

La fotografía de Stanley Kubrick como espacio de innovación epistemológica

Stanley Kubrick's Photography as Epistemological Innovation Space

Enrique Pérez Romero

Filmoteca de Extremadura, España
enriqp01@ucm.es

Resumen:

La obra fotográfica de Stanley Kubrick ha sido históricamente opacada por el enorme prestigio de sus películas. Un análisis exhaustivo de todo su trabajo (filmico y fotográfico), bajo una nueva perspectiva en que las artes mecánicas han de ser situadas en el centro del *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas, evidencia la importante potencialidad innovadora, epistemológicamente hablando, de sus fotografías. Esta capacidad heurística se concentra en varios aspectos: a) el estudio de su fotografía como expresión artística de una pulsión creativa inicialmente indefinida o genérica; b) la importancia de la fotografía en el ámbito de la estética comparada; c) el desempeño fotográfico como base fundamental para su posterior trabajo cinematográfico; y d) la relevancia de la cultura de masas en estos ámbitos creativos y artísticos. Esta capacidad explicativa de la fotografía de Kubrick puede extrapolarse como método analítico bajo la evolución de la civilización de la imagen-masa, fase última de la cultura de masas.

Abstract:

The photographic work of Stanley Kubrick has historically been overshadowed by the enormous prestige of his films. An exhaustive analysis of all his work (filmic and photographic), under a new perspective in which the mechanical arts are to be placed in the center of the plastic arts-mechanical arts-mass culture *continuum*, evidences the important innovative potential, epistemologically speaking, of his photographs. This heuristic capacity is concentrated in several aspects: a) the study of his photography as an artistic expression of an initially undefined or generic creative impulse; b) the importance of photography in the field of comparative aesthetics; c) the photographic performance as a fundamental basis for his subsequent cinematographic work; d) the relevance of mass culture in these creative and artistic fields. This explanatory capacity of Kubrick's photography can be extrapolated as an analytical method under the evolution of the civilization of the mass-image, the last phase of mass culture.

Palabras clave:

Stanley Kubrick; fotografía; cine; cultura de masas; estética comparada; arte.

Keywords:

Stanley Kubrick; Photography; Cinema; Mass Culture; Comparative Aesthetic; Art

1. Introducción

Este trabajo parte de la base de que el corpus fotográfico de Stanley Kubrick (1928-1999) permite observar la totalidad de su obra desde una perspectiva nueva que, a su vez, ofrece la oportunidad de ampliar el estudio epistemológico de la fotografía como arte y cultura.

Dicha perspectiva, cuya pertinencia fue demostrada en Pérez Romero (2022), ubica la trayectoria de Kubrick en el *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas. La fotografía y el cine, por ese orden, ocuparían el centro de una carrera profesional fuertemente influida por las artes plásticas y posteriormente volcada en la cultura de masas.

En primer lugar, el estudio de la fotografía de Kubrick, situada en el ámbito del fotoperiodismo, amplía el conocimiento de este género y del arte fotográfico en los primeros años tras el final de la II Guerra Mundial. En segundo lugar, contribuye a ubicar con precisión la fotografía como disciplina a caballo entre las artes plásticas y el cine y, conjuntamente con este, como núcleo expresivo en la transición mediática del siglo XX. En tercer lugar, ayuda a comprender la “civilización de la imagen-masa”, tal como la definí en Pérez Romero (2022, pp. 1180-1186), fase última y contemporánea de la cultura de masas.

La observación de la fotografía *kubrickiana* contribuye a ampliar el horizonte analítico de la disciplina más allá de sus propios límites. Como ocurre con el cine de Kubrick, que resulta fundamental para desacralizar la teoría del autor (Pérez Romero, 2022, pp. 96-99) y los enfoques *cinematografistas*, la obra fotográfica de Kubrick obliga a observar el fenómeno como la parte de un todo técnico, artístico y cultural, y no tanto explicable solo por y desde sí mismo.

2. Estado de la cuestión

En lo que se refiere a la obra fotográfica de Stanley Kubrick, debemos comenzar precisando que hizo su primera fotografía conocida el 15 de abril de 1945, logrando venderla a la revista *Look* y dando comienzo a una etapa

profesional como fotorreportero para dicha publicación, que terminaría el 13 de marzo de 1951, cuando fueron publicados sus últimos trabajos.

