

Javier Sánchez Cuenca

En l'argot de l'ofici, al director de fotografia se'l denomina "il·luminador", terme que si als no iniciats els pot semblar una subestimació, als aficionats als mitges els sonaria a afalac per la seva qualitat metafòrica. Kubrick, que era un prodigiós il·luminador, al marge però no en contra de la metàfora, aconsellava als seus il·luminadors-directors de fotografia: "Vull que tractis el blanc i negre com si fos color i el color com si fos blanc i negre." Aquesta aparent paradoxa explica, per exemple, la tonalitat gairebé monocromàtica de *2001: una odisea del espació*, pel·lícula que, a causa de l'exquísida austeritat dels seus decorats, anticipa un minimalisme molt de la dècada dels noranta, representat en la seva més fonda expressió per l'hotel *zen* londinenc dissenyat per Anoushka Hempel. Visualment, a Kubrick se l'havia considerat hereu dels alemanys que varen arribar a Hollywood fugint del nazisme. Se'l va comparar amb Siodmak i amb Zinnemann.

Desgraciadament, Zinnemann es va ofegar en l'engranatge mercantil amb un títol com *De aquí a la eternidad*, oscaritzat sense remissió pel final edulcorant. Kubrick no entrava en el joc de Hollywood, com Welles. Però a la pel·lícula de Zinnemann hi ha un tractament dels grisos que romp amb extraordinària finesa amb l'estètica expressionista dels seus orígens. A Kubrick se'l qualifica d'expressionista i, sens dubte, tant *Killer's Kiss* com *Atraco perfecte* ho justifiquen. També se'l titlla de manierista i se'l defineix com un gran artesà a la manera del segle XVIII (una doble qualificació una mica redundant). La figura de Kubrick, però, està més en consonància amb el Renaixement. És un artista polifacètic que coneix perfectament els oficis dels seus col·laboradors i per això es permet ser meticulós al màxim, tot i que en la seva darrera pel·lícula hagi pogut traspassar la frontera de la paranoia. El coneixement de la fotografia li venia per ofici: va treballar com a fotògraf de la revista *Look* més de cinc anys i aquest exercici li va dictar l'exactitud dels enquadraments i li va mostrar la versatilitat de l'òptica. A *Ciudadano Kane*, Orson Welles utilitza per primera vegada lents de distància focal extracurta i passa dels objec-



tius habituals de 35mm. als de 12.5mm. o "gran angulars", cosa insòlita a Hollywood, on la pauta realista imprimeix una visió semblant a la de l'ull humà. I ho va tornar a fer a *Sed de mal*, tant per poder rodar en interiors estrets com per emfasitzar teatralment l'acció. Kubrick no prové, precisament, del teatre, en realitat és un creador sorgit dels *media* impresos i la seva concepció plàstica es va desplaçant paulatinament cap a l'extrem oposat del fotorepòrter que va ser, fins a alternar grans (enormes) plans generals amb plans mitjans i primers plans, mai primeríssims plans. I així com Hitchcock consumeix una ingent quantitat de quilovats per ampliar la profunditat de camp tancant al màxim el diafragma d'un objectiu convencional, Kubrick fa servir sovint òptica de distància focal extracurta, que implica per definició una gran profunditat de camp, sense necessitat de forçar la il·luminació quantitativament. I a més —també com Welles— aprofita a fons l'efecte d'acceleració òptica del moviment dels actors quan la càmera els segueix en *tràveling*, com queda patent a *La naranja mecànica*. Tot això, ara, és obvi, conegut, practicat i fins i tot rebutjat, de la mateixa manera que avui un director de fotografia que s'estimi no tolera l'ús indiscriminat del zoom. Però hem de recordar que, l'any 1975, Kubrick encarrega que li dissenyin un zoom especial 20:1, que se'l batia com Cine-Pro T9, de 24/480mm. per emprar-lo en el rodatge de les escenes de batalles de *Barry Lyndon*.

Kubrick era un artista-mestre de la il·luminació i va entendre, com Renoir a *El río* o Huston a *Moulin Rouge*, que en el cine s'havia d'anar més enllà de la simple il·lustració correcta d'un guió vir-

tualment plàstic, que era no només necessari sinó possible atrapar el fonament tècnic de la referència pictòrica triada i tornar-lo en imatges cinematogràfiques. A *Barry Lyndon* experimenta la il·luminació a base d'espelmes enceses per retrotreure'ns a la visió versemblant d'un pintor de l'època. John Alcott, un dels seus il·luminadors preferits, ho aconsella. Kubrick sap que el que moralment s'ha de fer, tècnicament es pot fer. I, de la mateixa manera que l'esplèndid il·luminador Sven Nilqvist aconsegueix per a Bergman a *Gritos y susurros* una llum sense ombres obtinguda per l'amortiment progressiu d'una font lumínica hiperpotent a base de miralls col·locats en els colzes d'un periscopi multiarticulat, Geoffrey Unsworth i John Alcott aconsegueixen aquest mateix efecte oníric de monocromatisme a *2001: una odisea del espació* (a *El resplandor* és la càmera en *steady cam* la que recorre vertiginosament un inacabable passet gairebé incandescent).

2001... suposa, a més, reblar el clau a pràcticament totes les àrees de la producció, incloent-hi una banda sonora que aniquila els cànons. Alcott i Unsworth, en estreta col·laboració amb els creadors dels efectes fotogràfics especials, Douglas Trumbull i Con Pederson, utilitzen una nova tècnica de "projecció frontal", una sofisticada versió del "efecte Schufftan", que transmet a la pantalla un clima expressiu del que Kubrick va definir com "una experiència essencialment no verbal que cerca arribar al subconscient i als sentits més que no a l'intel·lecte." És clar que els efectes especials mengen el 60% del pressupost i el seu desenvolupament operatiu es fa durant devuit mesos.

Kubrick, que havia estat irreverent amb el color a *Espartaco*, després de *2001...* ja no tornarà al blanc i negre per a consensuació dels nostàlgics de l'estètica severa d'*Atraco perfecte* i *Senderos de gloria* o de la refinada sordidesa de *Lolita*. Però aquesta privilegiada possibilitat de dissentiment dins de l'excel·lència només és capaç d'oferir-la un creador gran com Kubrick, també no ja discutit sinó odiat per una legió d'enemics incondicionals. Alguns, fins i tot, el consideren —simplement?— un il·luminat. □