con tal de no separarse de Lolita. Charlotte descubre el diario de su esposo y en él descubre las verdaderas intenciones de Humbert, enloquecida sale a la calle y muere

atropellada. Entonces, Humbert Humbert se convierte en el padrastro y al mismo tiempo, amante de Lolita, llevándola de un lugar a otro celoso de perderla. No obstante, Humbert sospecha que un desconocido los sigue. Más tarde, Lolita es internada en un hospital del cual se fuga con un hombre. Humbert vuelve a saber de ella hasta varios meses más tarde; ella ya casada con un joven del que espera un hijo. Lolita le revela que su amante fue Clare Quilty, quien se disfrazaba de diferentes personajes para cruzarse en el camino de Humbert. Así pues, el profesor decide ir en busca de Quilty y asesinarlo. Al final, se indica que Humbert murió de un paro cardíaco en la cárcel mientras esperaba su juicio.

El rodaje de *Lolita* duró alrededor de 88 días en los estudios ingleses Elstree, y el costo total fue de más de dos millones de dólares, el cual fue recuperado en taquilla con una recaudación de casi cuatro millones de dólares.

En cuanto a la crítica, ésta fue un poco dura con el filme, tachándolo de falta de erotismo. Sin embargo, no se debe olvidar que las circunstancias censoras de la época no permitieron mostrar en su cabalidad el erotismo que la novela reflejaba. El propio director recordaba que, “en aquél tiempo fue casi imposible realizar la película. Incluso una vez acabada, no se exhibió hasta al cabo de seis meses. Y entonces, claro, el público se sintió engañado porque a la trama le faltaba la carga erótica que había en la novela. Tal como quedó, conservó la psicología de los personajes y el clima de la historia.”⁴¹

Poco después, Seven Arts, con el consentimiento de Kubrick y Harris, vendió *Lolita* a la Metro Goldwin Mayer, que la presentó en el festival de Venecia como participante oficial de los Estados Unidos, obteniendo con ello el reconocimiento internacional.

Lolita trajo consigo cambios muy significativos en la vida de Kubrick. En este período, él y Harris registraron su compañía en Suiza, lo que les colocó en una

⁴¹ Kubrick citado por E. Riaumbau, *op. cit.*, p. 160.

situación desahogada gracias a los importantes dividendos que recibieron. A la vez, a finales de 1961, Kirk Douglas permitió a la *Harris-Kubrick Pictures* dar por terminado su contrato con Bryna.

De esta manera, ya libres de compromisos y con dinero suficiente, Harris y Kubrick decidieron separarse y continuar cada uno por su lado: Harris deseaba probar suerte como director y Kubrick pensaba en volver a producir sus filmes.

En los primeros años sesenta (en plena Guerra Fría), Kubrick, quien se había interesado desde hacía ya tiempo por los peligros de una posible guerra nuclear, había recopilado alrededor de ochenta libros sobre el tema, pero no se había animado a adaptar ninguno.

Así, encontró lo que estaba buscando en una novela que leyó por sugerencia de Alastair Buchan, director del Institute for Strategic Studies de Londres. El libro se llamaba *Red Alert* («Alerta roja»), y estaba escrito por Peter George.

En un principio, Kubrick y Harris trabajaron en el guión con el propio George; sin embargo, la historia fue tornándose cada vez más satírica; al respecto, Kubrick recordaba: “me descubrí a mi mismo eliminando cosas que a mí me parecían demasiado realistas porque pensaba que el público se iba a reír. Después de unas semanas de hacer eso me di cuenta de que aquellos trocitos de realidad incongruente estaban más cerca de la verdad que cualquier cosa que yo fuera capaz de imaginar.”⁴²

De esta forma, al alejarse del sentido originalmente dramático de la novela, el director pidió la colaboración de Terry Southern, quien aportó un ácido humor negro y un fuerte cariz satírico a lo que él bautizó como ***Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*** («Doctor Extraño-amor o Cómo Aprendí a Dejar de Preocuparme y Amar a la Bomba»).

⁴² J. Baxter, *op. cit.*, p. 169.

Los aún socios Harris y Kubrick comenzaron a reunir el reparto, haciéndose de actores como George C. Scott, Sterling Hayden y James Earl Jones. Es en este momento, que Kubrick y Harris dan por concluida su sociedad de manera definitiva.

Para sustituir la *Harris-Kubrick Pictures*, el director funda la *Hawk Films*, productora de su propiedad con la que enfrentaría todas sus producciones a partir de *Dr. Strangelove*.

Asimismo, en un inicio el filme iba a estar financiado por Seven Arts, pero al sucederse la disolución de su sociedad con Harris, Kubrick, buscó el apoyo de otra compañía y lo encontró en la Columbia.

La Columbia se interesó por el proyecto a cambio de fuertes restricciones en el presupuesto y la inclusión de Peter Sellers en el reparto, con la exigencia extra de que interpretara más de un papel, ya que le consideraban el principal artífice del éxito de *Lolita*. Finalmente, Sellers interpretó tres roles diferentes en el filme, uno menos de los cuatro que se tenían contemplados para él.

El rodaje de *Dr. Strangelove* se llevó a cabo en Gran Bretaña, y Kubrick tardó alrededor de ocho meses en el montaje, ocupando para ello buena parte del costo final del filme que fue de 2.000.000 de dólares.

La cinta tiene una duración de noventa y tres minutos, en los cuales se cuenta cómo un general de las fuerzas Aéreas norteamericanas, Jack D. Ripper, se encuentra convencido de la existencia de un complot comunista destinado a conquistar al Mundo envenenando el agua, y decide lanzar los bombarderos nucleares de su base contra objetivos soviéticos, conociendo solamente él el código que podría cancelar el ataque. Al enterarse de lo ocurrido, el Pentágono envía tropas para detener a Ripper, que termina suicidándose sin dar a conocer el código. Su ayudante, el mayor Mandrake, logra descubrir el código y detiene el

avance de los aviones, a excepción de uno. Este bombardero tiene la radio descompuesta y combustible insuficiente para alcanzar el objetivo que le había sido asignado, por lo que ataca otra zona soviética desencadenando así una hecatombe nuclear. Mientras tanto, en el Pentágono el Presidente Muffley acepta los hechos resignadamente, rodeado por sus principales colaboradores, el general Turgidson, jefe del Estado Mayor y partidario de una guerra atómica controlada, y el Dr. Strangelove, científico alemán discapacitado y cuyos gestos contienen rasgos nazis. Este último sugiere la supervivencia de un selecto grupo de personas, en el que la proporción sería de diez mujeres por cada hombre para repoblar el mundo, así como esconderse en minas profundas durante cien años esperando a que la radiación desaparezca.

Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb se estrenó en Nueva York en diciembre de 1963; sin embargo, se retiró de inmediato por respeto al asesinato del Presidente Kennedy. Pero poco después, en enero de 1964, se estrenó oficialmente en todo el país consiguiendo recaudar 5.000.000 de dólares tan sólo en los Estados Unidos.

Además, el filme recibió cuatro nominaciones al Oscar, entre las que se contaban las de mejor director y mejor película; pero a pesar de no haber conseguido ninguno, la crítica fue en su mayoría favorable, ya que los críticos vieron en *Dr. Strangelove* “una exposición del problema de la crisis nuclear brillante, estilizada e implacable.”⁴³

Además, fue a partir de este filme que Kubrick decide afincarse definitivamente en el Reino Unido, adquiriendo una amplia casa en Abbots Mead, en el norte de Londres, estratégicamente cercana a los estudios cinematográficos de Borehamwood. Sus razones fueron bastante pragmáticas, ya que “los otros dos lugares donde sabía que se podía hacer películas era Nueva York y Londres, y

⁴³ N. Kagan, *op. cit.*, p. 190.

Nueva York era demasiado duro y demasiado caro. Por eso Stanley se convirtió en inglés, y por eso hizo allí todas sus películas...”⁴⁴

De esta época data también un fugaz proyecto de Kubrick de hacer una película pornográfica, *Blue Movie*, con presupuesto de Hollywood, idea influida tanto por Terry Southern como por Ken Adam, director artístico de *Dr. Strangelove*, quienes eran grandes aficionados al género. Sin embargo, este proyecto nunca se realizó puesto que Kubrick tenía otros planes.

En 1964, Stanley Kubrick comenzó la preparación de **2001: A Space Odyssey** («2001: Odisea del Espacio»), concluyéndola hasta 1968. Este filme será nuestro objeto de estudio en el tercer capítulo.

Después del rotundo éxito de *2001: A Space Odyssey*, Kubrick (que a partir de dicho filme dispuso de un control total sobre sus productos fílmicos, incluyendo las condiciones de exhibición y doblaje), intentó llevar a cabo un proyecto de proporciones descomunales: una biografía sobre Napoleón.

Se anunció oficialmente que la MGM financiaría *Napoleón*, de hecho, Kubrick y su equipo reunieron grandes cantidades de información sobre la vida de este personaje, desde sus gustos culinarios hasta cómo era un día de batalla.

Es precisamente en las batallas napoleónicas que el director puso mayor énfasis, ya que pretendía filmarlas con gran minuciosidad. A este respecto, Kubrick declaró: “Tratamos de emplear un máximo de cuarenta mil soldados de infantería

⁴⁴ Michael Herr, *Kubrick*, Anagrama, Barcelona, 2000, p. 67.

y diez mil de caballería para las grandes batallas, lo que significa que tenemos que encontrar un país que nos preste sus propias fuerzas armadas. “⁴⁵

Ante tal empresa, los gastos que ello implicaba y la crisis por la que atravesaba la MGM, el proyecto se volvió irrealizable y quedó guardado en los archivos de Kubrick, quien se puso a buscar proyectos más viables.

Poco después, Kubrick recordó una novela que le había enseñado Terry Southern durante el rodaje de *Dr. Strangelove*, que se llamaba *A Clockwork Orange* («La Naranja Mecánica»), del escritor británico Anthony Burgess, en la que se describe un futuro cercano en el que predomina la violencia.

Así, en 1969, Kubrick adquirió los derechos de la novela por 200.000 dólares y se dio a la tarea de escribir el guión, respetando casi por completo la versión literaria, sobre todo en lo referente al lenguaje creado por Burgess: el «nadsat», "una versión macarrónica del ruso"⁴⁶ que constituye el argot de los pandilleros.

A Clockwork Orange marcó el comienzo de la colaboración de Kubrick con la Warner Bros, que se extendería hasta el final de los días del director. En el compromiso adoptado por ambas partes, Kubrick obtuvo grandes ventajas, como por ejemplo recibir el 40% de los beneficios, así como la garantía del control total sobre la película.

La filmación se realizó en Inglaterra entre 1970 y 1971, con un presupuesto de 2.000.000 de dólares, llevando en el rol protagónico al joven actor inglés Malcolm McDowell.

⁴⁵ S. Kubrick a J. Gelmis, op. cit., p. 400.

⁴⁶ P. Duncan, op. cit., p. 129.

A lo largo de ciento treinta y seis minutos, el espectador conoce la historia de Alex De Large, un violento joven al que le apasiona la música de Beethoven, quien junto con sus tres “drugos” se disponen a emprender una de sus andanzas nocturnas, en la cual apalean a un viejo mendigo, pelean contra una banda rival al momento que ésta intenta violar a una joven, y asaltan la mansión de un escritor violando a su esposa. A la mañana siguiente, los padres de Alex le reprochan su falta de interés en el estudio, mientras un trabajador social le advierte que sus andanzas no le llevarán a nada bueno. Después, aparece Alex en una tienda de discos donde conoce a dos chicas con las que se acuesta. Ya con sus “drugos”, éstos ponen en duda el liderazgo de Alex, pero éste, por la fuerza deja en claro su jerarquía. La noche siguiente, la banda asalta la casa de una mujer en la que abundan los gatos y los objetos eróticos. El líder la asesina golpeándola con un enorme falo, pero al abandonar el lugar, sus compañeros lo traicionan golpeándolo. Entonces, Alex es detenido por la policía y condenado a catorce años de prisión. Al cumplir dos años de condena, en los cuales ha fingido buena conducta, se somete voluntariamente al tratamiento Ludovico, una nueva (y cruel) terapia psicológica que le impedirá cometer malas acciones y lo llevará de nuevo a la vida en sociedad. Una vez fuera de la cárcel, Alex va a casa de sus padres quienes ya han alquilado su habitación. Luego, es reconocido por el mendigo quien cobra venganza y lo apalea. Es rescatado por dos policías que resultan ser sus antiguos “drugos”; lo llevan a un lugar solitario y casi lo ahogan. Malherido, llega a una casa que resulta ser la del escritor. Éste pretende usarlo en una campaña política para derrocar al gobierno, entonces lo reconoce y lo tortura hasta que Alex decide lanzarse por la ventana. Al despertar, está en el hospital enyesado. Los doctores revierten el proceso Ludovico, y es felicitado por el ministro del Interior. Alex escucha la novena sinfonía de Beethoven mientras piensa en escenas de sexo. Ha sido curado.

Tras su estreno en Nueva York en diciembre de 1971, las fuertes críticas no se hicieron esperar. *A Clockwork Orange* fue calificada como “una cinta macabra,

simplista, terriblemente pesimista, cuyos temas principales son la violación, la violencia, el sadismo sexual, la brutalidad y el eterno salvajismo del hombre.”⁴⁷

Inclusive, hubo quien la tachó de fascista, y hasta llegaron a asegurar que el filme había desatado una ola de violencia entre los jóvenes británicos que la habían visto. Esta afirmación causó mella en Kubrick, quien, haciendo válida la cláusula del contrato con la Warner que le confería control absoluto de sus filmes, prohibió en 1973 la exhibición comercial del filme en el Reino Unido, no obstante el gran éxito que había tenido a lo largo de 61 semanas.⁴⁸

El filme logró recaudar 40.000.000 de dólares, cifra récord que demostró la enorme rentabilidad de las producciones de Kubrick, colocándolo en una posición privilegiada el resto de su vida.

Aunado al éxito comercial, el filme se hizo acreedor de varios reconocimientos en el ambiente cinematográfico. Los New York Film Critics eligieron *A Clockwork Orange* como la mejor película y a Kubrick como el mejor director de 1972. Asimismo, para marzo de ese año, la cinta recibió cuatro nominaciones al premio Oscar como mejor película, mejor director, mejor guión y mejor montaje; y a pesar de no haber ganado ninguno, “William Friedkin, cuya *The French Connection* ganó los Oscar al mejor director y la mejor película, dijo a la prensa: «Hablando personalmente, creo que Stanley Kubrick es el mejor realizador americano del año. De hecho, no sólo de este año, sino el mejor y punto.»⁴⁹

Durante esta época, Kubrick piensa en retomar la adaptación de una novela sobre la que poseía los derechos (adquiridos en el rodaje de *2001: A Space Odyssey*), *Traumnovelle* («Relato soñado») del escritor vienés Arthur Schnitzler, sobre los

⁴⁷ Craig McGregor, ¿Un buen muchacho del Bronx?, *New York Times*, 30 de enero de 1972, en: N. Kagan, *op. cit.*, p. 335.

⁴⁸ La cinta pudo volver a verse en este país hasta el año 2000, después del fallecimiento del director.

⁴⁹ Friedkin citado por J. Baxter, *op. cit.*, p. 268.

conflictos y las fantasías sexuales de un matrimonio de fines del siglo XIX. El interés del director por Schnitzler tenía que ver con el cine de Max Ophüls (uno de los cineastas favoritos de Kubrick), quien en 1950 realizó *La Ronde*, adaptando *Reigen* del mismo Schnitzler.

Este proyecto no sería llevado a cabo, al menos por el momento, ya que un par de décadas más tarde sería la base de la última película de Stanley Kubrick: *Eyes Wide Shut*.

Tras *A Clockwork Orange*, Kubrick comenzó a buscar una cinta que pudiera ofrecer a la Warner Bros, con la que pudiera echar mano de toda la información que había recolectado sobre la época de Napoleón, y al mismo tiempo, satisfacer su deseo de hacer un film histórico.

Una de las novelas que mejor describían el siglo XIX era *La feria de las vanidades*, del inglés William Makepeace Thackeray; sin embargo, ésta ya había sido llevada a la pantalla grande en tres ocasiones (en 1923, 1932 y 1935 respectivamente), y Kubrick pensó que una cuarta sería demasiado.

Poco después, el realizador se encontró casualmente con una segunda y poco conocida novela del mismo Thackeray, *The Memoirs of Barry Lyndon* («Las Memorias de Barry Lyndon»), en la que se cuenta la vida de un joven irlandés que trata de escalar posiciones sociales empleando su ingenio y el oportunismo, quien finalmente acabará solo y habiendo echado a perder las vidas de quienes le rodean.

Complacida, la Warner puso a disposición de Kubrick un presupuesto de once millones de dólares para la filmación de ***Barry Lyndon***.

El reparto sería inicialmente encabezado por Robert Redford, quien abandonó el proyecto para participar en otro filme: *El carnaval de las águilas* (1974). Rápidamente, Kubrick y la Warner buscaron a otro actor taquillero que interpretase a Barry Lyndon. Al final, el papel protagónico lo obtuvo Ryan O'Neal, quien junto con Marisa Berenson en el papel de Lady Lyndon, comenzarían a rodar en marzo de 1973.

Partiendo de los modelos pictóricos del siglo XVIII (como las obras de Thomas Gainsborough, Joshua Reynolds, George Stubbs, etc.), y luego de una exhaustiva búsqueda de locaciones, el director decidió llevar a cabo el rodaje en Irlanda, ya que allí existían los decorados adecuados para la película, además de que "Kubrick quería que todo se rodase en auténticas casas del siglo dieciocho"⁵⁰.

Sin embargo, durante este período la situación política de Irlanda era bastante crítica: el llamado Domingo Sangriento⁵¹ aún estaba reciente y los asesinatos políticos se encontraban a la orden del día, creando un ambiente de total inestabilidad. Así, al poco tiempo de iniciada la filmación de *Barry Lyndon*, el Ejército Republicano Irlandés (IRA) amenazó con boicotear el rodaje, e incluso declaró al propio Kubrick como objetivo potencial de ataques. Esta situación, provocaría más tarde el traslado a Londres de toda la producción.

El filme tardó dos años en rodarse, excediendo considerablemente el presupuesto inicial de once millones; además fue la primera película en la que se perfiló la costumbre de Kubrick de realizar hasta cincuenta tomas de cada plano, y donde comenzó su leyenda de perfeccionista, megalómano y adicto al trabajo.

A través de 185 minutos, se desarrolla la vida de *Barry Lyndon*, quien después de la muerte de su padre, se enamora de su prima Nora, pero ésta, a pesar de

⁵⁰ *Ibid.*, p. 279.

⁵¹ En este evento, acaecido en enero de 1972, paracaidistas británicos asesinaron a trece civiles en Londonderry, Irlanda, provocando así el contraataque del IRA que consistió en sembrar el terror en Gran Bretaña.

haberlo seducido, prefiere al capitán Quinn, y ambos hombres terminan batiéndose en un duelo. Creyendo haber asesinado a su rival, el joven Barry huye pero en el camino es robado por unos salteadores y decide alistarse en el ejército. Combate en la guerra de los Siete Años contra los franceses. Poco después, tiene la oportunidad de desertar utilizando el uniforme de un oficial, y vaga por Europa central hasta que, cae entre las filas del ejército prusiano, donde es desenmascarado y obligado a enrolarse de nuevo como soldado en ese ejército. Al poco tiempo, se gana la confianza y el favor de un alto oficial al salvarle la vida, y recibe la misión de espiar a un caballero irlandés, con quien consigue huir para hacer fortuna en las mesas de juego de la nobleza. En una de estas mesas conoce a Lady Lyndon, a quien logra seducir y con quien se casa al morir su marido. Tras el nacimiento de su primogénito, Barry comienza a engañarla con otras mujeres, y a gastarse su fortuna, lo que hace que Lady Lyndon se suma en la depresión. Conforme va creciendo, Lord Bullington, el hijastro de Barry, es testigo de estos abusos, acrecentando día con día su odio contra su padrastro a quien le reprocha su origen plebeyo. En una disputa pública entre ambos, en la que su hijastro huye, Barry ve perdida para siempre cualquier oportunidad de acceder a la nobleza, iniciándose así el declive económico de su hogar. Totalmente distanciado de su esposa luego de la fatal muerte del hijo de ambos, Barry es retado a duelo por su hijastro, quien logra herirle en una pierna (misma que es amputada), recuperando así lo que le pertenece y obligando al derrotado Barry Lyndon a vivir en el exilio.

Parte sustancial y destacada del filme lo es su banda sonora, en la cual participaron el grupo folclórico irlandés The Chieftains y Leonard Rosenman, compositor de bandas sonoras y especialista en música clásica, quien adaptó piezas de Haendel, Bach, Vivaldi y Schubert, logrando el ambiente adecuado de este retrato paisajista.

Y es que *Barry Lyndon* recurre al preciosismo y espectacularidad de las imágenes para seducir al público; se trata de óleos dieciochescos dotados de movimiento,

algunas veces iluminados con luz natural, y otras, como en las escenas nocturnas de interiores, con la sola iluminación de las velas, única fuente real de luz de aquella época. Kubrick logró esta hazaña, encontrando una lente que la NASA había diseñado para ser usada en la Luna, y convenciendo a un ingeniero californiano para que la adaptara a una cámara para así poder utilizarla en el rodaje, a pesar de la gran abertura de la lente que dificultaba la profundidad de campo.

Fue precisamente debido al virtuosismo y la fuerza de sus imágenes, que *Barry Lyndon* logró siete nominaciones al Oscar en 1976: mejor película, mejor director, mejor guión adaptado, mejor producción, mejor dirección artística, música y vestuario; de los cuales obtuvo cuatro Oscars “menores”: el de fotografía, música, dirección artística y vestuario, negándosele nuevamente el reconocimiento como mejor director.

No obstante, este filme es quizás la obra más incomprendida del cineasta. En su momento fue duramente atacado, de hecho, las reacciones del público y de la crítica fueron de confusión y aburrimiento. Esto se vio reflejado en la taquilla, al obtener tan sólo 9,5 millones de los once que la Warner había invertido.

Después de este fracaso comercial, Kubrick comenzó a aislarse con su familia en su casa de Abbots Mead, pero sin dejar de tener contacto con lo que sucedía en América,

A partir de entonces, las películas que haría Kubrick se estirarían más y más en el tiempo, tanto en su propia producción, como en los períodos de realización entre una y la siguiente. Así, después de *Barry Lyndon*, Kubrick dedicaría mucho de su tiempo y energías a controlar hasta el más mínimo detalle de todo lo relacionado con sus películas ya hechas, como las condiciones de proyección, publicidad, doblaje, etc., lo que creó un abismo de espera de cinco años entre ésta y su siguiente película: *The Shining*.

Durante todo este tiempo, Kubrick buscaba una casa más grande y lejos del bullicio del tráfico que le molestaba tanto. Fue en 1977 que el cineasta adquirió una enorme mansión rural conocida como Childwickbury Manor, a tres kilómetros de St. Albans, en Hertfordshire, al norte de Londres, la cual se convirtió en su cuartel general, desde donde despachaba todos sus asuntos y sostenía larguísimas charlas telefónicas con amigos y conocidos. Kubrick no necesitaba salir de su casa, desde allí podía controlarlo todo.

Este aislamiento fue acrecentando la leyenda kubrickiana de hombre ermitaño, excéntrico y enigmático, la cual persistiría hasta el fin de sus días.

De nuevo en búsqueda de historias realizables, Kubrick leyó *Billion Year Spree* («La juega de un billón de años»), una historia de ciencia ficción del escritor británico Brian Aldiss. En la novela se hacía referencia a sus filmes: *Dr. Strangelove*, *A Clockwork Orange* y *2001: A Space Odyssey*, lo que llamó la atención del realizador, que se puso en contacto con Aldiss.