Sus fotografías, circunscritas casi en exclusiva al ámbito de *Look*, quedaron en un principio diluidas entre las decenas de miles publicadas en la revista y, después, definitivamente enterradas por el prestigio que llegó a tener su trabajo cinematográfico. De hecho, fue solo a raíz de su muerte cuando se inauguró este espacio investigador, por parte de Crone y Graf Schaesberg (1999), que tuvo que esperar para una ampliación (Crone, 2005), hasta que por fin tuvo un acercamiento científico, riguroso y a la altura de su interés por parte de Mather (2013), en uno de los trabajos investigadores imprescindibles sobre Kubrick; la cuarta y, por el momento, última aportación es la de Albrecht y Corcoran (2018). Estos cuatro trabajos están en alemán (el primero) e inglés (el resto), y editados en Alemania (primero y cuarto) y Reino Unido (los otros dos). El asunto aún está inédito, hasta la publicación de este artículo, en español, obviando los múltiples acercamientos divulgativos y superficiales que pueden encontrarse en internet. De las cuatro publicaciones mencionadas, tres (las dos en las que participa Crone y la de Albrecht y Corcoran) son meros catálogos fotográficos que, cada uno en su medida —y no carentes, desde luego, de interés— aporta algunos textos, pensados más como contextualización de las imágenes que como trabajo analítico propiamente dicho. Solo el libro de Mather, con una sólida investigación como base y de gran ambición heurística, puede considerarse como una obra contundente sobre la fotografía de Kubrick, sin duda un trabajo seminal, pionero e imprescindible para estudiar al fotógrafo y cineasta neoyorquino.

En lo que se refiere al *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas, como nueva perspectiva de estudio de Kubrick en la que se asienta este trabajo, se trata de un espacio investigador que se definió por primera vez en Pérez Romero (2022). Esta perspectiva, inédita para el análisis de la obra de Kubrick y muy poco transitada en general, se configura tomando como referencia los trabajos de Colorado Castellary (1997, 1998, 2009, 2012, 2013a, 2013b, 2016, 2018a, 2018b y 2019), que, aunque sin la concreción a la

que me refiero, se ocupan de diversas partes del mencionado *continuum*, delineándolo implícitamente.

3. Hipótesis y objetivos

La hipótesis principal de este trabajo es que el análisis de la obra fotográfica de Stanley Kubrick abre un abanico de posibilidades innovadoras en el conocimiento del arte fotográfico, partiendo de la inserción de todo el trabajo artístico de Kubrick en el *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas.

Para demostrar la hipótesis se abordarán los siguientes objetivos parciales:

1. Establecer que la dedicación fotográfica de Kubrick se produjo por la conjunción de dos factores de origen distinto y con un componente azaroso, lejos de relaciones causales directas y endógenas, vocacionalmente fotográficas.
2. Relacionar la obra fotográfica de Kubrick con la cinematográfica, demostrando que la segunda supone una continuación lógica de la primera.
3. Como consecuencia de lo anterior, demostrar que en la fotografía de Kubrick ya se podían rastrear algunos de los rasgos estilísticos y continuidades temáticas que confirman la inserción de su obra en el *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas.
4. Explicitar la relación de la obra fotográfica de Kubrick con la civilización de la imagen-masa, sustrato cultural último en el que acaban residiendo artes plásticas, artes mecánicas (por tanto, la fotografía) y cultura de masas clásica, incluyendo, lógicamente, todo el trabajo del autor.

4. Metodología

La complejidad y, sobre todo, la amplitud del espacio investigador abordado nos obligará a articular los objetivos y la hipótesis en torno a ejemplos que, escogidos con el mayor rigor posible, puedan explicar paradigmáticamente

cada uno de los elementos.

Resulta fundamental exponer que este trabajo forma parte de uno más amplio, comenzado en Pérez Romero (2022) y en curso, de manera que una gran parte de la metodología deviene impuesta por las bases investigadoras anteriores, destacando los siguientes elementos:

- a) La dificultad de acceso a los materiales originales obliga a realizar en torno al 90% del análisis sobre las copias digitales de las fotografías ofrecidas por la sede virtual del Museo de la Ciudad de Nueva York (Museum of the City of New York) (MCNY, 2013-2023).
- b) El análisis fotográfico ítem a ítem se ha llevado a cabo mediante la metodología propuesta por Marzal Felici (2009), adaptada a la obra de Stanley Kubrick y elegida “por su rigor, por su amplitud y, sobre todo, por su flexibilidad” (Pérez Romero, 2022, p. 51).
- c) El análisis fotográfico general abarcó las 15.877 imágenes de la colección digital del MCNY (un significativo 57% del total de su producción, considerando la cifra tentativa provisional que manejamos), realizando un estudio especialmente exhaustivo de las 267 fotografías reproducidas en Crone (2005) y las 573 de Albrecht y Corcoran (2018) (no se deben sumar, ya que algunas se encuentran en ambos libros) (Pérez Romero, 2022, p. 49). Además, y siguiendo meticulosamente la metodología de Marzal, se seleccionaron para un análisis pormenorizado 21 trabajos considerados singularmente significativos, análisis que se puede consultar completo en Pérez Romero (2022, pp. 397-436).
- d) Con base en los principios teóricos generales de Souriau (1965) y aplicados al cine por Aumont (1997), se consideró la estética comparada como metodología fundamental a la hora de confrontar las partes fotográfica y cinematográfica del corpus *kubrickiano*.
- e) Desde el punto de vista cualitativo, se elaboraron dos matrices de análisis, una para la obra fotográfica y otra para la cinematográfica que permitían establecer los dos grupos de paralelismos que

interesaban: el estilístico y el relativo al *continuum* artes plásticas- artes mecánicas-cultura de masas.

- f) Desde el punto de vista cuantitativo, se llevó a cabo el establecimiento de 265 ítems de análisis (técnicos, estilísticos y temáticos) que se aplicaron a las 840 fotografías sobre las que se realizó un segundo nivel de análisis, más exhaustivo que sobre el total de 15.877. De ese cruce de ítems y obras surgieron 222.600 valores, cuyos resultados cuantitativos se resumieron, en forma de porcentajes aplicados a cada ítem.
- g) En lo que se refiere al corpus cinematográfico, en este caso complementario de nuestro interés fotográfico, fue llevado a cabo bajo el método de “análisis plano a plano”, escasamente formalizado hasta el momento, y para el que adapté a las necesidades del estudio el planteamiento seminal de Pérez Morán (2015). Se analizaron uno a uno los 8.945 planos en que se puede dividir la filmografía *kubrickiana*, a los que se les aplicó 13 ítems de análisis (4 de ellos, de conceptos múltiples), de lo que resultaron 116.285 valores.
- h) En cuanto al trabajo en torno a la cultura de masas, uno de los extremos del *continuum* conceptual en el que se basa nuestro análisis de la obra de Kubrick, hay que destacar dos aspectos. El primero es la importancia, no única pero sí determinante, de los trabajos de Morin (1966, 2001), fundamentalmente *El espíritu del tiempo*, obra crucial para comprender la naturaleza de la cultura de masas en su culminación histórica, y su vinculación cinematográfica; en el trabajo teórico-metodológico llevado a cabo en este ámbito también fueron fundamentales las aportaciones de Le Bon (2005), Freud (1992), Ortega y Gasset (2004), Baudrillard (2009), Debord (1999), MacLuhan (1969, 1973, 1989, 2015), Eliot (1984), Steiner (2006), Casetti (2000), Vargas Llosa (2012) y el reciente y relevante trabajo de Maase (2016). El segundo aspecto a destacar es que, como consecuencia del empleo de las herramientas teórico-metodológicas mencionadas, se llegó a la conclusión de que eran insuficientes, no por

inadecuadas o incompletas, sino porque la evolución de la cultura de masas obligaba a alumbrar un nuevo concepto, para lo que definí la “civilización de la imagen-masa” (Pérez Romero, 2022, pp. 1180-1186): fase última y contemporánea (desde 1989) de la cultura de masas, marcada por el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación (singularmente internet), que define al ser humano como un “ser conectado”, literalmente sumergido en imágenes y potencialmente creador de las mismas, de tal manera que la masa humana descrita por los autores clásicos es ahora una “masa productora de imágenes” que implica la existencia de una vasta, permanente y omnipresente red de imágenes (la “imagen-masa”) que convierte la noosfera definida por Vernadski (2007) en una *imagosfera* extendida no ya solo a Occidente, sino a todo el mundo (civilizatoria).

5. Resultados y discusión

Hemos de comenzar por advertir que el estudio de la obra fotográfica de Kubrick está aún lejos de su cierre, no pudiéndose afirmar siquiera, todavía, de cuántas unidades se compone. Tomando los datos de Mather y llevando a cabo una estimación, propuse una cifra meramente tentativa de 27.838 (Pérez Romero, 2022, p. 1525), aunque lo más probable es que sea superior. Lo que resulta evidente es que, sin aludir al valor cualitativo de este corpus, al que nos acercaremos más adelante, el valor cuantitativo obliga a considerar la obra de Stanley Kubrick no solo como el conjunto de sus dieciséis películas (trece largometrajes y tres cortometrajes) sino como la suma de su obra fílmica y su obra fotográfica. Y al propio Kubrick, no solo como un cineasta, sino más bien como un “artista visual” que, además, por su lugar privilegiado como “mediador” entre artes plásticas y artes mecánicas, y por su relevancia en la cultura de masas, debe ser considerado como uno de los primeros y más importantes creadores de la “civilización de la imagen-masa” (Pérez Romero, 2022, pp. 1437-1438).