El escritor le envió a Kubrick algunos de sus cuentos cortos, entre los que se encontraba *Super Toys Last All Summer Long* («Los superjuguetes duran todo el verano»), escrito en 1969, acerca del empleado de una empresa cibernética que adopta un niño androide. Este cuento sería el pilar de uno de los proyectos frustrados del cineasta, *A.I.* («Inteligencia Artificial»), y que poco después de su muerte sería realizado por Steven Spielberg⁵².

⁵²A.I. fue llevada a la pantalla grande por Spielberg en 2001, con un costo de 100 millones de dólares, siendo productor ejecutivo el cuñado de Kubrick, Jan Harlan. En su momento, se hizo gran alarde publicitario de que se trataba de una obra de Kubrick terminada por Spielberg, sin embargo, tal como afirmó José Manuel Recillas: “Inteligencia Artificial, tal y como la vemos, es un proyecto de Steven Spielberg, en el que el nombre del fallecido Kubrick es burda y groseramente utilizado para fines que seguramente habría descalificado. Sin el sentido del tiempo, sin la depurada estética, sin el genial uso de la música, y sin la inteligencia de Kubrick, la película es un reflejo del cine de su autor.” (José Manuel Recillas, “Un pinocho cibernético”, *La Crónica*, México, 2 de septiembre de 2001, Crónica Dominical, p. 12)

Kubrick le propuso a Aldiss la adaptación cinematográfica del cuento, pero el escritor no entendía cómo a partir de un relato muy corto se podía llegar a obtener un guión de cine. Para Kubrick esto no era nuevo, ya lo había conseguido una vez con *2001: A Space Odyssey*, y confiaba en volver a lograrlo.

Las conversaciones no dieron un resultado inmediato, aunque Stanley Kubrick mantuvo este proyecto en su lista de espera, extendió su búsqueda hacia otras áreas.

Stanley Kubrick necesitaba urgentemente un éxito taquillero, y tras ver lo que logró *El exorcista*, pensó seriamente en orientarse hacia el cine de terror.

A fines de los años setenta, Stephen King empezaba a ser el autor de moda del género de terror, y a Kubrick, a través de la Warner, le llegó una de sus novelas más ambiciosas: *The Shining* («El Resplandor»). La historia gira en torno al progresivo deterioro mental que sufre el vigilante de un hotel clausurado en la época de nevadas, y que alentado por los espíritus que allí habitan, pretende asesinar a su familia.

Kubrick aceptó la propuesta de la Warner, pero como pretendía imprimirle a la historia un enfoque más psicológico, no llegó nunca a ponerse de acuerdo con King, para quien era fundamental la intervención de los fantasmas en el desquiciamiento de Jack Torrance. Esto ocasionó la ruptura entre el cineasta y el escritor, quien siempre ha renegado de la versión fílmica de su novela.

El realizador se puso en contacto con la escritora norteamericana Diane Johnson, autora de *The Shadow Knows* («La sombra lo sabe»), y la convenció para que trabajara con él en la adaptación de ***The Shining***. Así, Kubrick y Johnson se

concentraron “en la familia desestructurada que formaban Jack, Danny y Wendy Torrance.”⁵³

En cuanto a la elección del protagonista, para nadie fue una sorpresa que éste fuera Jack Nicholson, ya que era uno de los actores preferidos de Stanley Kubrick, y que de hecho ya había sido elegido para protagonizar la fallida *Napoleón*. Además, en esos momentos la vida del actor estaba igual de trastornada que la del ficticio Torrance, por lo que parecía ser la mejor opción en el rol principal.

Las tomas exteriores del hotel Overlook de *The Shining* fueron obtenidas del hotel Timberline Lodge, en el nevado de Mount Hood en los Estados Unidos. No obstante, Kubrick jamás abandonó Gran Bretaña, mandando a construir los interiores del Overlook en los estudios ingleses de Elstree, donde, con un presupuesto inicial de trece millones de dólares, se realizó el rodaje entre mayo de 1978 y abril de 1979.

Para la realización de este film, Kubrick, que siempre buscaba estar a la vanguardia tecnológica, utilizó un nuevo tipo de cámara inventada y operada por Garret Brown, la *steadycam*, con la que se consiguieron los memorables *travellings* del interior del Overlook. El aparato consistía en una cámara sujeta al cuerpo del operador, colgada de una plataforma estabilizadora, lo que permitía hacer tomas desde muy abajo obteniendo movimientos estables.

Durante la filmación de la cinta, Kubrick hizo mérito de su perfeccionismo al rodar excesivamente varias escenas, lo que casi volvió locos tanto al equipo de producción, como a los propios actores. Uno de ellos, Scatman Crothers, “se derrumbó y gritó de frustración: «¿Qué quiere usted, señor Kubrick? –chilló-. ¿Qué es lo que quiere?»”⁵⁴, después de que Kubrick le obligara a hacer ochenta y cinco tomas de una escena.

⁵³ P. Duncan, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁴ J. Baxter, *op. cit.*, p. 311.

Asimismo, otra escena en la que Nicholson persigue a Shelley Duvall (Wendy Torrance) con un bate de béisbol se rodó alrededor de sesenta veces. Según sus colaboradores, generalmente la primera toma era siempre la mejor, pero Kubrick escogía siempre las más extravagantes o aquéllas donde el protagonista luciera lo más exagerado posible.

A estas agotadoras sesiones de rodaje, se sumó un incendio cuando sólo quedaban por filmar algunos primeros planos, ocasionado por la iluminación tan intensa así como el calor que ésta generaba y que terminó consumiendo los decorados. La directiva de los estudios pensaba que Kubrick concluiría su rodaje en otra parte, ya que estaban en lista de espera los rodajes de otras dos películas. Pero contrario a esto, el realizador dio la orden de reconstruir los decorados y terminar de filmar.

Así pues, las diecisiete semanas que se habían previsto para la filmación, se triplicaron, elevando el costo de producción hasta casi 15.000.000 de dólares.

El resultado fue un filme de 120 minutos de duración, en el que un escritor, Jack Torrance, junto con su esposa Wendy y su pequeño hijo Danny, acepta un empleo como vigilante de un gran hotel de montaña durante la temporada invernal, en los que queda aislado por la nieve. El gerente le advierte que hace algunos años, otro vigilante asesinó a hachazos a su mujer y a sus hijas gemelas, y luego se suicidó. Danny posee poderes extrasensoriales, y es advertido por el cocinero (antes de que éste se vaya de vacaciones) de que en el hotel hay varios peligros. Jack se encuentra cada vez más irritable, y empeora cuando empieza a tener visiones de personajes que alguna vez habitaron el inmueble. Wendy se da cuenta de la demencia de su esposo, y Jack comienza a perseguir desenfrenadamente a su mujer y su hijo para asesinarlos con un hacha. Danny se ha comunicado telepáticamente con el cocinero, quien va hasta el hotel para auxiliarlo, pero es asesinado por Jack. Al final, el niño logra evadir a su padre en el interior de un

laberinto congelado que se erige frente al hotel, y Jack muere congelado. No obstante, su rostro aparece sonriente en una fotografía del hotel fechada el 4 de julio de 1921.

The Shining se estrenó en Estados Unidos en el verano de 1980, logrando un rotundo éxito en taquilla: en su primer fin de semana se llegó al millón de dólares, y ya para finales del año las ganancias ascendían a más de 30.000.000 tan sólo en ese país.

En cuanto a las críticas, éstas fueron ambivalentes, enfocándose sobre todo a la actuación de Nicholson, quien se inspiró en el tristemente célebre Charles Mason, llevando la cinta a un alto nivel de histeria reflejado en la secuencia más célebre del filme, cuando Jack rompe a hachazos la puerta de madera tras la que está su familia, y asoma la cara, resultando ser ésta la encarnación propia de la locura.

De nuevo, otro período muy largo transcurriría entre *The Shining* y su siguiente filme, en el que el director abordaría otra vez el tema bélico.

En 1982, Kubrick leyó la novela *The Short Timers*, obra de Gustav Hasford, excombatiente de Vietnam, y que previamente había descubierto en una reseña de revista. El libro sorprendió al realizador debido a la sencillez de su escritura al narrar cómo unos jóvenes reclutas son entrenados para ser marines, desensibilizándolos sistemáticamente y enviándolos más tarde a la guerra.

Asimismo, interesó a Kubrick el manejo que se hace del lenguaje en *The Short Timers*, ya que al igual que en *A Clockwork Orange*, se utiliza “un lenguaje codificado...Los reclutas no utilizan los términos sí o no, sino «positivo» o «negativo», mientras emplean la fórmula «Señor, sí señor» para responder a su superior”⁵⁵, utilizando la jerga propia del ambiente castrense.

⁵⁵ E. Rimbau, *op. cit.*, p. 227.

Seramente interesado en la novela, Kubrick no pudo adquirir de inmediato los derechos, ya que éstos pertenecían a un hombre de negocios de Munich que no tenía nada que ver con la industria cinematográfica. Fue hasta casi un año después, que el cineasta pudo hacerse con los derechos y comenzar a trabajar en el guión.

Michael Herr, autor de *Despachos de guerra* (un documento sobre la guerra de Vietnam) y colaborador en el guión de *Apocalypse Now* («Apocalipsis ahora»), conoció en 1980 a Kubrick a través de un amigo en común, manteniéndose desde entonces en contacto vía telefónica.

Pero es hasta finales de 1982, que el realizador le propuso a Herr trabajar conjuntamente en un guión a partir de la novela de Hasford.

Así, conforme Kubrick y Herr avanzaban en el guión, el director continuamente acudía al propio Hasford, pidiéndole su opinión sobre lo que se iba escribiendo. En el transcurso de este proceso, Kubrick decidió cambiar el poco atractivo título de *The Short Timers*, por el de **Full Metal Jacket** (conocida en nuestro país como «Cara de Guerra»), inspirándose en una frase que se había encontrado en una revista especializada en armas, y que condensaba en sí misma la transformación de los muchachos en máquinas de matar.

A pesar de que en enero de 1984 se anunció que Kubrick haría un *casting* por todo el país para buscar a los jóvenes actores que interpretarían a los marines, en realidad ordenó que se le enviaran grabaciones en video con pruebas de los candidatos a actuar en el filme, lo que creó una enorme publicidad, y provocó que llegasen a las oficinas de la Warner grandes cantidades de cintas, de las cuales se escogieron solo a unos cuantos actores como extras, ya que los papeles principales fueron ocupados por actores profesionales de Hollywood.

Mathew Modine, que ya tenía experiencia en películas sobre el conflicto en Vietnam, fue elegido para el papel principal como el soldado *Joker* («Chistoso»), y fue él mismo quien recomendó a su amigo Vincent D'Onofrio, quien por orden de Kubrick tuvo que engordar 26 kilos para interpretar al torpe soldado conocido como *Gomer Pyle*. Asimismo, se incorporaron actores de mediana reputación como Adam Baldwin haciendo del soldado *Animal Mother* («Partemadres»), Arliss Howard como *Cowboy* («Vaquero»), y Dorian Harewood como *Eightball* («Bola ocho»)

Al elenco se unió también Lee Ermey, un ex sargento marine que había fungido como asesor técnico de *Apocalypse Now*; y que resultó ser todo lo sádico que Kubrick necesitaba: en su audición, el ex marine reunió “a los demás aspirantes y les humilló e insultó durante un cuarto de hora.”⁵⁶ De esta forma, gracias a los insultos y demás técnicas amedrentadoras de su propia cosecha, Ermey logró una inolvidable interpretación del sargento de artillería Hartman.

Tal como era de esperarse, Kubrick decidió recrear los escenarios de Parris Island y Vietnam en las afueras de Londres, en Beckton, a 50 kilómetros de su casa. El lugar consistía en unos 2.5 kilómetros cuadrados de terreno pantanoso con una central de gas abandonada próxima a ser demolida, lo que le permitió al realizador hacer lo que mejor le pareciera en este espacio, consiguiendo recrear fielmente las ruinas de la ciudad de Hué a partir de fotografías.

Así, *Full Metal Jacket* comenzó a rodarse en agosto de 1985, proyectando su conclusión a no más de 20 semanas, y echando mano del presupuesto de 17 millones de dólares que la Warner puso a disposición del director.

Con una duración de 116 minutos, el filme se encuentra claramente dividido en dos partes: En la primera, se observa a un grupo de jóvenes reclutas que inician su entrenamiento militar para pasar a formar parte del cuerpo de Marines. Entre

⁵⁶ P. Duncan, *op. cit.*, p. 170.

ellos destacan Joker, Cowboy y Pyle, un chico obeso y torpe que se convierte en el centro de burlas y ataques del cruel sargento Hartman. Éste designa a Joker como jefe del grupo y lo obligado a cuidar a Pyle, enseñándole a manejar el rifle, a hacer su cama, superar obstáculos y desfilar. Pyle va mejorando, pero un día comete un error, ganándose una paliza y el desprecio de todo su grupo. El último día de entrenamiento, Pyle, quien está visiblemente trastornado, se encuentra sentado en uno de los inodoros cargando su rifle, el cual dispara contra Hartman y luego contra sí mismo. En la segunda parte, ya pasado el tiempo, Joker ha sido enviado como corresponsal de guerra a Vietnam. Asiste a la ofensiva del Tet, y al quedar el país dividido en dos, Joker y su compañero fotógrafo se unen a un pelotón en el que se encuentra su ex compañero Cowboy. Participan en un patrullaje por Hué, donde el líder del escuadrón es asesinado, asumiendo el mando Cowboy, que al poco tiempo es muerto también por un francotirador vietnamita, quien resulta ser una joven adolescente a la que disparan. Joker queda al mando, y ante la agonizante súplica de la chica de que la mate, éste lo hace. Al final, los soldados sobrevivientes se van cantando el tema del Mickey Mouse Club.

Después de unos meses de grabación, los costes y el tiempo considerado para hacer la película comenzaron a alargarse.

La voz de Lee Ermey se quebró a raíz de las múltiples tomas a las que le sometía Kubrick; y al poco tiempo de haber retomado las grabaciones, el ex militar sufrió un accidente en el que se rompió varias costillas y lesionó la cara, por lo que no pudo filmar en cuatro meses. Igualmente, Mathew Modine se lastimó un hombro durante una escena de combate. Factores que extendieron la filmación de la cinta hasta el verano de 1986.

Finalmente, la película fue estrenada en medio de una gran expectación en junio de 1987, ganando nada menos que 38.000.000 de dólares durante los primeros cincuenta días de exhibición.

Las críticas fueron variadas, pero en su mayoría entusiastas, y quienes comparaban el filme con *Platoon* («Pelotón»), se referían a *Full Metal Jacket* “como el lado opuesto, más oscuro, del humanístico recuerdo de Oliver Stone.”⁵⁷

Después de *Full Metal Jacket*, Kubrick barajó nuevos proyectos. Uno de ellos le fue ofrecido en 1989 por Julia Phillips y David Geffen, consistente en adaptar la novela de Anne Rice *Interview with the Vampire* («Entrevista con el Vampiro»), pero lo rechazó.

Al año siguiente, Stanley Kubrick retomó el relato corto *Super Toys Last All Summer Long* de Brian Aldiss y se puso a trabajar con él en un posible guión.

Poco después, Kubrick le pidió ayuda a su antiguo colaborador Arthur Clarke, quien le envió sus puntos de vista y algunos comentarios sobre la historia, recomendándole al escritor irlandés de ciencia ficción, Bob Shaw, para que participara en el proyecto.

Shaw no cumplió con las expectativas de Kubrick, quien recurrió a otro escritor de ciencia ficción: Ian Watson. Sin embargo, Aldiss nunca logró entenderse con él y prefirió salir voluntariamente del proyecto.

De esta manera, el relato original de Aldiss se fue transformando cada vez más en lo que se conocería como *A.I.*, donde un niño androide busca ser humano en un mundo futuro donde los polos se han derretido y parte del mundo ha quedado sumergido bajo las aguas.

⁵⁷ J. Baxter, *op. cit.*, p. 349.

La realización de *A.I.* fue pospuesta por Kubrick en 1991, al darse cuenta de que aún no existía la tecnología adecuada para crear los efectos especiales que el filme necesitaba.

En esta época, Kubrick consideró también la adaptación de la novela corta *Wartime Lies* («Mentiras en Tiempos de Guerra») de Louis Begley, en la que se narra la supervivencia de un niño judío y su tía en la Polonia ocupada por los nazis durante la Segunda Guerra Mundial.

En 1993, la Warner anunció la puesta en marcha de este nuevo proyecto de Kubrick bajo el título de *Aryan Papers* («Papeles Arios»). Además, se mencionó como posibles protagonistas del filme al pequeño Joseph Mazzello (uno de los protagonistas de *Jurassic Park*), y a Uma Thurman o Julia Roberts para interpretar a la tía.

No obstante, el realizador descartó este proyecto al percatarse de las múltiples semejanzas existentes entre *Aryan Papers* y la exitosa película de Steven Spielberg, *Schindler's List* («La lista de Schindler»).

Inesperadamente, en diciembre de 1995 la Warner emitió un comunicado de prensa en el que se anunciaba el próximo trabajo del director: ***Eyes Wide Shut*** («Ojos Bien Cerrados»), filme basado en un guión del novelista inglés Frederic Raphael, llevando en los roles protagónicos a las estrellas hollywoodenses Tom Cruise y su entonces esposa, la australiana Nicole Kidman.

Kubrick quería en los roles protagónicos a una verdadera pareja de actores para esta historia, y los elegidos aceptaron con gran entusiasmo. También se manejó la información de que Harvey Keitel, John Malkovich y Jennifer Jason Leigh se

unirían al reparto. Así, la Warner se encontraba sumamente complacida con este equipo de estrellas.

En un principio, se especuló que el filme estaría basado en la novela de 1971 de Raphael, *Who Were You With Last Night?* («¿Con quién estuviste la noche pasada?»). Pero la verdad era que la película estaría basada en el libro de Arthur Schnitzler, *Traumnovelle* («Relato soñado»). Así, se llevaba a cabo uno de los proyectos pospuestos de Kubrick, que ya había sido considerado desde varias décadas antes.

Según Frederic Raphael, el realizador estableció contacto con él desde 1994, y justo antes de la navidad de ese mismo año le envió el primer borrador del guión. Sin embargo, esta colaboración se extendería hasta junio de 1996 debido a las múltiples revisiones y correcciones que Kubrick efectuaba al guión de *Eyes Wide Shut*, como finalmente lo bautizaría el cineasta.

Durante este período de preparación y producción del filme, Stanley Kubrick recibió algunos reconocimientos: En febrero de 1995, el gobierno francés le concedió el grado de *Comendador de la Orden de las Artes y las Letras*; en enero de 1997 se anunció la concesión del *León de Oro* a su carrera cinematográfica en el Festival de Venecia; y en ese mismo año, también debido a su carrera cinematográfica, recibió el premio *D.W. Griffith* otorgado por la Asociación de Directores de América.

El rodaje de *Eyes Wide Shut* comenzó oficialmente el 7 de noviembre de 1996 en Inglaterra, concluyendo hasta principios de 1998 con un costo final de más de 60 millones de dólares.

Fueron casi dos años de filmación continua en los cuales parte del equipo inicial abandonó el proyecto: Malkovich lo dejó antes de comenzar a rodar, seguido por Keitel que a los seis meses de iniciado el rodaje fue sustituido por Sydney Pollack. Asimismo, Jennifer Jason Leigh le dejó su lugar a Marie Richardson, quien tuvo que regrabar las escenas que ya se tenían con la otra actriz.

Eyes Wide Shut, de 159 minutos de duración, cuenta la historia del matrimonio formado por el Dr. Bill Harford y su bella esposa Alice, quienes dejan a su hija al cuidado de una niñera, para poder asistir a una recepción ofrecida por el millonario Victor Ziegler. Mientras Bill, que ha reconocido en el pianista de la banda a Nick Nightingale, un ex compañero de la Universidad, coquetea con dos chicas, Alice baila con un atractivo húngaro al que al final rechaza. Al poco rato Bill, a petición del anfitrión, examina a una joven desnuda que ha sufrido una sobredosis de droga. De vuelta en casa, el matrimonio fuma un poco de marihuana y comienzan a discutir sobre el amor, la fidelidad y los celos, hasta que Alice le revela a su esposo que alguna vez sintió un deseo tan profundo por un desconocido que hubiera sido capaz de botar todo con tal de estar con él. La discusión es interrumpida por una llamada telefónica en la que avisan a Bill de la muerte de uno de sus pacientes. Éste acude hasta donde se encuentra el difunto sin poder apartar de su mente la confesión de su mujer. Ya en el lugar, la hija del difunto le confiesa su amor. Aturdido, Bill sale a deambular por los barrios bajos de Nueva York. En el camino encuentra a una prostituta con la que está a punto de fornicar, pero es interrumpido por una llamada telefónica de su esposa. Nuevamente en la calle, Bill llega hasta el café donde toca Nick, quien le cuenta de una misteriosa actuación que realizara en un rato. Intrigado, el médico se dirige a una tienda de disfraces para alquilar el smoking con el que podrá entrar a la fiesta, pero el establecimiento ya no es atendido por su antiguo paciente, sino por un extranjero un tanto raro. Poco después, Bill, cubierto por una capa y una máscara veneciana, llega en un taxi hasta la mansión indicada y presencia lo que parece ser un rito satánico que culmina en orgía. Una de las chicas enmascaradas se le acerca y le advierte que corre un gran peligro y es mejor que se vaya. Sin embargo, ya es

demasiado tarde y es desenmascarado como un intruso, pero es liberado cuando la misma chica se ofrece a pagar por sus culpas. Turbado, el médico regresa con su mujer que está durmiendo, y al despertar le cuenta de una pesadilla en la que ella hacía el amor con varios hombres a la vez. Al día siguiente, Bill vuelve sobre sus pasos de la noche anterior: va al café que está cerrado, y el portero del hotel en que se hospedaba Nick le dice que éste abandonó la habitación en la madrugada acompañado de dos hombres sospechosos. Va a devolver el disfraz y descubre que el dueño explota sexualmente a su hija adolescente. Se dirige al departamento de la prostituta, pero su compañera le informa que es seropositiva y ha sido internada en un hospital. De igual forma, regresa a la mansión e intenta entrar, pero es recibido con una nota amenazante. Bill se siente perseguido y se refugia en un bar; leyendo el periódico, se encuentra con la noticia del intento de suicidio de una modelo que parece ser la misteriosa chica de la fiesta. El médico va al hospital, pero la chica ha muerto y sólo puede observar su cadáver. Llamado por Ziegler, éste le comunica estar al tanto de sus andanzas, pero rechaza toda sospecha de asesinato. Bill regresa a casa y descubre a Alice durmiendo junto a la máscara que él llevaba puesta en la orgía. A la mañana siguiente, luego de la confesión de Bill, éste acompaña a su esposa y a su hija a hacer las compras de navidad. Platican sobre lo sucedido y Alice concluye que lo mejor que pueden hacer es coger.

Si bien el rodaje de la cinta finalizó en febrero de 1998, Kubrick siguió trabajando en ella hasta principios de 1999.

Fue hasta la primera semana de marzo de 1999 que el realizador envió una copia de *Eyes Wide Shut* a Nueva York, para que la pudiesen ver los ejecutivos de la Warner, Robert Daly y Terry Semel, así como la pareja protagónica Tom Cruise y Nicole Kidman, todo bajo estrictas medidas de seguridad, con el fin de que no se filtrara ninguna información a los medios.

Asimismo, Kubrick accedió a que se proyectara un pase de 90 segundos de su cinta a un reducido grupo de dueños de salas cinematográficas durante la Convención Showest de Las Vegas en la segunda semana de marzo.

La noche del sábado 6 de marzo, Kubrick hablaba animosamente vía telefónica con Terry Semel sobre la publicidad del filme: “Stanley proponía dos versiones para el promocional y, en general, platicábamos detalles de mercadotecnia.”⁵⁸Inclusive, el cineasta comentó a Semel que *Eyes Wide Shut* era la mejor película de su vida. Estaba verdaderamente entusiasmado.

Sin embargo, la madrugada del domingo 7 de marzo de 1999, la muerte sorprendió a Stanley Kubrick mientras dormía en su mansión Childwickbury.

La policía de Hertfordshire fue notificada del deceso por la familia del cineasta alrededor de las 13:00 horas. Al llegar al domicilio, un médico ya había certificado el fallecimiento, que “no reviste circunstancias sospechosas.”⁵⁹ Comentario que dio lugar a especulaciones sobre un posible suicidio de Kubrick.

No obstante, este tipo de teorías fueron desechadas, ya que más tarde se supo fue un ataque al corazón lo que terminó con la vida del realizador que contaba con setenta años de edad.

El comunicado emitido por el estudio Warner Brothers señalaba: “Estamos orgullosos de haber filmado la película final de Stanley Kubrick, *Eyes Wide Shut*. Es un fantástico filme y un digno epitafio de una tremenda carrera. Creemos que es un tributo a un extraordinario e inolvidable hombre. Lo extrañaremos mucho.”⁶⁰

⁵⁸ Semel citado por Osvaldo Anaya, “Paranoias inconclusas”, *El financiero*, 13 de marzo de 1999, p. 53.

⁵⁹ “Murió Stanley Kubrick, uno de los directores más innovadores y talentosos de la historia”, *Uno más uno*, 8 de marzo de 1999, p. 29.

⁶⁰ Citado por O. Anaya, *op. cit.*, p. 53.

Cinco días después de su muerte, los restos de Kubrick fueron sepultados en su jardín de Childwickbury Manor. A la ceremonia, que fue estrictamente privada, acudieron “parientes, amigos personales y astros del cine, que se mezclaron ante un sencillo ataúd de olmo cubierto de lirios blancos.”⁶¹ Entre los asistentes se encontraban las estrellas hollywoodenses Steven Spielberg, Tom Cruise y Nicole Kidman.

De esta forma, *Eyes Wide Shut* se convirtió en el testamento cinematográfico de Stanley Kubrick, el cual, aún sin haberse estrenado, se volvió un filme de culto.

Así, luego de una expectación sin precedentes, la cinta se estrenó en los Estados Unidos en julio de 1999, suscitando una gran polémica por las escenas de sexo y porque, para muchos, se trata de una obra inacabada del cineasta: “El final de la cinta parece estar un tanto distanciado de las fórmulas habituales que Kubrick manejó en sus anteriores filmes.”⁶²

Asimismo, otros críticos señalaban que

“*Eyes Wide Shut*, no es la obra cumbre del director, tampoco es una cinta inolvidable o innovadora en el sentido tecnológico, el filme es una historia bien contada, y realizada con la experiencia, la fotografía precisa y cuidada en cada toma y en cada ángulo, el ojo detallista y en este caso voyeurista de uno de los maestros de la cinematografía: Stanley Kubrick.”⁶³

Después de su muerte, Kubrick recibió varios homenajes, como el ofrecido por el Sindicato de Directores de Hollywood en mayo de 1999, en el que se destacó su valiosa aportación al mundo del cine. También se anunció que *Eyes Wide Shut* abriría la emisión número 56 de la Muestra de Cine de Venecia, a principios de septiembre de 1999.

⁶¹ Juan Carlos Gumucio, “Steven Spielberg, Tom Cruise y Nicole Kidman despiden a Kubrick”, *Reforma*, 13 de marzo de 1999.

⁶² Iván Carrillo Moncayo, “Impacta el último filme de Kubrick”, *Novedades*, 28 de agosto de 1999.

⁶³ Perla Ciuk, “Última mirada de Stanley Kubrick: Eyes wide shut”, *Uno más uno*, 25 de agosto de 1999.

A estos reconocimientos, se sumó el que en noviembre del año 2000 fuera cambiado el nombre del galardón *Premio Britannia*, que otorga la Academia Británica de Artes Cinematográficas y Televisivas por el de *Premio Stanley Kubrick-Britannia* de Excelencia Cinematográfica, mismo que ha sido otorgado a figuras como Steven Spielberg y George Lucas.

Así, pese a que nunca ganó un Oscar como mejor director ni a la mejor película, Stanley Kubrick se ganó el respeto del gremio cinematográfico y sobretodo, del público que sigue admirándolo a través de su invaluable legado: sus films.

2.3 Sello kubrickiano

El director es el verdadero autor de sus filmes, ya que cada uno de éstos constituye un producto elaborado con cierto contenido tanto ideológico como estético, que es a su vez el sello distintivo de cada autor-director.

En este sentido, el director Stanley Kubrick ha impregnado su filmografía de rasgos específicos y perfectamente identificables en cada una de sus obras.

Así pues, a lo largo de su producción cinematográfica se observan características tanto narrativas como técnicas bien definidas, “su estilo”, como él lo llamaba, lo cual es, por así decirlo, un “sello de garantía” para el espectador que elige ver alguna de sus películas.

La independencia de Kubrick respecto de la industria hollywoodense, así como el control que ejerció sobre sus filmes, van de la mano con sus peculiares métodos de trabajo, en cuanto a la legendaria e incesante repetición de escenas, la utilización del guión sólo como guía para permitir la improvisación de sus actores,

y el hecho de nunca haber utilizado *story-board*⁶⁴, lo vuelven un caso notable dentro del cine.

Autodidacta indiscutible, Kubrick

“dedicó casi cincuenta años a refinar su creatividad. Ofrecía a los espectadores una película que cumplía con todos los requisitos pirotécnicos a los que obligaba el marketing (una cinta de género llena de acción y situada en una localización exótica), pero sin olvidar un discurso soterrado que el público pudiera descubrir por sí solo si lo deseaba.”⁶⁵

De esta manera, el realizador estaba consciente de la importancia de atrapar el interés del público, realizando productos filmicos de gran calidad pero sin dejar de ser rentables, puesto que “cuando se está realizando una película, aparte de cualquier alto objetivo que se tenga en mente, es necesario interesar; interesar visualmente, interesar narrativamente, interesar desde el punto de vista de la interpretación.”⁶⁶

Y es que a través de sus filmes, Kubrick invita a sus espectadores a no quedarse en lo obvio, adentrándose en imágenes y personajes en un viaje hacia el interior humano, donde habitan los demonios internos que guían las actitudes de sus personajes.

De hecho, “Stanley se caracterizó por ser un profundo conocedor del comportamiento humano, como se manifestaba en sus películas. Es más, técnicamente estuvo superdotado de imaginación, por lo que siempre fue criticado, ya que la enorme fuerza de sus imágenes siempre parece ahogar la narración.”⁶⁷

Es por todo lo anterior que Kubrick fue un perfeccionista implacable, siempre pendiente de todos los detalles de sus filmes, ya que no obstante que contaba con

⁶⁴ Se conoce como *story-board* al “guión en el que se indica la planificación por medio de dibujos.” (Enciclopedia ilustrada del cine, Tomo 2, Barcelona, Labor, 1970, p. 316)

⁶⁵ P. Duncan, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁶ Kubrick citado por S. Feldman, *op. cit.*, p. 171.

⁶⁷ “Stanley Kubrick, un genio de la cinematografía”, *El Universal*, 8 de enero de 2000, Espectáculos, p. 6.

un enorme equipo de trabajo con decenas de técnicos y colaboradores, el cineasta dejaba de lado su privilegiado status como director y se ponía a trabajar a la par de ellos, llegando incluso a tomar él mismo la cámara y rodar algunas tomas personalmente cuando se hacían con cámara al hombro, trabajando más tarde el propio Kubrick en el montaje de la película, dotando a esas imágenes de su particular visión del mundo a través de la lente.

2.3.1 Temas recurrentes: la violencia y el destino incierto de sus personajes

A simple vista, las películas de Stanley Kubrick parecen muy diferentes unas de otras, abordando temas muy dispares entre sí.

Sin embargo, al observarlas detenidamente, se puede apreciar que ciertas obsesiones aparecen con regularidad, a la vez que un retrato del ser humano con evidentes similitudes.

A través de sus personajes, son exhibidos los más básicos y “nocivos” instintos y sentimientos humanos, tales como la violencia, el deseo, la locura, la ambición, el desprecio por la vida de otros, etcétera.

Así, desde su primer film, *Fear and Desire*, hasta el último, *Eyes Wide Shut*, Kubrick trata de hurgar dentro de las mentes de sus protagonistas, quienes son arrastrados y al mismo tiempo juzgados por una sociedad que se muestra ajena y poco comprensiva hacia ellos.

En este sentido, los personajes protagónicos kubrickianos como los de *Paths of Glory*, *The Killing*, *Spartacus* y *Lolita* “son todos desplazados que luchan por hacer algo imposible, ya sea conseguir realizar un atraco perfecto o salvar hombres

inocentes de la ejecución por parte de un estado militarista o llevar a término una relación amorosa con una niña de doce años.”⁶⁸

No obstante, ya desde el inicio dichos propósitos se encuentran condenados a fracasar, pues a lo largo de la filmografía de Kubrick

“entramos en contacto con un universo dominado por un determinismo casual, por voluntades superiores, demiúrgicas, que deciden por nosotros, un universo (...) íntegramente constituido por planes y programas(...) previstos hasta el más mínimo detalle. Un universo que no consiente oposiciones o autonomías, respecto al cual el tiempo del singular tiene muy pocas posibilidades de intervención...Los protagonistas de su cine padecen la lógica determinista pero intentan, hasta allí donde les es posible, oponerse a ella.”⁶⁹

De esta manera, los personajes kubrickianos (Johnny, Dave, Barry, Joker, Bill) quedan a merced del azar y el destino, viendo cómo sus ambiciones son sistemáticamente frustradas por un imprevisto o imposibilidad predeterminada.

De ahí que su obra fílmica se encuentre llena de sistemas que fallan y planes que no tienen éxito, moviendo a sus protagonistas a través de un mundo que les domina, ya sea por medio del poder absolutista, el miedo, la locura, etc., y al cual intentan hacer frente en la medida de sus posibilidades, aún cuando se trate de situaciones límite como la guerra.

De hecho, la “guerra” es un contexto recurrente en la filmografía kubrickiana, sirviendo como pantalla para evidenciar el trasfondo de ésta: la violencia de la que es capaz la especie humana.

Y es que según Kubrick, la esencia del ser humano es precisamente la violencia, tal como lo señaló en una entrevista: “El hombre no es un noble salvaje, sino un salvaje innoble...Es irracional, brutal, débil, necio, incapaz de ser objetivo en nada

⁶⁸ Kubrick citado por J. Baxter, op. cit., p. 142.

⁶⁹ Gian Piero Brunetta citado por S. Rimbau, op. cit., p. 39.

que afecte sus propios intereses...Me interesa la naturaleza brutal y violenta del hombre porque es su auténtica imagen.”⁷⁰

Estas declaraciones, fueron hechas al respecto de *A Clockwork Orange*, considerado por muchos como su filme más violento y el más controvertido al grado que actualmente es considerado un film de culto entre los amantes del séptimo arte, ya que, como el propio Kubrick expresó: “...todo el mundo se siente fascinado por la violencia. Después de todo, el hombre es el más constante homicida sin remordimientos que ha pisado la tierra. Nuestra atracción por la violencia refleja en parte el hecho de que a nivel subconsciente somos muy poco distintos de nuestros antepasados primitivos.”⁷¹

El cineasta ilustró brillantemente esta premisa en *2001: A Space Odyssey*, al mostrar en la primera parte de ésta los albores del proceso de hominización, en el que la violencia aparece como ingrediente fundamental tanto en la pelea de las bandas de primates junto al charco de agua, como en el descubrimiento de la función homicida del hueso-arma.

Así pues, Kubrick reveló que desde el principio de los tiempos el ser humano aprendió a utilizar el arma, dejando patente el instinto asesino que lo acompaña desde sus inicios, y que más tarde evidenciará de nuevo en *The Shining*, que es quizás el más devastador análisis de una familia desestructurada realizado por el director, donde dicho instinto asesino del ser humano se encuentra fuera de control, y es capaz de llegar a asesinar hasta a su propia familia.

⁷⁰ Kubrick entrevistado por Craig McGregor en: N. Kagan, *op. cit.*, p. 336.

⁷¹ Kubrick citado por Román Gubern en: *Ibid.*, p. 26.

Como se puede apreciar, en la filmografía kubrickiana queda de manifiesto una visión sumamente pesimista de la humanidad, a la cual llegó Kubrick “a partir de la observación...Sabido lo que ha ocurrido en el mundo, observando a la gente a mi alrededor.”⁷²

De esta manera, el director enriqueció la cinematografía mundial al modelar en sus imágenes ese pesimismo, reafirmando “como uno de los pesimistas más lúcidos y consecuentes de toda la historia del cine, un hijo rebelde de la opulenta sociedad norteamericana que se niega a creer que vivamos en el mejor de los mundos posibles y que abriga inquietantes dudas acerca del futuro de nuestra especie.”⁷³

Sin embargo, a la par del pesimismo en Kubrick, se puede vislumbrar una tenue luz de esperanza en el género humano, tal vez una redención que llegará en algún momento; por ejemplo, al final de *Dr. Strangelove*, luego de la destrucción del mundo se oye una canción que dice: “*We’ll meet again...*” («Nos encontraremos de nuevo»), que suena como una promesa de salvación.

Finalmente, el cineasta que hizo de su obra un minucioso tratado sobre las limitaciones del hombre, dejó entrever más claramente esta chispa de esperanza al citar a Robert Ardrey en una réplica de 1972:

“...hemos nacido de monos erectos, no de ángeles caídos, y esos monos eran unos asesinos armados. ¿De qué vamos a asombrarnos? ¿De nuestros asesinatos, genocidios y misiles? No, sino de nuestras sinfonías, por pocas veces que las toquemos, de nuestros tratados, por poco que valgan, de nuestros sembrados, por más que a veces los convirtamos en campos de batalla, de nuestros sueños, por más que sólo raras veces se conviertan en realidad. El milagro del hombre no reside en cuán bajo ha caído sino a qué alturas se ha elevado.”⁷⁴

⁷² Kubrick entrevistado por Craig McGregor, en: *Ibid.*, p. 336.

⁷³ Román Gubern en: *Ibid.*, p. 28.

⁷⁴ Stanley Kubrick, “Kubrick contraataca”, *New York Times*, 27 de febrero de 1972, en: N. Kagan, *Ibid.*, p. 348.

2.3.2 El particular estilo de Kubrick: el perfeccionismo, la cámara y el montaje

Como hemos podido apreciar, Stanley Kubrick desarrolló historias que van desde el imperio romano de antes de Cristo en *Spartacus*, hasta el cósmico futuro en *2001: A Space Odyssey*, siempre echando mano de la cámara y el montaje para dar a sus obras el sentimiento y ritmo deseados por él, convirtiéndolas en productos netamente kubrickianos impregnados del estilo de su autor.

De hecho, para Kubrick: “el estilo de un director es resultado...de la manera que tiene de imponer su modo de pensar dentro de las condiciones semicontrolables que se dan en un día determinado...al talento y la colaboración de los actores, al realismo del decorado, a los factores de tiempo, e incluso al tiempo atmosférico.”⁷⁵

Fue precisamente a través de sus filmes, que el cineasta desarrolló este particular estilo confiriendo a la composición visual la capacidad de reflejar la desesperanza del ser humano y su sensación de extrañeza ante un entorno hostil.

Para lograrlo, Kubrick siempre procuró estar pendiente de los últimos adelantos tecnológicos que pudieran servir a su manera de hacer cine (como cuando utilizó la lente de la NASA en *Barry Lyndon* y la steadycam en sus siguientes filmes). Asimismo, el director empleó métodos de trabajo poco convencionales, que aún hoy en día forman parte de ese halo mítico en torno a su persona y su obra.

Dichos métodos eran aplicados desde la misma concepción del filme, etapa en la que Kubrick se documentaba hasta la saciedad sobre los temas que iba a rodar, recurriendo lo mismo a la literatura y la historia, que a la pintura o la fotografía, desplegando casi siempre un enorme equipo de investigación.

⁷⁵ S. Kubrick a J. Gelmis, *op. cit.*, p. 427.

Ya en la preparación del filme (donde el *story-board* no figuraba para nada), el guión era solamente una especie de guía, puesto que Kubrick “creía que las películas dependían de un pequeño grupo de secuencias «no sumergibles»; cinco o seis escenas que soportaban todo el argumento de la película...los huecos entre ellas podrían ser disfrazados con breves lazos narrativos o una voz en *off*.”⁷⁶

De esta forma, hacer los guiones de sus películas acabó siendo para el director un largo proceso que generalmente consistía en meses de exhaustivas discusiones, con respecto al cuestionamiento y rechazo de múltiples ideas, de descubrir y refinar esas secuencias clave; un incesante tren de búsqueda que terminaría frustrando a varios escritores en el camino.

Ésta pragmática utilización del guión, se veía reforzada a la hora del rodaje donde se les permitía a los actores la improvisación, ya que debido a su experiencia con actores de la talla de Olivier, Ustinov y Laughton en *Spartacus*, Kubrick aprendió que este tipo de actores podían enriquecer el filme si se les concedía el tiempo y el espacio necesarios para sacar a flote sus propias ideas. El director pedía a los actores que se aprendieran su papel antes de filmar, que lo olvidaran y que improvisaran, filmando solamente sus interpretaciones espontáneas.

Así pues, ante la pregunta de cuánto tardaba en preparar una escena, Kubrick respondió:

“Intento preparar y prever todo lo humanamente posible cada una de las imágenes antes de filmar la escena, pero cuando llega el momento, todo resulta distinto. Se te ocurren nuevas ideas, algún actor cambia algo para acomodarlo a cierto aspecto de su personalidad: siempre hay algo que no coincide con la idea preconcebida que uno se ha hecho de la escena...Siempre resulta tentador pensar en cómo vas a filmar algo antes de saber qué es lo que vas a filmar, pero supone una pérdida de tiempo.”⁷⁷

⁷⁶ J. Baxter, *op. cit.*, p.157.

⁷⁷ Kubrick entrevistado por Penélope Houston, “El país de Kubrick”, *Saturday Review*, 25 de diciembre de 1971, en: N. Kagan, *op. cit.*, p. 332

De ahí que la elaboración de sus filmes fuera cada vez más minuciosa y más alargada en el tiempo, ya que el cineasta trataba de explorar todas las vertientes de lo que se estaba filmando, agotando en el transcurso a los propios actores al someterlos a innumerables repeticiones de la misma escena, para luego seleccionar la que considerara más adecuada para el film, logrando memorables imágenes ya insertas en la memoria colectiva, tal como el icono de la locura, Jack Torrance, encarnado por Nicholson en *The Shining*.

Es justamente este tipo de imágenes las que pueblan el universo kubrickiano: una galería de rostros marcados por el odio, el miedo o la angustia, así como de miradas fijas, frías, penetrantes y a la vez inquietantes.

Tal es el caso de Hal-9000 con “su ojo omnímodo, capaz de leer los labios -¿la mente?- del astronauta Dave Bowman..., (que) anticipa la siniestra mirada de Alex...; mirada que a su vez heredan el hijo rencoroso de Barry Lyndon, Jack Torrance y el obeso soldado (de) *Full Metal Jacket*...”⁷⁸, alcanzando su versión femenina en la mirada de Alice Hasford en *Eyes Wide Shut*, cuando ella y su esposo Bill están a punto de besarse pero ella, distante, piensa en otras cosas.

A lo largo de su trayectoria fílmica, se observan técnicas y movimientos de cámara típicamente kubrickianos como: la iluminación, los ángulos, la cámara en mano, los travellings, etc.

Así, el Kubrick fotógrafo nunca dejó de tener influencia sobre el director de cine, lo cual se aprecia en la abundancia de tomas controladas y estáticas, y en la minuciosa construcción de su fotografía cinematográfica, pues “para la visión del cine que tenía Kubrick la imagen fija –o casi fija- era fundamental. La densidad y el cuidado con los que componía los fotogramas (...) tenía muy poco que ver con

⁷⁸ Mauricio Montiel, “Stanley Kubrick: el mundo como cerebro”, *Crónica*, 8 de marzo de 1999.

ningún anhelo de movimiento.”⁷⁹ Lo que se puede constatar en *Barry Lyndon*, donde algunos de los momentos más notables son estáticos.

Igualmente, es gracias a esta formación fotográfica que sus filmes gozan de una impecable iluminación (siempre dirigida y supervisada por él mismo), ya que en ellos intentaba simular la luz natural de día, mientras que en las escenas nocturnas utilizaba aquellas fuentes luminosas que aparecían en la misma escena, produciendo, sobre todo en su último filme, *Eyes Wide Shut*, magistrales juegos de luces y sombras combinados con contrastes de colores.

Y es que para nadie era secreto que Kubrick, quien desde sus primeros trabajos acostumbraba hacer las cosas solo, gustaba de realizar algunas tomas él mismo con cámara en mano, imprimiendo a los filmes su visión; ya en *Paths of Glory*, “manejaba la Arriflex con un zoom, concentrándose en Douglas. A partir de entonces utilizó rutinariamente una cámara manual en sus películas, frustrando a los directores de fotografía, pero imponiendo un particular estilo móvil que se convirtió en su marca de fábrica.”⁸⁰

De hecho, en sus películas la cámara suele moverse no como un objeto aislado en la acción que se desarrolla, sino como un ser viviente, un observador humano partícipe de lo que acontece en la escena.

De esta forma, cuando en *Full Metal Jacket* se concentraba en el pelotón de Cowboy durante las últimas secuencias, Kubrick hizo que la cámara, al igual que en *Paths of Glory*, fuese percibida como un miembro más del grupo militar, dando al público una sensación de participación y peligro compartido.

Ahí tenemos también memorables travellings como el realizado en negativo que va recorriendo las calles de Nueva York en *Killer's Kiss*; el que va a través de las trincheras de *Paths of Glory*; el de la tienda de discos en *A Clockwork Orange*; el

⁷⁹ F. Raphael, *Aquí Kubrick*, Barcelona, Mondadori, 1999, p. 124.

⁸⁰ J. Baxter, *op. cit.*, p. 97.

de la casa en ruinas de Barry, así como los travellings laterales que siguen el avance suicida de la infantería inglesa contra los fusileros franceses en *Barry Lyndon*; recurso técnico que Kubrick manejaba con maestría.

Mención aparte merecen los travellings realizados a partir de la incorporación de la steadycam a las habituales herramientas de trabajo del cineasta, con la que, de ahí en adelante, lograría momentos sumamente emotivos y célebres de sus películas.

Tan es así, que se puede afirmar que la steadycam dominó el estilo en *The Shining*, en la cual se utilizó para hacer los larguísimos planos de travellings en los pasillos dentro del Overlook y en los del laberinto; también *Full Metal Jacket* se benefició con este artificio, pues cuenta con la fluidez de una larga y suave toma del pelotón avanzando, filmada desde atrás con una lenta steadycam.

Así pues, a Kubrick le encantaban las tomas y las escenas largas, mostrándose “casi insolente con las exigencias de la cronología”⁸¹, lo que se puede apreciar en la elipsis de tres millones de años que hay en *2001: A Space Odyssey* de un simple salto, o en las lánguidas y prolongadas conversaciones dieciochescas que se llevan a cabo en salas iluminadas por velas en *Barry Lyndon*.

De lo anterior se desprende, que el montaje fuera uno de los aspectos a los que mayor importancia le daba y que mejor manejaba el extinto director, quien de manera muy meticulosa examinaba todas las vertientes posibles:

“...especialmente cuando se trata de escenas de diálogo, hay que mirarlas una y otra vez y seleccionar porciones de distintas tomas y emplearlas de la mejor manera posible...Nada se monta sin mí. Estoy allí en cada segundo, y a todos los efectos yo monto mis películas; señalo cada fotograma, selecciono cada fragmento y lo hago todo, exactamente, de la manera que quiero que se haga.”⁸²

⁸¹ Anthony Lane citado por Herr, *op. cit.*, p. 59.

⁸² Kubrick a J. Gelmis, *op. cit.*, p. 421.

Es quizás a partir de *The Killing*, construida desde varios puntos de vista y recurrentes *flash-backs* y *flash-forwards*, que Kubrick fue adquiriendo ese especial sentido del montaje y el ritmo cinematográficos, tal como un juego de ajedrez en el que es necesaria la reflexión para evitar errores y obtener una jugada magistral: la precisa construcción de una película.

En este sentido, el cineasta jamás dudó en recurrir a la música para lograr un ritmo muy particular en cada una de sus obras. Para él, el discurso musical fue una parte fundamental del argumento, sirviendo muchas veces como contrapunto de las imágenes, siempre enfatizando su valor emocional.

De tal suerte, que para Kubrick la banda sonora funciona como un elemento dramático, no sólo como acompañamiento de las acciones, sino que muchas veces condiciona los pasajes de su trazado emocional, describiendo estados anímicos de los personajes.

Como señala al respecto Juan Carlos Polo en su libro sobre Kubrick: “La música de un film, lejos de estropear o falsear el valor de una imagen, es capaz de lanzarla a nuevos añadidos de comprensión por muy anacrónica que parezca en principio su elección.”⁸³

De esta manera, una canción al final de *Paths of Glory* (una *Marsellesa* estridentemente marcial), *Dr. Strangelove* (“*We’ll meet again*”), *A Clockwork Orange* (“*Singin’ in the rain*”) o *Full Metal Jacket* (“*club de Mickey Mouse*”), “actúa como paráfrasis que subraya el punto de vista crítico con que el cineasta acaba mirando la aparente trascendencia de sus propios films.”⁸⁴

Si bien en sus primeros largometrajes el director siguió una ruta musical un tanto convencional, apoyándose en compositores como Gerald Fried (*Fear and Desire*, *Killer’s kiss*, *Paths of Glory*), Alex North (*Spartacus*), Nelson Riddle (*Lolita*) y Laurie

⁸³ J.C. Polo, *op. cit.*, p. 116.

⁸⁴ E. Riambau, *op. cit.*, p. 46.

Johnson (*Dr. Strangelove*), fue con *2001: A Space Odyssey* que Kubrick, observó cómo las imágenes cobraban fuerza ante las piezas de música clásica (de Johann y Richard Strauss, György Ligeti y Kachaturian) utilizadas en principio como soporte durante el rodaje, instituyendo este método para sus siguientes filmes.

Así, en *A Clockwork Orange*, el fervor que Alex siente por Beethoven, delineó su tono musical; lo mismo sucedió en *Barry Lyndon* donde se usaron piezas de Haendel, Bach, Mozart, Schubert y Vivaldi; en *The Shining*, el director empleó música de Bartók y Penderecki para enfatizar la creciente locura del protagonista; y en su obra póstuma, *Eyes Wide Shut*, Kubrick recurrió a temas de Ligeti y Shostakovich para la creación de un ambiente de ensoñación.

Todo lo anterior, sólo demuestra la permanente obsesión del cineasta con la perfección, su gusto insaciable por la técnica, su apasionamiento por la historia que contaba y la lucidez con la que narraba cada una de sus películas.

Y es gracias a ello, que Stanley Kubrick logró momentos estelares e irrepetibles de la historia del séptimo arte.

2.2.3 La revaloración de la ciencia ficción

Es *2001: Odisea del espacio* (1968), el film que “señala la definitiva mayoría de edad del género de la ciencia-ficción y abre excitantes perspectivas a este género hasta ahora tenido por menor.”⁸⁵

No obstante, precisar el término “ciencia ficción” no es tarea fácil. Si bien han existido muchos intentos por definirla, ninguno ha logrado abarcar toda la complejidad y variedad de tópicos de que ésta se compone, pues se trata de un concepto que abarca infinidad de temas, de ambientes, de personajes, de épocas,

⁸⁵Roman Gubern, *Historia del cine*, Vol. 2, Barcelona, Lumen, 1982, p. 115

etc., por lo que aún hoy día, los especialistas no han conseguido ponerse de acuerdo en que tal o cual conjunto de palabras sea la mejor definición de lo que constituye la ciencia ficción.

Lo anterior ocurre tanto en el ámbito de la literatura como en el de la cinematografía, espacios donde a través del tiempo han sido sobrepasados los límites del invento conocido como “ciencia ficción”.

Así pues, queda claro que no existe un término que satisfaga a nadie, y que más bien abre el camino para que de manera subjetiva y en función de su propia experiencia, cada quien acuñe su propia definición del género.

En este tenor, es meritoria la mención de los españoles Eduardo Gallego y Guillem Sánchez, quienes han hecho una muy buena descripción de lo que para ellos significa este vocablo:

“La ciencia ficción es un género de narraciones imaginarias que no pueden darse en el mundo que conocemos, debido a una transformación del escenario narrativo basado en una alteración de coordenadas científicas, espaciales, temporales, sociales o descriptivas, pero de tal modo que lo relatado es aceptable como especulación racional.”⁸⁶

De esta manera, dentro del género se encuentra lo mismo a *The War of the Worlds* (<<La guerra de los mundos>>) de H.G. Wells que a *Voyage au centre de la terre* (<<Viaje al centro de la Tierra>>) de Julio Verne, en el aspecto literario; así como a *Terminator* (<<El Exterminador>>) de James Cameron y a *Star Wars* (<<La guerra de las galaxias>>) de George Lucas en el cinematográfico. Tan vasta es la ciencia ficción.

Este género cinematográfico tiene sus antecedentes en la literatura, y son precisamente las obras de Julio Verne (1828-1905) y de H.G. Wells (1886-1946),

⁸⁶ Eduardo Gallego y Guillem Sánchez citados por Toni Segarra en: *Sobre qué es la ciencia ficción*, www.bemonline.com

las que pusieron los cimientos de esta particular e inagotable imaginaria de historias.

La ciencia ficción dio sus primeros pasos en el cine apenas un par de años antes de que finalizara el siglo XIX, gracias al francés Georges Méliès (1861-1938), mago de profesión, quien supo darse cuenta de que el cinematógrafo no sólo servía para reproducir fielmente la realidad (como sucedía hasta entonces), sino que sus alcances estaban aún por explorarse.

De hecho, Méliès es considerado como el padre de los efectos especiales, ya que debido en gran parte a su formación como ilusionista, inventó la mayoría de los trucajes fílmicos que se utilizan hoy en día, y en los que están basados los súper modernos programas de computadora que utilizan las grandes productoras.

Así, Méliès sentó las bases de la ciencia ficción cinematográfica abordando temas que son punto de referencia obligatoria para la posterior producción fílmica enmarcada dentro de este género, tales como: *La colonne de feu* (<<La columna de fuego>>) (1899); *20.000 Lieues sous les Mers ou le Cauche Mar d'un Pêcheur* (<<20.000 Leguas de Viaje Submarino>>) (1907); *A la conquête du Pôle* (<<¡A la conquista del Polo!>>) (1912), etc.

Pero sobre todo, la emblemática *Le voyage dans la Lune* (<<Viaje a la Luna>>) de 1902, inspirada en la novela de Julio Verne *De la Terre à la Lune* (<<De la Tierra a la Luna>>), es el film que sigue maravillando a los fanáticos del género, y que cuando en su momento era proyectado “se desarrollaba sin ningún rótulo y era perfectamente comprendido en todos los países. Fue, realmente, el filme internacional por excelencia.”⁸⁷

Es durante la década de los veinte que surge otro personaje, pilar indiscutible de la ciencia ficción fílmica: el austríaco Fritz Lang (1890-1976), quien dará una

⁸⁷ Luis Gasca, *Cine y ciencia ficción (1896-1973)*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 19.

forma más definida al género, con decorados y efectos más elaborados, pero sobre todo con sus temáticas más profundas, escarbando “en una sociedad, en unos sistemas de gobierno, en una mentalidad.”⁸⁸

Es muy probable que sea con Lang que nace el **Cine de Anticipación**, término que ha surgido en los últimos tiempos para designar al tipo de filmes que exploran en un plano más a fondo los efectos de la ciencia y la tecnología sobre la humanidad.

Así pues, el cine de anticipación lleva los problemas humanos de hoy al futuro; y es que a pesar de todos los avances tecnológicos, siempre existirá un problema humano en cuestión, ya sea político, social, moral, ético, etcétera, que ni la más avanzada tecnología será capaz de resolver.

El film *Metropolis* (<<Metrópolis>>) de 1927, de Lang, constituye un claro ejemplo de cómo la ciencia ficción abre paso a la anticipación.

La cinta narra cómo en el futuro, un gran número de seres humanos (obreros) viven esclavizados en el subsuelo de una enorme ciudad, al servicio de la reducida clase alta que vive en la superficie y que echará mano de la tecnología para construir un robot que manipule a dicha masa para sacar provecho.

Metrópolis es considerada la primera película seria sobre el futuro y la tecnología, ya que cuenta con diseños futuristas muy bien elaborados, basados en los rascacielos y el incansable ajetreo de la ciudad de Nueva York; a su vez, el filme refleja la pérdida de la individualidad de los obreros contra la tecnología, y hace francamente notorias las desigualdades entre las dos clases sociales.

Durante los siguientes años, la ciencia ficción tomará diversos rumbos, enfocándose en temas como: el papel que tendrá el hombre frente a las

⁸⁸ *El cine: Enciclopedia del séptimo arte*, Tomo 2, Barcelona, Buru Lan Ediciones, 1973, p. 4.

máquinas, visible en *A nous la liberté!* (<<¡Viva la libertad!>>) (1931) de René Clair y en *Modern Times* (<<Tiempos modernos>>) (1936) de Charles Chaplin; la reducción de tamaño de seres humanos en *Devil Dolls* (<<Muñecos infernales>>) (1936) de Tod Browning; la destrucción causada por las guerras en *Things to Come* (<<La vida futura>>) (1936) de William Cameron Menzies; invasiones o visitas extraterrestres en *The Day the Earth Stood Still* (<<Ultimátum a la Tierra>>) (1951) de Robert Wise; entes cibernéticos en *Forbidden Planet* (<<Planeta prohibido>>) (1956) de Fred M. Wilcox, etc.

Como se puede observar, estos filmes apostaban por explotar los miedos más primitivos de la raza humana, ya fuera el temor ante lo desconocido y sus consecuencias, las invasiones a la Tierra por parte de seres de otros planetas, monstruos, mutantes o seres horripilantes (el mejor ejemplo, la serial japonesa *Godzilla*) que significaban una gran amenaza para la humanidad.

Además, los decorados y vestuarios que se presentaban en estas cintas, eran ya un lugar común y corriente: las luchas se desarrollaban muchas veces en planetas con nombres risibles y climas extremos adversos a los seres humanos (los decorados eran en su mayoría de muy mala calidad), casi siempre contra entes humanoides de color verde que estaban provistos de antenas (sin saber nunca para qué servían éstas), y armas devastadoras.

A esto se sumaron innumerables películas de bajo presupuesto y calidad, dirigidas principalmente a los públicos más jóvenes quienes pagaban por ver en la pantalla grande a los personajes de sus cómics.

Para los sesentas, el cine de ciencia ficción que tan devaluado estaba, irá construyéndose una mejor reputación y más popularidad, esto mediante la elevación de su calidad (tanto cultural como artística), pero también por los avances reales existentes en el campo de la ciencia y tecnología.

Así, varios directores de renombre pondrían sus ojos en este género, como una manera de plasmar sus ideas, trayendo consigo a productores, guionistas, técnicos, y más que nada, los medios económicos para la realización de trabajos de una mejor calidad.

Tal es el caso de Alfred Hitchcock, quien al realizar *The Birds* (<<Los pájaros>>) en 1963, historia que cuenta la invasión de estos animales, logra un excelente film del género, que da al público como verdad todo cuanto ha transcurrido en la pantalla a lo largo de dos horas de duración de la película, donde “se nos ha desvelado una importante serie de posibilidades que existen para el mundo y el hombre, desconocidas hasta ese momento. He aquí la esencia de la ciencia ficción.”⁸⁹

Asimismo, Jean-Luc Godard incursiona en el género con su *Alphaville* (<<Lemmy contra Alphaville>>) de 1965. El film narra la aventura del detective Lemmy Caution en la ciudad de Alphaville, que se encuentra controlada por una computadora central que ha impuesto el orden y la lógica a toda la sociedad. Es de destacar que en el film no se utilizaron decorados futuristas, ya que la película está filmada en París; aquí lo importante es la apreciación de Godard de que las relaciones entre las personas ya no son las mismas, puesto que los seres humanos del futuro también han cambiado.

Fahrenheit 451 (<<Fahrenheit 451>>) (1966) de François Truffaut, basada en la novela homónima de Ray Bradbury, evidencia un fenómeno que ocurre en los tiempos actuales: la falta de cultura del hombre de hoy. En ella, no se lee, está prohibido leer, puesto que la lectura es un arma para ampliar los horizontes, da pie a la reflexión, a pensar, y esto es justamente lo que se pretende evitar a toda costa, la pérdida del *status quo*.

⁸⁹ Ibid., p. 80

Por su parte, Alain Resnais se arriesga a adentrarse en el interior del ser humano en *Je t'aime, je t'aime* (<<Te amo, te amo>>) (1968), donde muestra al hombre del futuro no sólo externa, sino internamente, sus pensamientos, sus contradicciones, es decir, su complejidad.

Así pues, durante este período, el cine ya no se centró sólo en la apariencia, en la espectacularidad de las aventuras, sino también en la naturaleza humana y sus significaciones ante lo que va ocurriendo a su alrededor.

En conclusión, a Stanley Kubrick como ser humano, le tocó vivir en un contexto histórico, político y social marcado por su condición de descendiente de inmigrantes austriacos, un panorama adverso en un país (Estados Unidos) en el que los extranjeros ya no eran bienvenidos, sino señalados y coartados en su crecimiento a nivel personal y profesional; por ello, no es de extrañarse que su producción fílmica refleje esta historia de vida.

Capítulo 3. LA APORTACIÓN DE 2001: ODISEA DEL ESPACIO

No es exagerado afirmar que en su momento *2001: Odisea del Espacio* redefinió un género: la ciencia ficción, ya que se trata de una obra monumental que técnica y visualmente hablando, es muy superior a todo lo que se había hecho hasta entonces en el campo de la ficción especulativa.

Tal como señaló Emilio García Riera con motivo del estreno de *2001: Odisea del espacio* en México⁹⁰ :

“Kubrick ha logrado...elevar la ciencia ficción cinematográfica a un nivel técnico y espectacular que hace manifiestamente irrisorios los productos habituales del género...esta película elimina de golpe la simple posibilidad de los decorados de cartón que intentan situarnos en la Luna o de los monstruos rugientes que pretenden representar a la población de otros planetas.”⁹¹

Y es que desde la misma concepción del proyecto, Kubrick puso un enorme empeño en la investigación de los avances científicos reales para dotar de verosimilitud al filme, contactando así con Arthur C. Clarke⁹², científico y escritor de ciencia ficción que acompañó al cineasta en la construcción de esta obra monumental, por la que su nombre alcanzaría gran fama.

Fue tal el éxito, que el filme se convirtió a poco tiempo de su estreno mundial, en un hito de la cultura contemporánea de finales de los años sesenta, y actualmente en un filme de culto entre los amantes del séptimo arte, inscribiendo el nombre de

⁹⁰*2001: A Space Odyssey*, o como la conocemos los mexicanos, *2001. Odisea del Espacio*, se estrenó en el cine Latino de la ciudad de México el jueves 31 de octubre de 1968.

⁹¹ Emilio García Riera, “Stanley Kubrick. La sensación fugaz y permanente de la linterna mágica”, *Revista Siempre!*, México, 30 de octubre de 1968, p. XV.

⁹²*Arthur Charles Clarke* nació en Minehead, Dorsetshire, Inglaterra en 1917 y murió el 19 de marzo de 2008 en Colombo, Sri Lanka. Realizó sus estudios en matemáticas y física astronómica en el King's College de la Universidad de Londres; participó en la Segunda Guerra Mundial ayudando a crear un sistema radiofónico que se incorporó a los aviones bombarderos para lograr su aterrizaje aún en condiciones meteorológicas inclementes. A partir de 1951, se dedicó a la escritura de trabajos de divulgación científica y relatos de ciencia ficción. Por esta época, desarrolló unas teorías que fueron la base para la posterior invención de los satélites de telecomunicaciones. Clarke, junto con Paul Anderson, Isaac Asimov y Ray Bradbury entre otros, conformaron lo que se conoce como *hard science fiction*, es decir, la ciencia ficción que se basa primordialmente en teorías científicas y no sólo en especulaciones sin fundamento.

su director entre los de realizadores que son punto de referencia obligado en la historia del cine, aquellos que han logrado utilizar la industria cinematográfica al servicio de sus necesidades expresivas, a la vez que consiguen hacer que su producto sea “rentable” para las grandes casas productoras.

De tal manera que, el objetivo de este capítulo es el de exponer la aportación de Stanley Kubrick en la manera de contar el pasado y el futuro desde una perspectiva pesimista a través de *2001: Odisea del Espacio*, enfocándose en su aporte a la cinematografía.

3.1 Contexto mundial en la década de los sesentas

El mundo de los años sesentas se encontró impregnado de numerosos cambios, principalmente en los ámbitos político, social, cultural, tecnológico y científico.

En este sentido, si bien el globo terráqueo aún se encontraba repartido entre las dos superpotencias, Estados Unidos y la Unión Soviética, los sesentas marcan el inicio de un lento descongelamiento de la llamada Guerra Fría, manifestándose en sucesos que dieron lugar a varias crisis de mayor o menor índole, pero que sin duda tuvieron repercusiones en el curso de los años venideros.

Así pues, algunos de los acontecimientos más significativos durante esta década fueron: para 1961, la construcción del muro de Berlín, la intensificación de pruebas con armas nucleares por parte de las dos grandes potencias, así como diversas revueltas raciales en Estados Unidos; en 1962, la instalación de misiles soviéticos en territorio cubano; los asesinatos de John F. Kennedy en noviembre de 1963, y el de Martín Luther King en 1968; la guerra de Vietnam desde 1965; la guerra de los Seis Días, llevada a cabo del 5 al 10 de junio de 1967, entre Israel y tropas árabes; y hacia 1968, el estallamiento de la guerra civil en Irlanda del Norte, los movimientos estudiantiles sobre todo en Francia, Italia, Japón y Alemania, y la

invasión soviética a Checoslovaquia en el verano de ese mismo año.

A este panorama se suma el desmedido crecimiento demográfico, ya que “para los años 1960-68 el número de seres humanos crecía a un ritmo superior al millón por semana, o sea, un aumento de más de 100 cada minuto.”⁹³

Simplemente en 1960, la población mundial era ya superior a los 3000 millones de seres humanos, concentrados en su mayoría en Asia y África, lo que significaba una mayor demanda de artículos de primera necesidad, teniendo como sombra constante el peligro de la hambruna.

Para satisfacer el abasto de alimentos, los países con mayor población (que como ya se mencionó, eran casi todos subdesarrollados) se vieron forzados a obtener estos y otras mercancías de naciones extranjeras, trayendo como consecuencia un notable endeudamiento y el alza de la inflación en esos países.

Pero no todo eran malas noticias. La ciencia se encontraba en pleno avance, y gracias a ella, muchos males que aquejaban a la humanidad pudieron ser remediados, así, varias plagas y enfermedades que antes costaban la vida, ahora eran llevaderas, con lo que aumentó considerablemente la esperanza y la calidad de vida.

De esta forma, el avance científico se volvió parte primordial en la dirección del orbe, por lo que sus ejes, Estados Unidos y la Unión Soviética, encontraron una novedosa manera de seguir en competencia para demostrar quién era mejor. De hecho, durante estos años se extendió el uso de las computadoras en la producción, y además en algo relativamente nuevo: la lucha por ganar la “carrera espacial”.

⁹³ David Thomson, *Historia mundial de 1914 a 1968*, México, FCE, 2000, p. 218.

Ya desde la década anterior había comenzado esta nueva era de la “conquista del espacio”; fue “el 4 de octubre de 1957, cuando la Unión Soviética puso con éxito el primer satélite artificial (*sputnik*) en órbita. Para septiembre de 1959, los rusos tocaron la luna con un cohete y durante 1960, ambos países regresaron con éxito animales de su viaje al espacio. En general, Rusia se mantuvo en el liderato...”⁹⁴

Dos años más tarde, en 1961, se dio un gran paso en el avance espacial; el 12 de abril de ese año, el astronauta soviético Yuri Gagarin, orbitó con éxito el globo terráqueo en su nave espacial, consiguiendo regresar sano y salvo. Por su parte, el 5 de mayo del mismo año, el estadounidense Alan Shepard, logró viajar 115 kilómetros en el espacio y, al igual que su camarada, regresar con bien.

Era tanta y tan intensa la presión de ambos países por conquistar antes que el otro el espacio, que ese mismo año de 1961, el entonces presidente de Estados Unidos, John F. Kennedy, instó a su pueblo a acelerar la carrera espacial, comprometiendo a la nación entera para que antes de que concluyera la década, un astronauta norteamericano pisara la superficie lunar.

Así, a la NASA le fue asignado un enorme presupuesto, además de un gran poder en el gabinete de Kennedy, convirtiéndose en la séptima dependencia gubernamental en importancia, y viendo coronados sus esfuerzos el “20 de julio de 1969, cuando el norteamericano Neil Armstrong caminó en la superficie lunar por primera vez”⁹⁵ en la historia de la humanidad.

Como se puede observar, la Guerra Fría alcanzó un punto álgido en la disputa por lograr la conquista del espacio, puesto que esto significaba superioridad científica y tecnológica (principalmente en la construcción de misiles), a la vez que conocimiento del Universo, lo que implicaba, para el que lo obtuviera, una

⁹⁴ *Ibid.*, p. 245.

⁹⁵ Michael Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, Londres, British Film Institute, 2001, p. 32. (Traducción de la autora)

supremacía de poder por encima del otro, que podría utilizar esos elementos para el propósito que fuera, ya para beneficio o perjuicio de los demás.

Durante este período, la aparente tranquilidad de la sociedad se vio trastocada por los jóvenes, quizás como respuesta a los numerosos eventos que iban definiendo el curso de sus vidas sin que se les diera la oportunidad de intervenir.

Fue así como la juventud de ese momento concibió una forma diferente de ver al mundo, creando una nueva cultura que poco a poco fue internacionalizándose, y que tendría un fuerte impacto en la sociedad de aquellos tiempos.

De esta manera, la cultura del rock se erigió como un símbolo fundamental de un nuevo espíritu democrático, enarbolado por el renacimiento del folk, Bob Dylan con sus canciones de protesta, el esplendor del beat británico representado por grupos tan emblemáticos como *The Beatles*, *The Animals*, *The Kinks* y *The Rolling Stones*, predominando también “la cultura de los conciertos y el sonido de la costa oeste con Woodstock, Jimmi Hendrix, *The Grateful Dead*, *The Doors*, *Steppenwolf* y muchos otros, hasta 1969,”⁹⁶ consiguiendo que esta nueva cultura rock traspasara fronteras, adhiriéndose a ella jóvenes de todas partes del mundo, sin importar el idioma ni la raza.

Esta nueva cultura iba en contra de lo establecido (de ahí el término “contracultura”); el mundo joven se replanteó su razón de ser, así como los valores con los que se habían manejado sus padres hasta entonces, valores que pregonaban sobre todo el estatus y la “buena imagen” ante la sociedad.

Ahora, los valores de la juventud hacían hincapié en la no violencia, en el respeto por el otro sea hombre o mujer, en la práctica del hedonismo en todas sus expresiones, y especialmente en la expansión de la conciencia, utilizando para ello drogas como la marihuana o el LSD, que garantizaban a los usuarios la

⁹⁶ Werner Faulstich y Helmut Korte, *Cien años de cine: 1895-1995*, Vol. 4, México, Siglo XXI, 1997, p. 14.

experiencia de un buen “viaje” que abriría sus sentidos y los pondría en armonía con el cosmos y la naturaleza.

En este contexto surgieron grupos de jóvenes que fueron portavoces y seguidores ortodoxos de estas nuevas maneras de vivir la vida, entre los que se cuentan los *beats* norteamericanos⁹⁷ (con su repudio al *American way of life* y su idílica “revolución sin violencia”); los *provos* holandeses (con su consciente y racional sentido del humor); los *hippies* (quienes practicaban la libre sexualidad como parte de la expansión individual, así como el despojo de bienes materiales); los *yippies* (miembros del *Youth International Party*, partido teatral que abogaba por la libertad de expresión y contra la guerra); y los *diggers* (pro anarquistas responsables del “verano del amor” de 1967 en el que robaron alimentos para dárselos a los indigentes de San Francisco).

Así, con estos nuevos valores y actitudes, el mundo joven trató de abrirse paso en la sociedad, logrando influirla sobre todo en el terreno del arte y la música, pero también en el cine, donde los filmes apostaron por “una postura autocrítica hacia la cultura y hacia la sociedad norteamericana, como reflejo último del embate de esa contracultura representada por el cine underground⁹⁸ y por la nueva moral hippy.”⁹⁹

3.2 Sinopsis de 2001: Odisea del Espacio

Todo parece indicar que fue desde los años cincuenta que Stanley Kubrick se interesó por el cine de ciencia ficción, pero no fue sino hasta 1964 que, junto con

⁹⁷ Si bien la *Beat Generation* surge desde 1948 fruto de una conversación entre Jack Kerouac y John Clellon Holmes, es en la década de los años sesentas que encuentra un terreno idóneo para dar rienda suelta a sus ideales, inclusive transnacionalizándose, como se vio, en la música de los *beats* británicos.

⁹⁸ También llamado “*New American Cinema*”, este tipo de cine se fundamenta en la liberación del individuo. Sus principales representantes son: Adolfo y Jonas Mekas, Kenneth Anger, Jack Smith, Gregory Markopoulos y Andy Warhol.

⁹⁹ R. Gubern, *op. cit.*, p. 121.

Arthur C. Clarke, el cineasta se embarcó en una fascinante aventura que concluiría cuatro años más tarde.

Lo que Kubrick deseaba era “realizar una película de ciencia ficción “seria” y de gran presupuesto, que se desmarcara claramente de todo lo que se había hecho hasta el momento...La película debía ser respetuosa con la ciencia, incluso convertirse en un homenaje a la misma.”¹⁰⁰

Clarke sugirió a Kubrick que quizás alguno de sus relatos cortos podría servir como base para la redacción del guión, siendo *The Sentinel* (<<El Centinela>>)¹⁰¹ el elegido para comenzar a trabajar.

Fue el 26 de diciembre de 1964, que por fin se tuvo una versión preliminar de la novela en 130 páginas dividida en tres secuencias: *The Dawn of Man* (<<El amanecer del hombre>>), *Jupiter Mission: 18 Months Later* (<<Misión Júpiter: dieciocho meses más tarde>>), y *Jupiter and Beyond the Infinite* (<<Júpiter y más allá del infinito>>). Escrito que le valió a Kubrick negociar su definitiva aprobación con el entonces presidente de la MGM, Robert O'Brien.

Con el tiempo, varias de las estimaciones iniciales cambiarían, entre ellas, el costo de la producción del filme, ya que en un principio, le fue asignado un presupuesto de 4,5 millones de dólares, después aumentó a seis, para quedar al final en la considerable cantidad de 10,5 millones.

¹⁰⁰ Raúl Alda, 2001: *La Odisea Continúa*, Madrid, Ediciones Jaguar, 2000, p. 60.

¹⁰¹ Este relato describe cómo el hombre localiza en la Luna una estructura piramidal hecha con tecnología desconocida, que de repente emite una alarma, con el fin de avisar a los seres extraterrestres que la han colocado allí, que el ser humano parece estar listo para pasar a un nivel superior.



Cartel promocional del film

Otra de las cosas que cambiarían con el tiempo, fue el título de la cinta, que además de llegar a ser *Viaje más allá de la estrellas*, también transitó por *Universo y Túnel de las estrellas*, entre otros. Finalmente, en abril de 1965, el título quedó como lo conocemos hoy en día: *2001: A Space Odyssey*, fruto de la imaginación del propio Kubrick, al equiparar al protagonista David Bowman con el Ulises de *La Odisea* de Homero.

El resultado fue un film en el que prevalecen las imágenes y los sonidos por sobre las palabras, con una duración total de 139 minutos en el que únicamente se escuchan 46 de diálogo, quedando el argumento como sigue:

En la época prehistórica, una tribu de simios pre homínidos que habitan en el desierto, es amenazada por un leopardo y rechazada por una tribu vecina que se apodera de su charco de agua negándoles el acceso al líquido. Una noche, frente a ellos aparece un extraño monolito al que temen y adoran al mismo tiempo. Como consecuencia de este encuentro, uno de los simios toma conciencia del poder destructor de un hueso y comienza a golpear violentamente el esqueleto de un tapir; después, utiliza este hueso como un arma matando a golpes a quienes les arrebataron su charco de agua, recuperando así el territorio perdido. En medio de la euforia, el simio lanza el hueso al aire, transformándose éste en un satélite artificial que flota en el universo. A la par, se observa una nave espacial que viaja con rumbo a la estación espacial. Dentro de la nave viaja un científico estadounidense, el Dr. Floyd, que tiene como misión investigar el hallazgo de un monolito (parecido al anterior) en una excavación lunar y que al parecer, envía una misteriosa señal. Dieciocho meses más tarde, la nave *Discovery* tripulada por David Bowman, Frank Poole y tres astronautas más en animación suspendida, se dirigen hacia Júpiter en una misión desconocida. En el transcurso del viaje, la computadora central de la nave, HAL 9000, entra en conflicto consigo misma y

asesina a sangre fría a cuatro de los astronautas, quedando como único sobreviviente Bowman, quien de inmediato desconecta a HAL. El monolito surge gigantesco en el espacio y Bowman atraviesa una puerta interestelar, descubriendo así al fascinante universo. Aparece en una impecable habitación estilo Luis XIV en la que es testigo de su propio envejecimiento y muerte física, apareciendo en medio de la habitación el monolito. Bowman se transforma entonces en un feto estelar que flota en el universo, mirando de frente al planeta Tierra.

3.3 La visión creadora de Kubrick en *2001: Odisea del Espacio*

Desde la propia concepción del proyecto, Stanley Kubrick sabía muy bien que deseaba hacer un film de ciencia ficción que se apegara por completo a los avances tecnológicos de ese tiempo, proyectándolos hacia el futuro, echando mano de efectos especiales sumamente realistas, casi como una especie de documental científico que trascendiera en el tiempo y no fuera sobrepasado al llegar la época que pretendía mostrar: el siglo XXI.

Para ese momento histórico, los años sesenta, la ciencia y la lucha por la carrera espacial estaban atravesando por una de sus etapas más fecundas: el *Luna I* era el primer aparato que escapaba a la fuerza de gravedad de nuestro planeta; en marzo de 1965, el ruso Alexei Leonov fue el primer ser humano en dar una caminata espacial por más de 12 minutos, seguido más tarde por el norteamericano Ed White; la sonda *Ranger IX* transmitió una gran cantidad de fotografías de la superficie lunar por televisión; poco después, la *Mariner IV* también envió fotografías, pero éstas de la superficie marciana, las más cercanas hasta el momento.

Con este escenario, se encontraban en pleno desarrollo la criogenia, los cohetes y trajes espaciales para los astronautas, así como las computadoras, todos estos,

elementos que serían fundamentales en la concepción y diseño de *2001: Odisea del Espacio*.

Para lograr su meta, el cineasta precisaba de la colaboración de un equipo de gente muy creativa y competente, pero principalmente le apremiaba contar con expertos en materia de navegación espacial, quienes encauzarían junto con él este enorme desafío. El equipo principal quedaría conformado entonces por: Harry Lange, Frederic Ordway, Wally Veevers, Con Pederson, Tom Howard, Douglas Trumbull y Tony Masters, personajes clave en la construcción y diseño de este film.

Para entonces, la oficina del meticuloso cineasta se encontraba saturada de información sobre la navegación espacial, y es que “la obsesión de Kubrick por la minuciosidad y el detalle, junto con su visión cinematográfica, le llevó a investigar todos los aspectos de un futuro plausible para que pareciera real”¹⁰², centrándose lo mismo en los avances científicos existentes como en las meras especulaciones, lo que suponía una exhaustiva y concienzuda selección de lo que en verdad valdría la pena mostrar en el film.

Así pues, el trabajo de investigación, preparación y producción de *2001: Odisea del Espacio* fue titánico, de ahí que el film haya quedado concluido hasta 1968.

El resultado sería una formidable obra de tintes documentales, donde la genialidad creativa de Kubrick quedaría plasmada en las magistrales imágenes que componen el film, donde el cineasta hace gala de un soberbio manejo de la técnica y el lenguaje cinematográficos, confirmando que el cine es un arte en toda la extensión de la palabra.

¹⁰² P. Duncan, *op. cit.*, p. 113.

3.3.1 La elipsis

Un eufórico y enfurecido simio pre homínido lanza hacia el cielo un hueso-arma alargado, quedando éste flotando en el aire, y convirtiéndose simultáneamente en un moderno satélite con la misma forma, flotando en la vastedad del oscuro universo...



Cambio de plano

He aquí una de las elipsis más simbólicas y trascendentales en la historia del cine mundial, legado de Stanley Kubrick en la que dejó patente su muy particular visión y dominio del lenguaje cinematográfico.

Cabe recordar que la *elipsis* es “la eliminación de una parte más o menos extensa de la acción, que se considera inútil con vistas a la economía diegética del film”¹⁰³. Dicha consideración depende del autor o autores del film, quienes eligen los elementos que consideran significativos y los ordenan dentro del relato fílmico.

La elipsis de Kubrick en *2001: Odisea del Espacio* no sólo tiene como objetivo mantener el suspenso, ya que al ilustrar millones de años de evolución del género humano, desde la era prehistórica hasta la espacial, va más allá, abarcando un significado más amplio y profundo.

Y es que en un cambio de plano, Kubrick es capaz de desaparecer de tajo la evolución del ser humano, pasando “por encima de la historia, la cultura y la civilización”¹⁰⁴, proyectando hacia el futuro a una especie que desde sus albores, pudo comprender su capacidad de destrucción y de dominio de su entorno al apoderarse del charco de agua, que evolucionó y se lanzó a la conquista del universo para ampliar sus fronteras.

¹⁰³Gianfranco Bettetini, citado por E. Monterde, *op.cit.*, p. 29.

¹⁰⁴N. Kagan, *op. cit.*, p. 214.

Esta original elipsis encierra en sí misma la esencia del film y la trascendencia del ser humano en su propia historia, que lo llevará a otro estado evolutivo, a una nueva humanidad que traspasará el plano físico más allá del infinito y de su comprensión.

3.3.2 Banda sonora

Tal como se mencionó en el primer capítulo, la banda sonora es un elemento que contribuye a la expresión narrativa del film, y es *2001: Odisea del Espacio* el más claro ejemplo de ello.

La banda sonora elegida por Stanley Kubrick para *2001...*, enriquece la perfección formal de la obra, así como su armonía narrativa, dotando de una enorme fuerza expresiva a las imágenes que el espectador observa en la pantalla.

Así pues, el film se vuelve una experiencia subjetiva en la que el público se ve envuelto por la música de Aram Khachaturyan, Richard y Johann Strauss, las composiciones microtonales de György Ligeti, y los sonidos y silencios del universo.

“Así hablaba Zarathustra” de Richard Strauss es, sin lugar a dudas, el tema más emblemático de *2001: Odisea del Espacio*, ya que al escuchar la fuerza de sus notas, de inmediato lo asociamos con este film, en el que “la sublime trascendencia de la música queda, pues, indeleblemente asociada a las imágenes y a esos momentos decisivos y álgidos que son los picos de la evolución humana que propone *2001*”¹⁰⁵, momentos fundamentales de la historia narrada: al inicio, cuando en el universo se aprecia la perfecta alineación de la Tierra, el Sol y la Luna; más adelante, cuando el simio pre homínido descubre que el hueso del

¹⁰⁵ R. Alda, *op.cit.*, p. 203.

tapir puede servirle como arma; y al final, con la transformación del nuevo hombre en un feto estelar.

De igual forma, gracias al vals “el Danubio azul” de Johann Strauss, somos asistentes a un ballet espacial lleno de gracia, en el que participan naves y estaciones espaciales, teniendo como escenario el universo infinito.

El Adagio del “Ballet Suite de Gayaneh” de Khachaturian, sirve como acompañamiento de la nave Discovery en su monótono y melancólico viaje hasta el lejano Júpiter.

Las piezas corales de Ligeti “Réquiem”, “Lux aeterna” y “Atmospheres”, que acompañan la aparición del monolito, elevan “la calidad emocional y comunicativa de las imágenes”¹⁰⁶, puesto que resultan celestiales y amenazadoras, aludiendo a la acción de inteligencias superiores sobre nuestra especie.

Como se puede apreciar, la selección que hizo el cineasta con la música para este film no pudo ser más acertada, ya que cada pieza consigue aportar diferentes matices, adaptándose con increíble sencillez y soltura al aspecto emocional de cada secuencia.

En este sentido, es igualmente notorio el papel protagonista del sonido ambiental en *2001: Odisea del Espacio*, que es utilizado por Kubrick para crear un entorno auditivo.

Así, en el misterioso universo se impone el silencio, “mientras que dentro del Discovery oímos los sonidos neutros, cálidos y reconfortantes de HAL 9000”¹⁰⁷, la computadora central de la nave.

¹⁰⁶*Ibid.*, p. 205.

¹⁰⁷P. Duncan, *op.cit.*, p. 117.

Además, cuando los astronautas Bowman y Poole se sienten inquietos, podemos escuchar el sonido de su respiración, lo que añade dramatismo al momento.

Es el propio Kubrick quien señalaría la enorme importancia de la banda sonora en su obra, al declarar poco después del estreno de *2001: Odisea del Espacio*:

“2001 es una experiencia de tipo no verbal...Traté de crear una experiencia visual que trascendiera las limitaciones del lenguaje y penetrara directamente en el subconsciente con su carga emotiva y filosófica...Quise que la película fuera una experiencia intensamente subjetiva que alcanzara al espectador a un nivel interno de conciencia, como lo hace la música...”¹⁰⁸

Por ello, podemos afirmar que el logro artístico de Kubrick en *2001: Odisea del Espacio* reside en gran parte en la relación intrínseca que existe entre la imagen y su banda sonora.

3.3.3 Efectos especiales

Es con *2001: Odisea del Espacio*, que los efectos especiales entran en una nueva era, sentando las bases de lo que hoy en día se realiza con las más sofisticadas computadoras.

Este mérito es aún mayor si consideramos que los efectos especiales de este film son totalmente artesanales, todo lo que aparece en él (naves, aparatos, etc.) debió ser elaborado en la realidad, y después ser filmado retomando métodos del cine mudo, de ahí su gran valía y trascendencia como una obra sin precedentes en el cine mundial.

Desde la primera parte del film llamada *El amanecer del hombre*, se observa la calidad del trabajo del equipo de producción de Stanley Kubrick, puesto que estas escenas se filmaron gracias a un sistema de espejos y pantallas reflectoras, en el que

¹⁰⁸S. Kubrick, “Entrevista en Playboy”, *Playboy*, 1968, en: N. Kagan, *op.cit.*, p. 286.

“los actores eran filmados frente a una pantalla altamente reflexiva, compuesta de millones de microscópicas partículas de cristal. La pantalla absorbía la luz y la lanzaba de nuevo en la misma dirección en que había llegado con una escasa pérdida. Una diapositiva del fondo elegido era proyectada sobre la superficie acristalada, justamente como un proyector casero, pero con mayor potencia lumínica y mayor nitidez en el foco.”¹⁰⁹

De esta manera, fue posible que los exteriores que el equipo de Kubrick había filmado en África, se acoplaran a la acción de los actores en los estudios ingleses.

Pero los problemas del departamento de producción en esta primera parte no terminarían allí, ya que la construcción del aparentemente sencillo monolito extraterrestre fue un reto de grandes proporciones.

En un principio, se manejaron diversas opciones sobre la forma y consistencia de dicho aparato alienígena que iban desde una pirámide hasta un tetraedro transparente, para decidirse definitivamente por un minimalista monolito rectangular negro que implicó un exhaustivo trabajo de construcción, como siempre, buscando la casi perfección.



El monolito

Se comenzó como era lógico, utilizando grandes piedras pulidas que por desgracia a la hora de fotografiarlas, no pasaban de ser simples rocas. Se probó también con madera y plástico con resultados poco satisfactorios que no cumplían con los altos estándares de calidad y credibilidad del cineasta.

Así, tras varios intentos, se consiguió el magnífico monolito de 3,66 m de altura que conocemos actualmente, a partir de “un recio monolito de madera

¹⁰⁹ R. Alda, op.cit., p. 161.

(que) fue lijado, dado una capa de brillo y lijado de nuevo. Después se le aplicó una pintura negra y una capa de grafito, fue lijado de nuevo y vuelto a pintar y así varias veces hasta que llegó a brillar con una misteriosa negrura. Relucía como la seda y absorbía la luz como un agujero negro”¹¹⁰, es decir, se consiguió algo exquisito para los fines de Kubrick de mostrar a una entidad superior vigilante de la raza humana.

Para la segunda y tercera partes del film, los problemas de producción y efectos especiales aumentaron, ya que se tuvieron que describir y construir cosas que no se habían visto hasta ese momento histórico de la humanidad, echando mano de las técnicas más rústicas hasta las más sofisticadas.

Así pues, la superficie lunar fue reproducida dentro de los estudios con arena teñida de azul, considerando las fotos que manejaba la NASA; de igual forma, los astronautas Bowman y Poole eran sujetados por cables cuando salían del Discovery a dar caminatas espaciales.

Como podemos ver, esto fue lo más sencillo del trayecto, lo difícil estaba por venir.

Durante este recorrido, varias empresas trasnacionales de la talla de Boeing, RCA, Honeywell, General Electric, Grumman y la propia NASA apoyaron la producción del film, enviando enormes cantidades de información, así como prototipos que daban cuenta detallada de cómo sería en un futuro la astronáutica y todo lo relacionado con ella.

Los cascos y trajes de los astronautas así como las cápsulas y demás elementos que forzosamente debían ser de tamaño real fueron encomendados a fabricantes expertos en la materia, que en muchos casos, trabajaban o habían trabajado para la Agencia Espacial Estadounidense.

¹¹⁰Ibid., p. 136.

El numeroso departamento de efectos especiales se encontraba comandado por Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson y Tom Howard; los sorprendentes decorados interiores eran supervisados minuciosamente por Tony Masters, mientras que Harry Lange se afanaba en que sus modelos espaciales fueran convincentes ante el lente de la cámara. En fin, cada uno de los miembros de la producción estaba fuertemente comprometido con lograr la consigna encomendada por el director de alcanzar un realismo absoluto a toda costa.



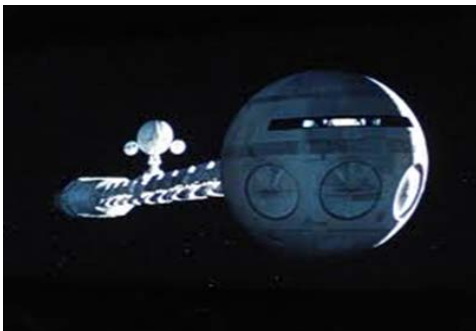
La nave donde viaja Floyd

Para conseguirlo y obtener hasta el más pequeño detalle, Lange recurrió a especialistas en maquetas que le ayudaran a que sus prototipos fueran de tres dimensiones, ya que el deseo de Kubrick era que se les pudiera hacer diversas tomas, para que luego,

en la etapa de montaje, se escogieran las más convincentes, lo que resultó ser todo un reto para el ex ingeniero, que optó porque las naves espaciales se hicieran artesanalmente de materiales como la madera, la fibra de vidrio o el plástico.

No obstante, tratamiento singular requirió la nave Discovery, de la cual fueron ensambladas sus partes por separado, mismas que consistían en:

“los tres departamentos de propulsión, sus seis inyectores, los treinta módulos de almacenamiento divididos en diez segmentos vertebrados y el módulo de energía nuclear con su amasijo de pequeños tubos. El



La nave Discovery

módulo circular que comanda la nave era una esfera de vidrio de 1,83 m de diámetro, a la que se le practicó una incisión para añadir una franja que contuviera una capa de paneles. Otros detalles se incluyeron con láminas de metal y papeles adhesivos de varias texturas.”¹¹¹

¹¹¹ R. Alda, *op. cit.*, p. 132.

De tal suerte que cuando se hubo terminado, el Discovery medía 16,46 metros, y su gemelo más pequeño que fue construido para las tomas generales medía 4,57 metros de longitud.

A la par del Discovery se colocaron unos rieles de 46 metros de largo, por los que se deslizaba la cámara para simular el movimiento y amplitud de la nave.



Interior de la centrifugadora

La sala de control del Discovery era una especie de tambor o anillo construido especialmente para la ocasión, que medía doce metros de diámetro por seis metros de ancho y que pesaba alrededor de 30 toneladas, por el que se pagaron 750 000 dólares a la Vickers Engineering, empresa que se dedicaba a fabricar aviones.

La particularidad de este artefacto, era que podía girar sobre su propio eje a cinco kilómetros por hora, se trataba pues de una centrifugadora, cuyo exterior se encontraba recubierto por gran cantidad de focos y equipos eléctricos que generaban muchísimo calor, por lo que fue necesario

implementar ventiladores y aire acondicionado en el estudio.

La centrifugadora contaba en su interior con un riel que corría por el centro del piso, en el cual se podía montar la cámara, permitiendo la realización de maravillosos travellings como la secuencia de Poole haciendo ejercicio dentro del Discovery.

Por su parte, la Estación Espacial V medía en realidad 2,44 metros de diámetro en sus dos ruedas giratorias paralelas, y se encontraba repleta de focos incandescentes que generaban el suficiente calor como para amenazar la integridad del modelo, por lo que resultaba imperioso cortar



Estación Espacial V

de vez en vez la filmación a fin de que se enfriaran las estructuras.



El Aries

Otro de los modelos clave para la filmación fue el Aries, un pequeño vehículo que se basaba en el diseño del módulo lunar de la propia NASA; contaba con 0,91m de diámetro y extremidades mecanizadas.

Las naves debían aparecer como puntos luminosos en el oscuro universo, por lo que las paredes del estudio fueron revestidas con terciopelo negro para que absorbiera la luz.

A su vez, las estrellas fueron meticulosamente dibujadas salpicando pintura blanca sobre fondos negros con la ayuda de un cepillo de dientes, pero esto era sólo el comienzo de la ardua tarea.

Con el fin de obtener un fondo verosímil, se optó por darle un trato meticuloso a cada toma, filmando primero las naves y procesando la película; después, cortando la película en fragmentos que se les entregaban a estudiantes de arte, quienes bloqueaban porciones del cielo estrellado, pintando con tinta negra la forma de las naves en hojas de acetato; estos acetatos eran filmados nuevamente, resultando una forma de nave negra (máscara) sobre un fondo blanco.

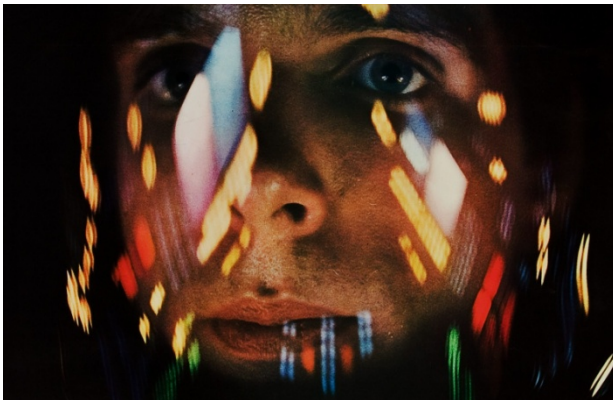
Luego de este procedimiento, mediante la *Optical Printer*¹¹² se hacía “una nueva copia, a partir de tres capas: la máscara de las naves encima, la filmación de las estrellas después y finalmente abajo la película virgen”¹¹³, obteniendo así formas de naves negras transitando por entre las estrellas; y para concluir al fin el

¹¹²La *Optical Printer* era una máquina que permitía imprimir en un mismo negativo varios elementos que habían sido filmados por separado.

¹¹³*Ibid.*, p. 143.

proceso, sobre estas formas negras se reproducían las tomas de las verdaderas naves con precisión en cada fotograma.

En lo concerniente a las imágenes vistas a través de las ventanas de las naves, éstas fueron filmadas aparte, reducidas y proyectadas luego sobre pantallas en las ventanas; para lograr este efecto y dado que la exposición que se necesitaba era diferente en cada caso, se filmó dos veces sobre la misma película. La primera vez, filmando la nave con las ventanas cubiertas de terciopelo negro, y la segunda al revés, cubriendo la nave de negro para filmar sólo las ventanas y lo que se proyectaba en ellas.



El viaje de Dave Bowman

Quizás la secuencia más impactante del film sea la del “Viaje cósmico” de Bowman, que para su realización requirió de un formidable despliegue de ingenio y técnica por parte de Douglas Trumbull, constituyendo en su época toda una experiencia visual sin paralelos que cautivó sobre todo al público joven.

Para tal fin, Trumbull diseñó la cámara *Slit-scan* basándose en el trabajo de algunos realizadores experimentales del momento, este aparato

“fotografiaba un cilindro que se movía lentamente a través de una abertura vertical, acercándose a dos o tres centímetros y luego alejándose hasta cinco metros. Una vez fotografiadas, las imágenes – dibujos de arquitectura, pinturas *pop-art*, diagramas electrónicos, esquemas de computadora- eran proyectadas a alta velocidad por encima y por debajo de la línea del horizonte de la imagen para crear un efecto más mareante que cualquier montaña rusa.”¹¹⁴

¹¹⁴ J. Baxter, *op.cit.*, p. 221.

Durante todo el proceso de producción, Kubrick y su equipo seguirían muy atentos todo lo que concerniera a la NASA, sus avances, logros y en particular, la materia prima que comenzaba a emplear para sus diseños: cerámica y resina, materiales que fueron a su vez incorporados a la producción del film.

Es pues, gracias a sus incomparables efectos especiales, que *2001: Odisea del Espacio* se encuentra vigente hoy en día, trazando el camino por el que habrían de seguir los interesados en realizar cine de ciencia ficción con seriedad, contando historias con fondo y forma.

3.4 La crítica social

Durante toda su producción filmica, Stanley Kubrick adoptó siempre una postura crítica en cuanto al género humano y su violencia innata, representada de alguna u otra forma en cada uno de sus filmes, y *2001: Odisea del Espacio* no fue la excepción.

A través de este film, Kubrick señalaba en 1968 (un año antes de que el hombre llegara a la luna) que la carrera espacial era la consecuencia lógica de la capacidad destructiva de la especie humana, siendo “una ironía que el descubrimiento de la energía nuclear, con todo su poder de aniquilación, constituya también el primer paso hacia la conquista del universo.”¹¹⁵

En esta mirada pesimista, el cineasta visualizaba al hombre del siglo XX libre de religiones y de dioses, diluyendo valores sociales y éticos a través de la ciencia y las nuevas corrientes sociales; sin embargo, esta misma libertad lo deja a la deriva, como un ser perdido en su propio viaje, encarnado por el astronauta del Discovery, David Bowman.

¹¹⁵ S.Kubrick, “Entrevista en *Playboy*”, en: N. Kagan, *op.cit.* , p. 322.

Asimismo, *2001: Odisea del Espacio* es una crítica a la humanidad que se ha dejado seducir por la tecnología, sin medir los peligros que conlleva el confiar por completo en ella.

De igual forma, el film muestra la fragilidad del ser humano ante la inmensidad del universo, pero también su capacidad para ir más allá de sus propios límites, y así, pese a todos los pronósticos, un Kubrick inusualmente optimista nos dice que aún hay esperanza.

3.4.1 La manera de contar el pasado

2001: Odisea del Espacio está ubicada en dos momentos evolutivos fundamentales de la especie humana, que si bien son antagónicos, logran complementarse a la perfección: el hombre prehistórico y el hombre espacial.

Así pues, en la primera parte se aborda el tema del género humano en sus inicios, como un simio pre homínido que comenzó a integrarse como un ser social al formar parte de un clan, utilizando un tipo de lenguaje basado en gruñidos, gritos y ademanes.

En este segmento es donde Kubrick presenta la convivencia social de los primeros pre homínidos, que en medio de un hábitat inhóspito, y en este caso gracias a la influencia de una entidad superior, logran sobrevivir dando paso a la transición de monos a hombres.

De hecho, en esta primera parte del film, el cineasta, fiel a sus concepciones pesimistas, muestra cómo el hombre es un ser violento por naturaleza, desde sus mismos albores, ya sea por influjo o no del monolito, recurre a lo que sea con tal

de prevalecer por sobre los demás, inclusive, al asesinato de sus congéneres para conseguir el dominio de su entorno.

A este respecto, Kubrick reflexionaba: “si el hombre de las cavernas se hubiera sentado en una roca a admirar un hermoso crepúsculo o la compleja configuración de una nube, no hubiese exterminado a las especies rivales, pero tampoco hubiese llegado a dominar al planeta.”¹¹⁶



El descubrimiento del arma

De tal forma que, cuando el pre homínido toma consciencia y descubre el daño que puede ocasionar un hueso de tapir, lo empuña como un arma, la primera, por medio de la cual vengará su humillación al haber sido despojado del charco de agua, a la vez que reconquistará este territorio dando muerte a sus adversarios.

He aquí la incipiente brillantez de la inteligencia humana al servicio de uno de sus instintos más básicos: la supervivencia a través de la violencia.

3.4.2 La forma de visualizar el futuro

Curiosamente, no obstante que en la primera parte de *2001: Odisea del Espacio* asistimos al inicio del hombre en el uso de las armas como una forma de violencia para lograr sus propósitos, en las dos partes restantes del film, se aborda al futuro de una manera muy distinta.

¹¹⁶ibidem., p. 310.

Al cuestionar a Kubrick sobre cómo percibía a la humanidad en el siglo XXI, precavido declaraba que era “mucho más fácil hacer predicciones en torno a la tecnología que en torno a la vida humana. La política y las cuestiones mundiales cambian tan rápidamente que resulta muy difícil predecir el futuro de las instituciones sociales incluso a diez años vista”¹¹⁷, y adelantaba que posiblemente para el año 2001 el mundo seguiría tan enredado como hasta entonces.

Y aunque el ser humano del futuro ha conquistado el universo, ampliado sus fronteras, en contrapartida, como individuo se ha vuelto introvertido, ausente, automatizado, carente de emociones e incapaz de manifestarlas, lo que queda demostrado en las frías interacciones entre los astronautas Bowman y Poole, y de éstos con la computadora central de la nave, HAL.

En este sentido, resulta ser que es precisamente HAL, el personaje más humanizado, lo que se nota en el matiz que da a su voz, inclusive expresando una especie de afecto hacia Bowman y Poole, al felicitar a éste último por su cumpleaños, claro, antes de enloquecer y atentar contra las vidas de los astronautas.

Si bien, al respecto Kubrick señalaba con su peculiar pesimismo que “la técnica ha progresado más deprisa que los valores morales y que el hombre ha creado, ahora, los medios de destruirse a sí mismo, sin haber encontrado una manera profunda de resolver sus problemas”¹¹⁸, también dejaba entrever que no todo está perdido, que aún existe una esperanza de evitar su destrucción.

Este destello de optimismo, inédito en Kubrick, queda de manifiesto en David Bowman, que por inducción del monolito, logra trascender en una entidad incorpórea, y renacer con una nueva mirada depositada en el planeta Tierra y sus habitantes.

¹¹⁷ *Ibidem.*, p. 309.

¹¹⁸ Kubrick citado por J.C. Polo, *op.cit.*, p. 122.



El feto estelar

El cineasta fue enfático al defender su punto de vista: “El hecho de que un hombre reconozca el absurdo esencial de la humanidad, sus fallos y pretensiones, no quiere decir que deje de preocuparse por ella...Creo en las posibilidades del hombre y en su capacidad de progresar.”¹¹⁹

Inclusive, Kubrick se aventuró a hacer diversos pronósticos para el año 2001, revelando a través de ellos su enorme fe en el avance de la tecnología.

Entre estas predicciones se encontraban la industrialización del congelamiento de cadáveres para resucitarlos después con la tecnología adecuada, la colonización de otros planetas, la eliminación de la vejez, la extensión de la revolución sexual promovida por el uso de la píldora y algo parecido a lo que hoy conocemos como “realidad virtual”.

Algunos de estos vaticinios podrán sonar aún en nuestra época un tanto inalcanzables, pero sin duda Kubrick no estaba del todo equivocado, ya que otros constituyen una realidad en nuestro día a día del siglo XXI.

3.5 Impacto social de 2001: *Odisea del Espacio*

Desde el primer capítulo se mencionó que es de gran importancia para el estudio de un film que se aborda desde una perspectiva histórica, el impacto que éste ha tenido en la sociedad que lo ha producido y de la que es reflejo.

¹¹⁹ S. Kubrick, “Entrevista en *Playboy*”, en: N. Kagan, *op.cit.*, p. 314.

En este sentido y como veremos a continuación, *2001: Odisea del Espacio* fue un film fuera de todo molde, que polarizó de inmediato tanto al público como a los críticos de cine, mientras unos la amaban, los otros la rechazaban profundamente.

El film fue estrenado en Estados Unidos el 4 de abril de 1968 en el cine Lowe's Capitol de Manhattan, Nueva York, y dos días más tarde, en el Cinerama Dome de la ciudad de Los Ángeles, California.

Desde su mismo estreno, *2001: Odisea del Espacio* tuvo un enorme impacto en la sociedad de fines de los años sesenta.

Los públicos que acudían a verlo, al principio quedaban desconcertados ante lo que presenciaban en la pantalla, no comprendían del todo qué era lo que su autor quería expresar en ese film que carecía casi por completo de diálogos, sin embargo, no dejaban de ir a verlo.

Así, con el transcurrir de los días, la audiencia aumentaba y aumentaba, el film se fue recomendando solo y conseguía llenar salas completas, en las que la mayor parte de los asistentes eran jóvenes, que se dejaban llevar en el viaje épico astral propuesto por Kubrick, ayudados en gran parte por algún cigarro de marihuana.

De tal suerte que, en cuanto se aproximaba la secuencia del "viaje cósmico" de Bowman, las personas comenzaban a acercarse a la primera fila de asientos, la más inmediata a la pantalla, con la finalidad de potencializar el efecto fascinante de las imágenes.

2001: Odisea del Espacio, el film que tardó cuatro largos años en realizarse, y por el que la MGM pagó una fuerte cantidad, no sólo recuperó su inversión, sino que la superó con creces, puesto que de los 10.5 millones de dólares invertidos, a

finis de 1972 había recaudado el triple: 32 millones, lo que da cuenta de su éxito de taquilla.

Más tarde, Kubrick explicaría su triunfo de la siguiente manera: “Creo que si en algún sentido cabe decir que *2001* ha sido un éxito, es porque ha llegado a mucha gente que no suele pensar en el destino humano, en el papel del hombre en el cosmos y en sus relaciones con formas superiores de vida.”¹²⁰

Pero, mientras el recibimiento del público no podía ser mejor para el film, la crítica especializada lo saludó con cierta ambigüedad.

3.5.1 Las críticas

Un film como *2001: Odisea del Espacio* no puede ni debe pasar desapercibido, dada su majestuosidad y formidable despliegue técnico.

Así pues, las reacciones de la prensa no se hicieron esperar, ya que después de estar aguardando el estreno del film por casi cuatro años desde que la casa productora anunciara con bombo y platillo el proyecto de Kubrick, lo menos que podían hacer era ir a verlo y comentarlo.

En lo referente al uso de la técnica y diseño de efectos especiales sin precedentes, toda la prensa estuvo de acuerdo en otorgarle el mérito que se merecía, sin lugar a discusiones.

No obstante, en lo relativo al contenido, las opiniones estaban encontradas, ya que mientras unos la elogiaban por la originalidad de su historia y la forma de contarla a través de un ritmo calmado con tintes documentales, otros la criticaban duramente justo por lo mismo, aludiendo a que tenía un vacío narrativo.

¹²⁰ibidem., p. 286.

De entre las numerosas críticas recibidas, hubo una en particular que irritó a Kubrick, la de Renata Adler del periódico *New York Times*, quien escribiría: “La película está tan completamente absorta en sus propios problemas, en su uso del color y el espacio, su fantástica devoción por el detalle de ciencia ficción, que hay algo en ella hipnótico e inmensamente aburrido.”¹²¹

Poco después, Kubrick reviraría declarando que las críticas no tienen ningún efecto práctico en el público, porque a pesar de ellas, éste sigue llenando las salas y comentando favorablemente la película, que es finalmente de lo que se trata.

Una postura más mesurada era la ofrecida por Tim Hunter, Stephen Kaplan y Peter Jaszi en *The Harvard Crimson*, quienes señalaban acertadamente:

“2001 no puede ser juzgada a la ligera sólo por su deslumbrante perfección técnica. Para poder juzgarla mejor, habrá que esperar unos años. Cuando hayamos crecido acostumbrados a esas bellas y extrañas máquinas y a los efectos especiales de Kubrick al verlos más veces en otras películas de Hollywood, entonces podremos superar la fascinación inicial de 2001 y decidir qué clase de filme en realidad es.”¹²²

Así, la crítica especializada se dividió en dos bandos, los que estaban a favor del film, y sus detractores, demostrando así que *2001: Odisea del Espacio* es absoluta, o se está a favor de ella, o se está en su contra, sin dejar lugar a medias tintas.

Lo que en realidad sucedía y que causaba tanto desconcierto, era que el film se encontraba fuera de todo contexto, era extraño e inclasificable, una obra maestra mostrada como un espectáculo audiovisual que debía ser disfrutada, tal como lo señalaba hasta el cansancio su realizador, desde un plano sensorial, al igual que la música.

¹²¹J. Baxter, *op.cit.*, p. 229.

¹²²R. Alda, *op.cit.*, p. 92.

En este sentido, resulta interesante conocer la opinión de dos célebres astronautas, protagonistas de la era espacial: Neil Armstrong de Estados Unidos y Alexei Leonov de la extinta Unión Soviética, quienes con pleno conocimiento de causa e indiscutible autoridad en la materia, dieron su justo lugar al film de Kubrick.

Armstrong, primer hombre en pisar la Luna, señalaría que “2001 es una producción de calidad con una excepcional y acertada descripción de las condiciones de vuelo espacial y efectos visuales”¹²³.

Por su lado, Leonov, el primer ser humano en salir al espacio, después de haber visto el film diría: “ahora me siento como si hubiera estado en el espacio dos veces.”¹²⁴

Al final, todas las críticas y comentarios, ya fueran a favor o en contra, repercutieron positivamente en la publicidad del film, generando gran curiosidad entre el público que no cesaba de ir a verlo, y provocando a la vez que en torno a *2001: Odisea del Espacio* se fuera construyendo una leyenda que ha trascendido hasta nuestros días, considerándolo como un film de culto entre los cinéfilos.

3.5.2 Los premios

Considerada por muchos como una verdadera obra maestra del séptimo arte, *2001: Odisea del Espacio* logró cautivar a la gente que abarrotaba las salas de cine en las que se exhibía; igualmente, levantó gran polémica entre los críticos que especulaban sobre su verdadero significado y se escandalizaban ante la

¹²³ Ibid., p. 98.

¹²⁴ Ibid., p. 99.

pasividad de su narración, sin dejar de reconocer su valiosa aportación al mundo de los efectos especiales y a la ciencia ficción en general.

Por todo ello, sería de esperarse que este film hubiera sido extraordinariamente reconocido por la industria cinematográfica de su momento, siendo objeto de innumerables premios a la excelencia fílmica, pero insólitamente, esto no fue así. Contrario a lo que se pudiera pensar, *2001: Odisea del Espacio* no ha sido uno de los films más galardonados en la historia del cine.

Siendo menospreciado en primer lugar por la famosa Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Estados Unidos en la ceremonia del año 1969, en la que sólo se le otorgó a Stanley Kubrick el Oscar por Efectos Especiales, constatando con ello que el film fue totalmente incomprendido por los miembros de la Academia de su época.

Sin embargo, la obra de Kubrick fue mejor acogida y valorada en el continente europeo, donde recibió, entre otros, los siguientes premios:

- *British Film Academy Awards* por Mejor Fotografía, Mejor Dirección Artística y Mejor Sonido.
- *Premio David Di Donatello* por Mejor Película del Año.
- *Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos de España* por Mejor Película del Año.
- *Premio de The National Catholic Office for Motion Pictures* por Mejor Film.
- Finalmente, *The Saturday Review* de Londres, declaró a *2001: Odisea del Espacio* como la película de la década.

Lo que tristemente corrobora la consigna de que nadie es profeta en su tierra.

3.5.3 2001: *Odisea del Espacio* vista desde el 2001

El tiempo siguió su inminente marcha, alcanzando el momento que profetizaba el film de Stanley Kubrick, el año 2001, lo que suscitó una considerable revisión de los hechos que el cineasta adelantaba en su obra.

Por todas partes se hablaba de ello, “numerosos artículos, libros, sites de internet y números monográficos de revistas han expuesto...todas sus implausibilidades y sus predicciones erróneas, como si la película fuese una bola de cristal y no una obra artística.”¹²⁵

Efectivamente, después de 33 años de su estreno, las propuestas tecnológicas y sociales del film se consiguieron de manera parcial.

La representación humanista y pacifista de Kubrick en *2001: Odisea del Espacio* de un futuro antiséptico, limpio y libre de guerras, hambrunas, etc., no llegó a concretarse.

El hombre aún no viaja rutinariamente al espacio, si bien ha logrado llegar hasta el planeta Marte, esto ha sido sólo mediante sondas robotizadas exploradoras, y aunque existe una base espacial internacional, el interés por la carrera espacial ha caído casi en el olvido; y qué decir de la Luna que ha perdido su atractivo, aunque existen planes para hacer viajes de placer que sólo podrán pagar millonarios excéntricos.

Asimismo, las computadoras han tenido un gran desarrollo durante los últimos años, en cuanto a su hardware y su software que son de gran ayuda en la vida cotidiana¹²⁶, pero de ahí a que hayan pasado a controlar todos los aspectos de nuestras vidas, existe todavía un gran trecho.

¹²⁵ Alberto Chimal, *Recuerdos del futuro. El amanecer del hombre*, julio de 1999, <http://ergosum.uaemex.mx>

¹²⁶ Como dato curioso, en agosto de 2011 se suscitó una controversia entre la firma Apple y la Samsung, por la propiedad intelectual de la iPad, donde salió a relucir que Kubrick fue el primero en diseñar las ahora

La globalización del mundo es una realidad en el siglo XXI, las fronteras son traspasadas por la simultaneidad de la información traducida principalmente en imagen, cuyo poder es ahora incuestionable gracias a la Internet.

Así, el año 2001 generó imágenes que han quedado para siempre en la memoria colectiva: “De Harry Potter a Baise moi; de Britney Spears a las muertas de Ciudad Juárez; de Vicente Fox a las Torres Gemelas del WTC y de ahí a Afganistán”¹²⁷, sucesos ficticios y reales que ilustran a la perfección el escenario del año vaticinado, en el que la guerra es asunto de todos los días, así como la depredación del planeta y sus seres vivos.

Pero por otro lado, irónicamente la humanidad ha tenido gran avance en materia de salud, donde el avance tecnológico ha sido aprovechado para bien, mediante métodos de diagnóstico más precisos, creación de nuevas vacunas, erradicación de enfermedades, control de algunas otras como el cáncer, diabetes, hipertensión, etcétera., en fin, un mundo de posibilidades que nos da aún la esperanza de un mundo mejor, tal como lo visualizaba Kubrick.

Finalmente, cabe mencionar que al diseño de vestuario, peinados y maquillaje que observamos en el film, no les ha ido muy bien, nos transportan más a los años sesenta que al 2001, con excepción de los trajes de los astronautas, que fuera del color, están más en sincronía con el presente siglo.

No obstante, como se mencionaba al principio, las imprecisiones quedan de lado al admirar la impresionante y minimalista belleza del film: “La película de Kubrick es enigmática y todavía desconcierta a las mentes inquisitivas. Kubrick utilizaba

famosas “tabletas”, ya que éstas aparecen en el film de 1968, durante la secuencia C2. El Discovery: la misión II (ver Anexo II), en la que Bowman y Poole se sientan a comer frente a una especie de mesa sobre la cual reposan dos tabletas planas muy parecidas a las iPad, en las que los astronautas observan un programa de televisión de la BBC en el que fueron entrevistados.

¹²⁷Luis Alejandro Arroyo, “2001: Odisea del Espacio...Mediático”, *Milenio Diario*, 23 de diciembre de 2001, p. 18.

efectos especiales para crear una realidad en la que las preguntas parecían mayores y más difíciles de contestar”¹²⁸.

Como conclusión, se puede decir que *2001: Odisea del Espacio* es un film vigente, no sólo por su ingeniería, sino por su capacidad de seguir provocando múltiples lecturas al abordar temas que continúan inquietando al hombre: la ambición por trascender y conquistar otros mundos, la búsqueda de inteligencias extraterrestres y el misterio y complejidad de la existencia humana.

¹²⁸ Michael Blowen, “Completando la visión de Kubrick”, *Reforma*, 21 de enero de 2001, p. 33.

CONCLUSIONES

El cine, antes que arte, es expresión, reflejo, testimonio, reflexión, un producto cultural, que no ha podido permanecer al margen de la sociedad y en su evolución se observan, directa o indirectamente, los cambios, las transformaciones y las crisis de cada fase histórica.

De hecho, la característica fundamental de este medio de comunicación masiva, es justamente la de contener en sí imágenes en movimiento análogas a la realidad, imágenes que no han sido puestas ahí por azar, sino seleccionadas y/o construidas cuidadosamente por el o los realizadores de cada film, añadiéndole así un componente de tipo personal, resultado de esta voluntad expresiva individual.

Así pues, la realidad social es presentada en el film bajo la óptica concreta del cineasta, quien lo ha empapado de su mentalidad, sus experiencias personales, anhelos, etcétera, y que a su vez se ve influido por la ideología que reina en el momento, el imaginario colectivo, la censura, la respuesta del público en cuanto al éxito o fracaso del film, y la crítica.

En este sentido, la producción cinematográfica de Stanley Kubrick en general, refleja la época en la que vivió el cineasta: el implacable y contradictorio siglo XX, con sus numerosas y devastadoras guerras en todo el orbe, al igual que los maravillosos adelantos tecnológicos que, irónicamente, debían contribuir a que la humanidad llevara una mejor calidad de vida.

Precisamente, el cineasta exhibe esto a través de sus filmes, señalando a la violencia como causa y efecto en la verdadera dimensión trágica de la destrucción, la avaricia del poder, los abusos jerárquicos y el autoritarismo; la violencia simbólica y física permea la trama de su producción fílmica.

En ello reside gran parte de la aportación de Kubrick a la cinematografía mundial, a la que le añadió un punto de vista claramente crítico de la sociedad y del ser humano en particular, mostrando de éste su “lado oscuro”, el más violento e irracional, aseverando que el hombre es un ser “malo” por naturaleza, y no al revés como afirmaba Rousseau.

Como muestra, tenemos la mirada pesimista del cineasta personificada en personajes tan memorables y netamente kubrickianos como el Dr. Strangelove del siglo XX (*Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*), Alex De Largeen el futuro (*A Clockwork Orange*), Barry Lyndon parado en el siglo XVIII (*Barry Lyndon*) y a *Moonwatcher* en los inicios de la raza humana (*2001: A Space Odyssey*), por mencionar solo algunos.

Sin embargo, esta desesperanzadora visión del realizador no fue gratuita, sino el resultado de sus propias experiencias de vida en un país que, aún hoy día, desdeña a los forasteros y se afrenta de ellos.

Y es que si bien Kubrick había nacido en los Estados Unidos, sus ancestros eran judíos provenientes del viejo continente, quienes en su momento (fines del siglo XIX) fueron bien recibidos por el gobierno norteamericano, pero que desafortunadamente para la época en la que el cineasta vivió, esta condición lo señalaría dándole para siempre la categoría de inmigrante, de indeseable en un país que se le hacía sentir como ajeno.

Esta difícil historia de vida, marcaría definitivamente y a su vez, alimentaría el arte creativo de Stanley Kubrick manifestándose a lo largo y ancho de su obra, mostrando a través de ella las posibles claves para descifrar al misterioso y hermético realizador.

De esta manera, el cineasta plasmaría en *2001: Odisea del Espacio* la experiencia de vivir a plenitud una de las décadas más significativas para la humanidad: la de

los años sesenta, traducida en guerras y protestas juveniles, pero sobre todo en la álgida guerra fría y su consecuente lucha por la carrera espacial entre los Estados Unidos y la Unión Soviética.

Efectivamente, el tema común en la sociedad de aquella época, era el de la conquista del espacio y el desarrollo tecnológico sin precedentes que hacía posible que el hombre llegara más allá de la atmósfera terrestre, lo que estimulaba el imaginario colectivo, concediéndole a la ciencia ficción un lugar privilegiado entre el gusto del público, en el que los astronautas se convirtieron en los nuevos héroes del momento.

En *2001: Odisea del Espacio*, Kubrick eligió la noción de *ciencia* por sobre la de *ficción*, logrando immortalizarse en su obra que se mantiene actual en la temática y producción, con sus impresionantes decorados y efectos especiales que dotan de gran verosimilitud al film.

De ahí que por medio de este filme, el cineasta aporte a la cinematografía sus constantes alusiones a los avances científicos y tecnológicos, siendo la premisa de todo el proyecto alcanzar un grado tal de realismo en cuanto a los materiales y artefactos utilizados, como los trajes espaciales, las naves y las telecomunicaciones, que llegado el año que se estaba vaticinando, es decir, el 2001, lo mostrado en el filme fuera congruente con lo que se tendría en los albores del siglo XXI.

Asimismo, es con HAL 9000, que se hace evidente el papel tan importante que venían ya jugando las computadoras en la vida humana desde mediados de los años sesenta, y que, como bien se fraguaba en el filme, se volverían fundamentales en los años por venir.

Como podemos advertir, en la obra cinematográfica de Stanley Kubrick se percibe un sentido de contracorriente cultural, una oposición a lo establecido por la

estructura de poder, llámese *status quo*, lo que es asumido, aceptado y pocas veces cuestionado por la sociedad, y que el cineasta deja en entredicho en sus filmes.

En otras palabras, si el sistema operante, llámese gobierno y demás esferas del poder, afirman que la sociedad, la economía y la política se encuentran en una posición alta, el realizador nos muestra a través de sus films que la realidad no es así, que más bien estamos varios peldaños abajo y esta situación no tardará en revelarse.

Así, retomando a *2001: Odisea del Espacio*, Kubrick muestra un futuro maravilloso con sus viajes intergalácticos, su exagerada asepsia, sus desarrolladas telecomunicaciones, y la colaboración entre las dos potencias del momento: la URSS y los Estados Unidos (situación inimaginable hacia fines de los sesentas); en fin, un devenir sin duda prometedor en el que la sociedad, la economía y la política se encontrarían en su mejor momento.

Mas a su vez, el realizador evidencia algo que no está tan bien: la deshumanización de los dos tripulantes despiertos, quienes apenas interactúan entre sí, sin manifestaciones afectivas de ningún tipo, sin emociones, apáticos, automatizados en sus actitudes, que sólo se verán sacudidos ante la intervención de un tercero, la computadora central HAL, a quien se le ha conferido el control total de la nave y de las vidas de los pasajeros, contra la que el astronauta David Bowman deberá luchar para sobrevivir.

Hacia el final, Bowman logra trascender más allá de su cuerpo, de la materia, volviéndose un ser etéreo, un feto que volverá a nacer en un plano superior al nuestro, y es aquí donde Kubrick muestra un inusual aviso de esperanza, diciéndonos que contrario a lo que se piensa o nos dicen, todavía estamos lejos, aún nos falta evolucionar, pero tal vez más adelante lo lograremos.

ANEXO I

FICHA FÍLMICA

2001: ODISEA DEL ESPACIO (2001, A SPACE ODYSSEY)

AÑO:1968

Productora: Metro Goldwin Meyer.

Productor: Stanley Kubrick.

Productor Asociado: Victor Lyndon.

Guión: Stanley Kubrick y Arthur C. Clarke

Dirección: Stanley Kubrick

Ayudante de dirección: Derek Cracknell.

Fotografía: Geoffrey Unsworth y John Allcott.

Efectos especiales fotográficos: Stanley Kubrick, Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson y Tom Howard.

Montaje: Ray Lovejoy.

Director artístico: John Hoesly.

Escenografía: Tony Masters, Harry Lange y Ernest Archer.

Vestuario: Hardy Amies.

Maquillaje: Stuart Freeborn.

Música: <<Gayane Ballet Suit>> de Aram Ilich Kachaturian, <<Atmósfera>>, <<Lux Aeterna>> y <<Requiem>> de György Ligeti, <<El Danubio Azul>> de Johann Strauss y <<Así habló Zarathustra>> de Richard Strauss.

Sonido: A. W. Watkins.

Intérpretes: Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Heywood Floyd), Daniel Richter (el simio <<Moonwatcher>>), Douglas Rain (la voz de HAL 9000), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzak (Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (controlador de la misión), Penny Brahms (azafata), Alan Gifford (padre de Poole), Vivian Kubrick (hija del Dr. Floyd).

Duración: 141 minutos

ANEXO II

DESGLOSE DE 2001: ODISEA DEL ESPACIO (2001: A SPACE ODYSSEY)

Los títulos abriendo: una alineación de cuerpos celestes.

El sonido: la música de 'Así hablaba Zarathustra'.

A. Título: *El Amanecer del Hombre*

AI. Antes del Monolito (aprox. 6'49 ")

Una serie de planos que muestran el paisaje desértico, así como las diferentes etapas del amanecer.

Aparece un pequeño grupo de monos que se alimentan dispersos en la vegetación junto a una pacífica manada de tapíres. Repentinamente uno de los monos es atacado por un leopardo. Fundido en negro.

Los monos viven en clan, con un líder. Sentados en torno a un charco de agua del cual beben, son sorprendidos por otro clan que compite por su pequeño ojo de agua; intercambian gritos de guerra y finalmente logran ahuyentarlos. Fundido en negro.

Serie de planos del anochecer. Por la noche, ellos temen el furtivo ataque de animales, y se refugian bajo enormes piedras procurando estar lo más cerca unos de otros.

El sonido: ruidos naturales del ambiente, así como gruñidos de los monos; ninguna música.

A2. Los Monos y el Monolito (aprox. 2'43 ")

Una mañana, el líder del grupo (Dan Richter) identificado como *moonwatcher*, es el primero del clan en despertar, y da aviso a los demás de la presencia de una presencia extraña, un enorme prisma rectangular negro (un monolito) que se ha erigido, de quizás 3 o 4 metros de alto. El grupo forma círculos alrededor de él, emitiendo agudos y frenéticos lamentos; algunos monos se acercan a él,

tocándolo incluso. Corte en seco a una perfecta alineación del monolito, el sol y la luna. Corte en seco.

El sonido: los lamentos de los monos; el Ligeti Réquiem aumenta gradualmente encima por de los lamentos. La música se va apagando repentinamente cortada con la imagen del monolito, lo cual nos lleva a A3.

A3. Después del Monolito, la Idea (aprox. 2'15 ")

Serie de planos del desierto. Ya sin la presencia del Monolito, el líder de los monos, excava alrededor de un montón de huesos de tapir. Plano del monolito en alineación con el sol y la luna. Corte de regreso al plano del mono frente a los huesos, llegándole de repente la idea de usar un hueso como instrumento para golpear los otros huesos, y los quiebra. Primer plano del brazo del mono sujetando el hueso, golpeando el montón de huesos y quebrándolos (su idea, parece estar inspirada por la memoria del monolito). De esta forma, este mono también consigue la idea (lo cual se sugiere por un plano subjetivo de un tapir vivo que cae) de usar este hueso como un arma para matar al animal.

El sonido: los ruidos naturales del ambiente; la música de Zarathustra encima del 'el nacimiento de la idea' y el descubrimiento del arma.

A4. Después de la Idea, los Monos Carnívoros (aprox. 1'04 ")

Los hombres-mono del clan comen la carne cruda. Anochece. Corte seco.

El sonido: el viento y el ruido ligero de masticación carnívora, ninguna música.

A5. La Primer Arma (aprox. 1'40 ")

Alrededor del charco de agua, ocurre un violento enfrentamiento entre los dos clanes. La tribu de la cual hemos seguido la historia, utiliza el hueso-arma para sacar ventaja por encima de la otra tribu y matar a su líder. En un gesto de triunfo y júbilo, el líder lanza el hueso al aire; el hueso empieza a desplomarse en un movimiento lento...

El sonido: los lamentos de los monos, los sonidos del arma que golpea los cuerpos de los adversarios; entonces los lamentos se desvanecen y se pierden en un viento ligero.

B. (Ningún título)

BI. El Espacio Exterior: el Vuelo del Orión (aprox. 5'20 ")

...pero en su lugar, vemos un satélite alargado y estrecho que flota en el espacio simulando danzar al ritmo de la música. Un cielo en el cual los diversos tipos de objetos espaciales están moviéndose alrededor de la tierra. Observamos a la Luna, y mediante un acercamiento vamos lo que parece ser una estación espacial con forma de rueda gigante. Aparece una nave espacial aerodinámica como una flecha, pilotada por una tripulación de dos hombres, la cual se aproxima a la estación espacial con forma de rueda.

Al interior de la nave espacial, el único pasajero (William Sylvester), enganchado en su asiento, duerme en gravedad cero, mientras una pluma flota graciosamente en el aire. La azafata (Penny Brahms) entra y recupera la pluma colocándola en el saco del pasajero, y sale. Fuera se observa la Luna, la estación y la nave que se aproxima a ella. La nave se acerca a la estación y entra en su bahía de desembarco...

El sonido: la sinfonía del vals del 'Danubio Azul'; ningún discurso u otro sonido de cualquier índole.

B2. Dentro de la Estación Espacial (aprox. 7'53 ")

Ya dentro de la estación espacial, se ve al pasajero en una especie de elevador conducido por una mujer. El hombre sale del elevador, y se saluda en la estación espacial con el jefe de seguridad. Más adelante pasa por un procedimiento rutinario de identificación de voz. Ahora sabemos que se trata del profesor norteamericano Floyd, que él ha estado allí ocho meses antes, que tiene un vuelo en una hora y que va rumbo a la luna, a la base americana de Clavius. Camino al

restaurante donde desayunará, hace una parada para efectuar una llamada; se introduce a una cabina donde la llamada telefónica es realizada a través de un monitor de televisión donde aparece el interlocutor en tiempo real. Conversa con su pequeña hija que se encuentra en la tierra (Vivian Kubrick) para desearle un feliz cumpleaños. Ella le pide un regalo: primero un teléfono, y entonces, cuando su padre le dice que ellos ya tienen muchos, pide un “nene lémur”; finaliza la llamada. Corte a una amplia estancia donde platican personas en ruso. Aparece caminando Floyd por un lado y se detiene a saludarlos. Él tiene una conversación en la sala con los científicos rusos, tres mujeres que incluyen a su amiga Elena (Margaret Tyzack), y un hombre, Smyslov (Leonard Rossiter); resulta que los rusos y norteamericanos tienen colonias separadas en la luna. A través de la conversación nosotros aprendemos que hay rumores de una epidemia en Clavius. Floyd niega esto, pero los rusos parecen escépticos. Floyd se despide y sale, mientras los rusos continúan hablando. Fundido en negro.

El sonido: el diálogo y el ruido ambiente discreto; los anuncios discretos en un altavoz; ningún ruido mecánico o electrónico de teléfono; ninguna música.

B3. El espacio: El Vuelo que aterriza en la luna (aprox. 7 ')

En el espacio, se ve la luna y una pequeña nave redonda que se dirige hacia ella, es aquí donde Floyd viaja. Plano del sol, la luna y la nave. Durante su vuelo, vemos a una azafata (Edwina Carroll), quién para servir las bandejas de comida a la tripulación y pasajeros, camina en gravedad cero llevando zapatos especiales que se pegan al suelo. La nave sigue su vuelo; aparece Floyd sorbiendo de los popotes la comida. Llega el capitán de la nave y platica algo con él. La nave desciende lentamente sobre la superficie lunar y aterriza en la base, en una clase de ascensor en un inmenso hangar bajo la superficie lunar.

El sonido: como B1, pero otra sección del vals de Strauss que concluye con una cadencia. Vemos, sin oír, que Floyd que habla con el personal de la nave.

B4. El Discurso de Floyd en Clavius (aprox. 4'19 ")

En un cuarto de conferencia en la base, Floyd es recibido por astronautas que trabajan en Clavius, encabezados por el profesor Ralph Halvorsen (Robert Beatty). Estos astronautas han sido forzados por las circunstancias a romper del todo las comunicaciones con la tierra y sus familias. Floyd les habla, revelándonos finalmente que el rumor de una epidemia es una historia inventada para prevenir la fuga de información de un descubrimiento que probablemente es el más grande en la historia de la ciencia, que podría tener un profundo impacto en el mundo, y que necesita ser guardado en la más estricta confidencialidad hasta que el Consejo Nacional de Astronáutica decida el curso de acción. Enviado por el Consejo, Floyd ha venido a estudiar la situación personalmente y a escribir un informe que será de gran ayuda decidiendo cuándo y cómo revelar el descubrimiento. A una pregunta del profesor Bill Michaels (Sean Sullivan), Floyd declara que él no tiene ninguna idea lo que el Consejo hará. Corte seco.

El sonido: diálogo, ninguna música.

B5. En la Luna: El Vuelo al Monolito (aprox. 5'03 ")

Diversos planos que muestran el vuelo a baja altitud de una especie de autobús lunar por encima de los cráteres lunares. En el interior de la nave, aprendemos, a través de una conversación entre Floyd, Michaels y Halvorsen que el objeto desenterrado fue al parecer “enterrado deliberadamente “, que tiene cuatro millones de años enterrado allí, y que emite un campo magnético muy fuerte. El autobús aterriza cerca del sitio de la excavación, donde el rededor del objeto se encuentra iluminado.

El sonido: la música al principio, el ‘aeterna Lux’ de Ligeti, brevemente mezclado con el diálogo al principio; un sonido ambiental sordo, continuo, es asociado con la maquinaria del autobús; el final del segmento tiene un aceleración del ‘aeterna Lux’.

B6. En la Luna: Los humanos y el Monolito (aprox. 3'35 ")

Los hombres enfundados en sus trajes espaciales, incluso Floyd, caminan en la superficie lunar y descienden en línea hacia el monolito. Floyd extiende su mano para tocar el enigmático objeto. Uno de ellos está a punto de fotografiar al grupo delante del objeto, pero un tono estridentemente alto se escucha ensordecedoramente en sus cascos, mientras coincidiendo con la presencia del sol y la tierra, en una perfecta alineación que recuerda la imagen de A2. Corte en seco.

El sonido: ningún diálogo; el incremento de Ligeti Requiem, cortado por el sonido continuo muy alto, éste a corte y fuera al mismo tiempo que el plano del monolito.

C. Título: Misión Júpiter: 18 meses más tarde

CI. El Discovery: La misión I (exposición silenciosa) (aprox. 3'42 ")

En medio del espacio, descubrimos una nave espacial muy grande, muy alargada en su forma con una antena en medio y una esfera al frente, como cabeza de la nave. Está provista con un centrífugo para crear la gravedad dentro de ella. En este centrífugo un hombre, identificado después como el Doctor Frank Poole (Gary Lockwood), trota ejercitándose. La cámara lo sigue, mientras otros tres humanos están hibernando en una especie de ataúdes blancos. Aparece el segundo humano de la tripulación, después identificado como el Doctor Dave Bowman (Keir Dullea), quien se une a Poole que, después de su ejercicio físico, está comiendo. Dave se dispone a comer también.

El sonido: la música, el 'Gayaneh' de Khachaturian; ningún diálogo; la respiración del hombre que está trotando.

C2. El Discovery: La misión II (el programa de televisión) (aprox. 4'45 ")

De una retransmisión de un programa de televisión de la BBC, donde aparece una entrevista hecha a Bowman y Poole, quienes la observan durante su comida, aprendemos que la nave espacial Discovery se lanzó hace tres semanas de la tierra, con destino a Júpiter; que los hombres activos a bordo son el comandante

Dave Bowman y su segundo, Frank Poole; y que las funciones de la nave son manejadas por una computadora de la serie HAL 9000. Se explica que los otros tres otros astronautas, los Doctores Charles Hunter, Jack Kimball y Víctor Kaminsky, fueron puestos en estado de hibernación para ahorrar los recursos a bordo, que serán despertados una vez que se acerquen a su desembarco en Júpiter. Poole explica cuestiones sobre la hibernación. El entrevistador se refiere al sexto tripulante de la nave, HAL 9000, quien habla con una voz masculina, suave y distinguida (la de Douglas Rain) con los humanos y que lo observa todo a través de ojos rojos instalados a lo largo de la nave. En el programa de entrevista, HAL expresa su satisfacción por trabajar para la misión y estar totalmente ocupado en la nave, y se refiere a sí mismo como incapaz de cometer errores. El reportero pregunta si ellos atribuyen emociones a HAL, Poole responde que éstas parecen reales, pero que no pueden saberlo con certeza.

El sonido: el diálogo - las voces del reportero de BBC, Frank, Dave y HAL en el programa; la música breve de entrada del programa de la BBC; los sonidos de circulación aérea en la nave.

C3. El Discovery: El Cumpleaños de Frank; el Juego de Ajedrez(aprox. 3'10 ")

Mientras Dave duerme, Frank, recostado en una camilla en lo que parece una sala de bronceado, asistido por HAL, recibe un mensaje de sus padres en la tierra. Ellos le dan noticias y le desean un feliz cumpleaños; después, Frank juega ajedrez con HAL, y pierde.

El sonido: dialogo entre HAL y Frank, así como voces en el mensaje del cumpleaños grabado mezclado con la música que ha estado presente desde el principio del segmento: El 'Gayaneh' de Khachaturian.

C4. El Discovery: HAL Cuestiona a Dave y Predice la Falla de la Antena (aprox. 3'27 ")

Mientras Frank está durmiendo, a petición de HAL, Dave le muestra lo que ha estado dibujando, a los astronautas hibernando. Entonces HAL cuestiona a Dave sobre rumores que le preocupan acerca de 'la misión', el enigma de un objeto

desenterrado en la luna y el misterio de los tres astronautas, puestos en hibernación después de ser entrenados por separado durante cuatro meses. Dave no contesta. Después de disculparse, HAL informa a Dave que una unidad de la antena del Discovery fallará dentro de setenta y dos horas.

El sonido: el diálogo HAL/Dave y el ruido del ambiente del Discovery ; la continuación y conclusión del 'Gayaneh'; ninguna más música para el resto de la sección C.

C5. El espacio: Dave Sale al Espacio para Reemplazar la Unidad de la Antena (aprox.7'55 ")

Después de las pruebas realizadas por Dave y Frank, ellos se comunican con los hombres de la base en la tierra, y se les autoriza para que reemplacen la parte afectada. Dave se pone su traje espacial y prepara una cápsula espacial para salir del Discovery. Una vez fuera en la cápsula, él sale de ella hacia el espacio, impulsado por una mochila con cohete que lleva en la espalda, para así llegar a la antena y quitar la unidad defectuosa y reemplazarla con una nueva. Frank vigila la maniobra desde una cabina en el Discovery .

El sonido: ningún diálogo o música, excepto al principio, cuando el director de la misión habla de la tierra, y cuando Dave pide HAL preparar la cápsula; entonces se escuchan los sonidos de respiración y el siseo del oxígeno.

C6. El Discovery: el Chequeo de la Antena; HAL Niega Haber Cometido un Error (aprox.3'58 ")

En el Discovery, Dave y Frank examinan la antena y no encuentran ningún defecto; tal parece que HAL ha cometido un error. Cuando se le pregunta, HAL sostiene que esto es imposible. Él propone volver a poner en su lugar la unidad original y esperar a que ésta falle para poder localizar la causa; Dave y Frank aceptan esta propuesta. Sin embargo, el error de HAL se corrobora por un informe del Mando de la Misión en la tierra. Después de una interrogación en que HAL reafirma que él es incapaz de cometer algún error, Dave y Frank se miran entre sí;

Dave le pide a Frank que lo acompañe a solucionar un problema en una de las cápsulas.

El sonido: el diálogo; los sonidos ambientales del Discovery; ninguna música.

C7. El Discovery: La Conspiración (aprox. 4'09 ")

Dave y Frank llegan al área donde las cápsulas se guardan. Ellos entran a una de las cápsulas, y cortan la comunicación con HAL, para que éste no pueda oír lo que ellos hablan. Ellos están de acuerdo en que la computadora podría tener un problema y plantean la posibilidad de desconectar la inteligencia de HAL, y seguir sólo con los circuitos en automático, si se pone en claro que HAL no está funcionando correctamente. Ellos discuten los problemas que esto causaría, y cómo sería la reacción de HAL. A través de un plano subjetivo, vemos a HAL, que aunque no puede oír a los astronautas, los mira hablando a través de la ventana de la cápsula.

El sonido: el diálogo; sonidos ambientales del Discovery; ninguna música.

Intermedio (la música: 'Atmosphères' de Ligeti)

C8. En el Espacio: el Asesinato de Frank (aprox.2'33 ")

Frank a bordo de una cápsula, sale al espacio para reinstalar la unidad "defectuosa" de la antena, mientras Dave sigue las maniobras en una cabina dentro del Discovery. Observamos cómo gira la cápsula en dirección a Poole, abre sus pinzas-brazos. Corte seco muy rápido y acercamiento a al ojo rojo de HAL, lo cual nos indica que es él quien está dando la orden de atacar a Frank. Corte seco rápido a la imagen de Dave en la cabina, quien observa que ha sido cortado el cable de suministro de aire del traje espacial de Frank, éste forcejea en el espacio desesperadamente y posteriormente flota lejos al igual que la cápsula en la que viajaba, ahora se trata solamente de un cuerpo muerto dentro del traje espacial.

El sonido: ningún diálogo o música; los sonidos de respiración y siseo, cesando con la muerte de Frank y dando lugar a un silencio absoluto - el primera en la película - en las tomas exteriores del espacio.

C9. En el Espacio: Recuperando el Cuerpo de Frank (aprox. 5'27 ")

Habiendo mirado desvalidamente como ocurría el accidente sin saber lo que lo ha causado, Dave sale del cuarto de mando del Discovery apresuradamente, sin tomar su casco. Él saca otra cápsula al espacio para recuperar el cuerpo de Frank, rastreándolo y sujetándolo con los brazos articulados del vehículo.

El sonido: ninguna música; el diálogo breve en el Discovery entre HAL y Dave al principio; varios sonidos dentro de la cápsula; el silencio absoluto en las tomas del exterior.

C10. El Discovery: el Asesinato de los Tres Astronautas en Hibernación (aprox.1'57 ")

A bordo, HAL acaba con las funciones vitales de los astronautas durmientes; los gráficos de la línea que supervisan sus funciones de vida se tornan rectos; se oyen los tonos electrónicos y se lee en las pantallas: 'Falla del computador', después se lee: 'Funciones vitales críticas', para concluir con el letrero: 'Funciones vitales terminadas'. Corte seco a un primer plano del ojo de HAL, quien se intuye, es también responsable de estos tres asesinatos.

El sonido: ningún discurso o música, los pitidos rítmicos del computador, el ruido de fondo continuo del Discovery por encima del mensaje final del computador.

C11. El Discovery y el Espacio: Dave y HAL en su Último Diálogo (aprox. 2'36 ")

Dave le pide a HAL que abra las puertas del Discovery para que él pueda entrar con la cápsula y el cuerpo de Frank. HAL se niega, alegando que es por el bien de la misión. Él revela a Dave que supo sobre su intención de desconectarlo, y que a pesar de sus precauciones, él leyó sus labios. Entonces HAL termina la conversación y ya no responde a las órdenes de Dave.

El sonido: el diálogo HAL/Dave; ninguna música.

C12. El Discovery y el Espacio: Dave Abandona el Cuerpo de Frank y Vuelve a entrar el Discovery Manualmente (aprox.5'57 ")

Para volver a entrar al Discovery, Dave hace una serie de arriesgadas maniobras técnicas que podrían permitirle reingresar a través de la cámara de aire de emergencia. Pero de antemano, para liberar los brazos de la cápsula, él debe abandonar los restos de Poole, la razón por la que él salió al espacio en primer lugar. Él ejecuta la apertura manual de la cámara de aire, y es succionado violentamente por la cámara, exponiéndose brevemente al vacío del espacio. Dave se afianza en la cámara y cierra la puerta de acceso, logrando respirar al fin, con lo cual está de nuevo dentro del Discovery. Corte al ojo de HAL que se disuelve dando paso a la figura de Dave ya con el casco puesto, caminando dentro del Discovery.

El sonido: segmento sin diálogo o música; los sonidos de la maniobra, con los pitidos y alarmas en la cápsula, el silencio absoluto en las tomas exteriores; después el sonido del aire en la cámara del Discovery.

C13. El Discovery: la Muerte de HAL y el Mensaje Pregrabado de Floyd (aprox. 7'08 ")

Ahora con su casco espacial y haciendo caso omiso a las preguntas de HAL, Dave camina hacia la cámara que contiene los circuitos de memoria de HAL. Desconecta a la computadora a pesar de las súplicas de HAL; éste le pide a Dave que se tranquilice, se disculpa, luego suplica, y finalmente retrocede al punto de cantar una canción que le fue enseñada en su ' nacimiento': "Daisy". Una vez que HAL es desconectado, aparece un mensaje pregrabado de Floyd que empieza en un monitor en la misma cámara, informando a Dave de la meta real de la misión que sólo HAL sabía: el monolito encontrado en la luna estaba enviando una potente emisión de radio hacia Júpiter, y cuya finalidad sigue siendo un misterio.

El sonido: El monólogo de HAL; respiración; el siseo del aire, y una línea del diálogo breve de Dave; La canción de HAL disminuyendo de intensidad.

D. Título: Júpiter y Más allá del Infinito

D1. El Monolito Aparece en Alineación con Júpiter y sus Lunas, mientras se aproxima el Discovery (aprox. 4'41 ")

Las vistas de Júpiter y sus lunas. El monolito aparece flotando horizontalmente en el espacio. La cámara se inclina hacia el cielo estrellado. El Discovery se aproxima a Júpiter y abre una compuerta por la que sale una cápsula tripulada por Dave. Corte seco a otra perfecta alineación de cuerpos celestes. Toma de la pequeña cápsula en el espacio. Corte a la misma alineación de cuerpos, a la que se ha sumado el monolito que poco a poco desaparece.

El sonido: ningún diálogo; la música: el 'Kyrie' del Réquiem de Ligeti, junto con el 'Atmosphères' de Ligeti.

D2. Dave ' Viaje Cósmico': Los Ligeros Modelos Simétricos (aprox. 2'09 ")

Como si viéramos a través de los ojos de Dave, primero vemos ligeros modelos simétricos que retroceden en la izquierda y fronteras a la derecha del marco; las brillantes imágenes multicolor salen del centro de la pantalla. Dave, dentro de la cápsula, agitándose cada vez más violentamente, parece ser presa de un vertiginoso viaje en un espacio exterior diferente. Corte al ojo de Dave con la pupila dilatada y sumergido en la inmensidad de las imágenes, parpadeando extrañamente. Corte en seco.

El sonido: El 'Atmosphères' de Ligeti.

D3. Dave ' Viaje Cósmico' Las masas de Estrellas y Formas Químicas: Las Estrellas con Forma de Diamante (aprox. 3'47 ")

Se observa una nova que explota, una galaxia, un sol y formas indeterminadas, qué podrían ser tan fácilmente fenómenos microscópicos. Corte al ojo de Dave que parpadea repetidamente. Entonces las formas coloreadas forman diamantes. Corte al ojo de Dave. Imágenes que simulan grandes campos. Corte en seco.

El sonido: El 'Atmosphères' de Ligeti, resonando.

D4. Dave ' Viaje Cósmico': Volando por encima de los Paisajes (aprox. 2'53 ")

Toma del ojo de Dave. Aparecen imágenes que hacen pensar en inmensos, y terrenales paisajes, encima de los cuales vuela Dave, en colores extraordinarios donde nosotros reconocemos cañones, valles, montañas, superficies de lagos, tierra helada o mar, y fenómenos volcánicos. Nuevamente el ojo de Dave, que gradualmente pasa de colores brillantes, a su estado natural. Corte en seco.

El sonido: El ' Atmosphères' de Ligeti, resonando.

D5. La alcoba: La llegada de la Cápsula (aprox. 2'40 ")

La cápsula aparece dentro de una alcoba, que bien podría ser la de un elegante y lujoso hotel, herméticamente sellada y muy pulcra, casi blanca. Dave, tiembla dentro de la cápsula y parece desconcertado, e incluso asustado. Diversas tomas de la alcoba con la cápsula al centro. De pronto se ve a otro hombre afuera de la cápsula... es el propio Dave, pero más viejo, con su traje espacial y su casco. Él explora la habitación, entra en el baño, y se ve en el espejo. De repente se escucha el sonido de alguien más; Dave se da la vuelta...

El sonido: La respiración de Dave; sonidos como ecos y voces en la habitación. Hacia el final de este segmento, cuando el sonido de presencia humana se vuelve más definido – como los sonidos de cuchillo en un plato, de alguien que cena - el ruido y la respiración gradualmente se apagan.

D6. La alcoba: La Vida de Dave en el Cuarto; el Hombre que Come (3'28 ")

Y él observa hacia el cuarto principal; un hombre está allí en una túnica, sentado. Es el propio Dave, aun más viejo, quien come, se vuelve hacia el baño, se levanta despacio y viene hacia el frente, va hacia el baño para ver si alguien está allí, entonces, ya que él ha determinado que nadie se encuentra allí, se sienta de nuevo a cenar lujosamente frente a la mesa. Toma de una copa de vidrio y accidentalmente la tira al suelo y se rompe. Dave voltea a ver la copa hecha pedazos, y entonces se vuelve hacia la cama donde se oye la respiración de alguien...

El sonido: el ruido y la respiración gradualmente se apagan; los sonidos de la cena se vuelven más claro, ocupando toda la banda sonora; los sonidos de Dave en su túnica, la silla que él empuja lejos y que raspa contra el suelo, los pasos, los sonidos de Dave y el sonido al romperse el vidrio.

D7. La alcoba: El Final de Dave y el Retorno del Monolito (aprox. 1'28 ")

...y ve una extraña forma humana que yace en la cama; pero es de nuevo el propio Dave, mucho más viejo y enfermo, respirando con dificultad; él levanta su brazo lentamente hacia algo frente a él. Es el monolito, que se encuentra de pie, frente a su cama. Corte seco a una forma que se parece a un feto resplandeciente en el centro de la cama. Primer plano del feto. Travelling hacia delante, al monolito, como si la cámara se moviera a través de un portal negro.

El sonido: respiración; luego, el principio de 'Zarathustra'.

D8. El Espacio: el Niño de las Estrellas (aprox. 1'10 ")

Aparece la luna en el espacio, luego hacia abajo la tierra; del lado izquierdo se refleja una luz: es la cabeza de un feto gigantesco que se parece a Dave, quien mira la tierra, entonces se vuelve poco a poco hacia nosotros... Fundido en negro del feto que nos mira.

El sonido: la música de 'Zarathustra'.

Los Títulos del Final (aprox. 3'53 ")

Los títulos en el fondo negro; *el sonido:* la música orquestal del Vals del 'Danubio Azul'.

A N E X O III

2001: ODISEA DEL ESPACIO EXPLICADA POR KUBRICK

En la entrevista que Stanley Kubrick concedió a Joseph Gelmis para su libro *El director es la estrella*, el cineasta ofreció su interpretación personal del enigmático film, misma que aquí se transcribe con sus propias palabras:

“...En el nivel *más bajo*, es decir, haciendo una explicación directa del argumento. Empezamos con este artefacto depositado sobre la Tierra hace cuatro millones de años por exploradores extraterrestres que observaron el comportamiento de los primates de esa época y decidieron influir en su progreso evolucionista. Después, hay un segundo artefacto enterrado bajo la superficie lunar y concebido para dar testimonio de los primeros pasos del hombre en el Universo –una especie de señal de alarma cósmica. Y, finalmente, hay un tercer artefacto colocado en órbita alrededor de Júpiter y que está esperando el momento en que el hombre haya alcanzado el margen exterior de su propio sistema solar.

“Cuando el astronauta superviviente, Bowman, acaba por llegar a Júpiter, este artefacto le absorbe dentro de un campo de fuerzas o un puente estelar que le arroja a un viaje a través del espacio interior y el espacio exterior, y que finalmente le transporta a otra parte de la galaxia, en donde es instalado en un zoo humano, parecido al ambiente de un hospital terrestre sacado de sus propias ilusiones y fantasía. En un estado carente de tiempo, su vida pasa de la madurez a la senectud y a la muerte. Vuelve a nacer, y es un ser mejorado, un hijo de las estrellas, un ángel, un superhombre si quiere, y vuelve a la Tierra preparado para el próximo paso adelante del destino evolucionista del hombre.

“...El concepto de Dios está en el corazón de esta película. Es inevitable que lo esté, una vez que crees que el Universo se siente agitado por formas avanzadas de vida inteligente...Hay cien mil millones de estrellas en la galaxia, y cien mil millones de galaxias en el Universo visible. Cada estrella es un sol, como el nuestro, probablemente con planetas girando en torno a él. La evolución de la vida, esto es ampliamente aceptado, viene como inevitable consecuencia del efecto de cierta cantidad de tiempo sobre un planeta que está en una órbita estable, que no es ni demasiado cálida ni demasiado fría. Primero tiene lugar la evolución química, ordenaciones casuales de las materias básicas, y luego la evolución biológica.

“Piense en el tipo de vida que puede haber evolucionado en esos planetas a través de los milenios...Tales inteligencias cósmicas, creciendo en conocimiento

a través de los tiempos, estarían tan alejadas del hombre como lo estamos nosotros de las hormigas...

“Una vez que se empieza a hablar de tales posibilidades, te das cuenta de que las implicaciones religiosas son inevitables, porque todos los atributos esenciales de esas inteligencias extraterrestres son los atributos que damos a Dios. Lo que tratamos aquí, de hecho, es una definición científica de Dios. Y si estos seres de inteligencia pura intervinieron alguna vez en los asuntos del hombre, sólo lo podríamos entender en términos mágicos o divinos, tan alejados estarían sus poderes de nuestro propio entendimiento. ¿Cómo vería una hormiga sensible el pie que destroza su hormiguero? ¿Como la acción de otro ser en un estado evolutivo superior al suyo o como la terrible intercesión divina de Dios?”

ANEXO IV

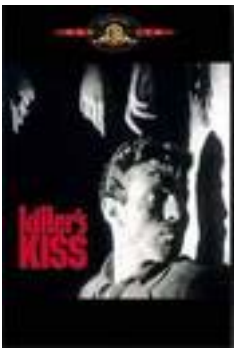
FILMOGRAFÍA DE STANLEY KUBRICK

LARGOMETRAJES



- 1953 · Fear and Desire ·

Co-Guionista: Stanley Kubrick



- 1955 · El beso del asesino (Killer's Kiss) ·

Co-Guionista: Stanley Kubrick



- 1956 · Atraco Perfecto (The killing) ·

Co-Guionista: Stanley Kubrick



- 1957 · Senderos de Gloria (Paths of glory) ·

Guión: Stanley Kubrick, Calder Willingham, Jim Thompson



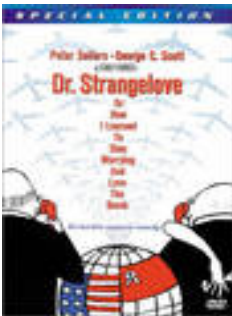
- 1960 · Espartaco (Spartacus) ·

Guión: Dalton Trumbo



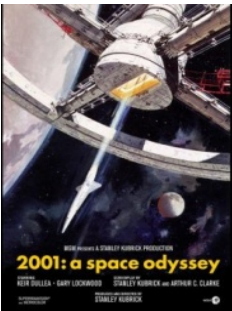
- 1962 · Lolita (Lolita) ·

Guión: Vladimir Nabokov



- 1964 · Doctor Extraño-amor o Cómo Aprendí a Dejar de Preocuparme y Amar a la Bomba (Dr. Strangelove or: How I learned to stop worryng and love the bomb) ·

Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George



- 1968 · 2001: Odisea del Espacio (2001: A Space Odissey)

Guión: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke



- 1971 · La naranja mecánica (A clockwork orange) ·

Guión: Stanley Kubrick basado en la obra de Anthony Burgess



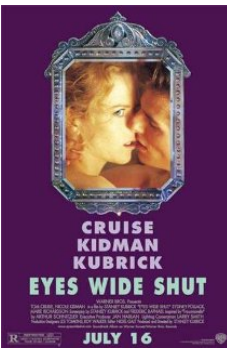
- 1975 · Barry Lyndon (Barry Lyndon) ·
Guión: Stanley Kubrick



- 1980 · El resplandor (The shining) ·
Guión: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke



- 1987 · Cara de guerra (Full metal jacket) ·
Guión: Stanley Kubrick, Michael Herr, Gustav Hasford

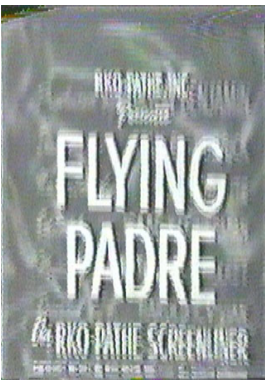


- 1997 · Ojos bien cerrados (Eyes wide shut)

CORTOMETRAJES:



- 1951 · Day of fight ·



- 1951 · Flying Padre ·



- 1953 · The seafarers ·

F U E N T E S

- BIBLIOGRAFÍA

BAEZA Guerrero, Marta Elba. (2002). *Análisis histórico de una película basada en un caso periodístico: Los motivos de Luz (1985) de Felipe Cazals*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. FCPyS, UNAM. México. 131 pp.

BAXTER, John.(1999). *Stanley Kubrick* (M. Rubio, trad.). Madrid: T & B Editores. 399 pp.

CARMONA, Ramón.(1993). *Cómo se comenta un texto fílmico*.Madrid: Editorial Cátedra. 327 pp.

CHION, Michael. (2001). *Kubrick's Cinema Odyssey* (translated by Claudia Gorbman).Londres: British Film Institute. 194 pp.

CLARKE, Arthur C. (1971). *Una odisea espacial: 2001*. (Biblioteca Básica Salvat No. 52). Navarra: Salvat Editores. 185 pp.

CRUZ Estrada, Ana Luisa. (2000). *Buñuel y Cocteau: dos cineastas surrealistas que trascienden en el cine mundial*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. FCPyS, UNAM, México. 138 pp.

DE FLEUR, Melvin y Ball-Rokeach, Sandra. (1997). *Teorías de la comunicación de masas*. (nueva edición revisada y ampliada)(J. Soler, trad.). México: Editorial Paidós Mexicana. 463 pp.

Diccionario de las Ciencias Sociales(Tomo 2)(1976) Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

DUNCAN, Paul. (2003). *Stanley Kubrick, filmografía completa*. Italia: Editorial Taschen. 192 pp.

ECO, Umberto. (1984). *Cómo se hace una tesis*. Madrid: Editorial Gedisa. 267 pp.

El Cine: Enciclopedia del séptimo arte(Tomo 2) (1973). Barcelona: Buru Lan Ediciones. 240 pp.

Enciclopedia ilustrada del cine(Tomo 2). (1970). Barcelona: Labor. 542 pp.

FAULSTICH, Werner y Korte, Helmut. (Compiladores) (1997). *Cien años de cine: 1895-1995. (Vol. 4 1961-1976: Entre la tradición y una nueva orientación)*. México: Editorial Siglo XXI. 343 pp.

FELDMAN, Simón. (1996). *El director de cine*. Barcelona: Editorial Gedisa.191 pp.

_____ (1994). *La realización cinematográfica: análisis y práctica*. Barcelona: Editorial Gedisa. 205 pp.

GELMIS, Joseph. (1970). *El director es la estrella*. (G. Pérez de Ayala, trad.) Barcelona: Editorial Anagrama. 430 pp.

GONZÁLEZ, Susana. (1979). *Manual de redacción e investigación documental*. México: Editorial Trillas. 175 pp.

GUBERN, Roman. (1986). *Historia del cine (Vol. 2)*. Barcelona: Editorial Lumen. 312 pp.

HERR, Michael. (2001). *Kubrick*. (D. Alou, trad.). Barcelona: Editorial Anagrama. 126 pp.

KAGAN, Norman. (1976). *Stanley Kubrick*. (G. Vives y J. Roca, trads.) Barcelona: Editorial Lumen. 353 pp.

MARTIN, Marcel. (1990) *El lenguaje del cine* (M. Segura, trad.). Barcelona: Editorial Gedisa. 271 pp.

MONTERDE, José Enrique. (1986). *Cine, historia y enseñanza*. Barcelona: Editorial Laia. 295 pp.

PARDINAS, Felipe. (1983). *Metodología y técnicas de investigación en ciencias sociales* (edición nuevamente corregida). México: Editorial Siglo XXI. 212 pp.

POLO, Juan Carlos. (1999). *Stanley Kubrick* (nueva edición ampliada). Madrid: Ediciones JC. 186 pp.

RAPHAEL, Frederic. (1999). *Aquí Kubrick*. Barcelona: Editorial Mondadori. 172 pp.

RIAMBAU, Esteve. (1999). *Stanley Kubrick*. Madrid: Editorial Cátedra. 263 pp.

RUÍZ Terán, Omar. (2000). *La historieta en el cine mexicano*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. FCPyS, UNAM. México. 152 pp.

SADOUL, Georges. (1980) *Historia del cine mundial: desde los orígenes hasta nuestros días*. México: Editorial Siglo XXI. 820 pp.

SORLIN, Pierre. (1992) *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica. 264 pp.

TAVERNIER, Bertrand y Coursodon, Jean-Pierre. (1997). *50 Años de cine norteamericano (Tomo 2)* (F. Diez del Corral, trad.). Madrid: Ediciones Akal. 679 pp.

URRERO Peña, Guzmán. (1994). *El cine de ciencia ficción*. Barcelona: Royal Books.

- HEMEROGRAFÍA

FEDERICO Patán, "1999: termina la odisea de Stanley Kubrick", *Uno más uno*, México, 13 de marzo de 1999.

MANUEL Falces, "La otra cámara del director de cine Stanley Kubrick", *El País*, España, 3 de octubre de 1999, La Cultura, p. 26.

JOSÉ Manuel Recillas, "Un pinocho cibernético", *La Crónica*, México, 2 de septiembre de 2001, Crónica Dominical, p. 12

OSVALDO Anaya, "Paranoias inconclusas", *El financiero*, 13 de marzo de 1999, p. 53.

"MURIÓ Stanley Kubrick, uno de los directores más innovadores y talentosos de la historia", *Uno más uno*, 8 de marzo de 1999, p. 29.

JUAN Carlos Gumucio, "Steven Spielberg, Tom Cruise y Nicole Kidman despiden a Kubrick", *Reforma*, 13 de marzo de 1999.

IVÁN Carrillo Moncayo, "Impacta el último filme de Kubrick", *Novedades*, 28 de agosto de 1999.

PERLA Ciuk, "Última mirada de Stanley Kubrick: Eyes wide shut", *Uno más uno*, 25 de agosto de 1999.

"STANLEY Kubrick, un genio de la cinematografía", *El Universal*, 8 de enero de 2000, Espectáculos, p. 6.

MAURICIO Montiel, "Stanley Kubrick: el mundo como cerebro", *Crónica*, 8 de marzo de 1999.

EMILIO García Riera, "Stanley Kubrick. La sensación fugaz y permanente de la linterna mágica", Revista *Siempre!*, México, 30 de octubre de 1968, p. XV.

LUIS Alejandro Arroyo, "2001: Odisea del Espacio...Mediático", *Milenio Diario*, 23 de diciembre de 2001, p. 18.

MICHAEL Blowen, "Completando la visión de Kubrick", *Reforma*, 21 de enero de 2001, p. 33.

- BIBLIOGRAFÍA ELECTRÓNICA

- *Filmografía Stanley Kubrick*
www.monteuve.com
URL: www.monteuve.com/filmografia/kubrick.html
Consulta: 17 de octubre de 2000, 20:50 horas.

- *Cinemanía - El cine hecho revista*
www.cinemanía.com.mx
URL: www.cinemanía.com.mx/stanley_kubrick.html
Consulta: 19 de septiembre de 2003, 22:34 horas.

- www.warnerbros.com
URL: [//kubrickfilms.warnerbros.com/](http://kubrickfilms.warnerbros.com/)
Consulta: 3 de marzo de 2010, 21:34 horas.

- *Alberto Chimal, Recuerdos del futuro. El amanecer del hombre.*
ergosum.uaemex.mx
URL: [//ergosum.uaemex.mx/julio99/ppjul99.html](http://ergosum.uaemex.mx/julio99/ppjul99.html)
Consulta: 25 de julio de 2010, 22:05 horas.

- *Samsung responde a Apple que el iPad lo creó Stanley Kubrick*
www.elmundo.es
URL: www.elmundo.es/elmundo/2011/08/24/navegante/1314180028.html
Consulta: 13 de diciembre de 2011, 21:15 horas.

- www.actiu.info
URL: [//www.actiu.info/stanleykubrick/](http://www.actiu.info/stanleykubrick/)
Consulta: 20 de diciembre de 2011, 22:37 horas.

- www.picsearch.es
URL: [//www.picsearch.es/index.cgi?start=197&width=1003&q=Stanley%20Kubrick](http://www.picsearch.es/index.cgi?start=197&width=1003&q=Stanley%20Kubrick)
Consulta: 20 de diciembre de 2011, 22:49 horas.