5.1. El origen

La dedicación fotográfica de Kubrick tiene dos detonantes fundamentales y un contexto que no ha de perderse de vista. Los dos detonantes son, por este orden, el hecho de que su padre le regale una cámara Graflex con trece años (Baxter, 1999, p. 20) y la actividad docente de su profesor de arte en la Taft High School de Nueva York, Herman Blaine Getter. Dos cartas de 1959 y 1976, sintetizadas por LoBrutto (1997, pp. 30-31), demuestran que Kubrick mantuvo amistad con su ex profesor muchos años después y que era consciente de la influencia que había tenido en su dedicación al cine. Lo que ocurrió, en realidad, es que, tal como contó Getter en 1992 (LoBrutto, 1997, p. 29), los ojos de Kubrick se iluminaron el día en que él le aseguró que no solo era arte el dibujo o la pintura, sino que la fotografía también. Más allá de la cuestión de clase que subyace (Pérez Romero, 2022, p. 19), lo cierto es que Kubrick acudió a su profesor para poder graduarse gracias a aportar algo en la clase de arte, y su mirada brilló cuando supo que la fotografía también era arte. Resumiendo: en 1941 Kubrick recibe de su padre su primera cámara, en 1945 acude a su profesor de arte en busca de los créditos que le faltaban para terminar la graduación y este le asegura que la fotografía es arte, ese mismo año entrega su primera fotografía en la revista *Look* y en 1946 se gradúa en la Taft, abandonando su etapa de aprendizaje y dedicándose, ya por entero, a la fotografía, hasta 1950. En cuanto al contexto al que me refería, tiene algo que ver con que un profesor de la Taft pusiera, ya por entonces, la fotografía y el cine en pie de igualdad con el resto de las artes, y es que, no en vano, Stanley Kubrick nació y se formó en Nueva York, capital cultural de Estados Unidos, el país de donde procedía, justamente en aquellos años, “la nueva ofensiva de la cultura de masas” (Maase, 2016, p. 255). Por tanto, el origen del impulso de Kubrick por las imágenes provino de una inclinación por lo artístico frente a las disciplinas de la escuela formal, impulsada y orientada hacia la fotografía por el regalo de su padre, y definitivamente consolidada por el prestigio que su profesor le dio a la fotografía al calificarla de arte, todo ello en un contexto cultural propicio (en el tiempo y en el espacio), cuando las

artes mecánicas ya están a la par con las artes plásticas en el seno de una pujante cultura de masas.

5.2. ¿Fotografía o cine?

Como queda claro en las cartas citadas, Kubrick, como cineasta ya consolidado, reconoció en su profesor de arte una de las razones por las que se terminó dedicando al cine. Herman Blaine Getter —pintor fuera de las aulas— no solo ponía en pie de igualdad la fotografía con las artes plásticas, sino que también trabajaba en clase sobre la técnica y la estética fílmica (LoBrutto, 1997, p. 30). Bajo estas circunstancias, Kubrick pudo ser fotógrafo o cineasta. Fue las dos cosas. Fotógrafo desde 1945 hasta 1950, y cineasta desde 1950 hasta su muerte en 1999. Esto requiere dos precisiones.

La primera es que su dedicación al cine lo fue, primero, bajo el control absoluto de todos los parámetros estéticos del filme (incluyendo la dirección fotográfica) y, más adelante, también de todos los parámetros organizativos y financieros que, por supuesto, incluían los estéticos. De hecho, él fue el único responsable de la fotografía de sus tres cortometrajes (1950-1953) y sus dos primeros largometrajes (1952, 1955). En el tercero, *Atraco perfecto* (*The Killing*, 1956), contrató al ya entonces prestigioso Lucien Ballard (1908-1988), pero con la complicidad de su amigo y socio Alexander Singer (1928-2020), sustituyó prácticamente todo su trabajo por tomas propias (Baxter, 1999, p. 79). En el siguiente, *Senderos de gloria* (*Paths of Glory*, 1957), el fotógrafo George Krause (1901-1986) fue, según el propio Kubrick, “un ayudante al que había dado un encargo en el campo de batalla” (Baxter, 1999, p. 97). En el siguiente, *Espartaco* (*Spartacus*, 1960), Russell Metty (1906-1978), logró su único Oscar por ser el fotógrafo de la película, pero en realidad estuvo confinado “al papel de un observador muy bien remunerado”, algo que Metty se tomó “muy mal”, burlándose de Kubrick “a la menor oportunidad” (Douglas, 2014, p. 131). Al fotógrafo de *Lolita* (1961), Oswald Morris (1915-2014), “le afectaba el infatigable cuestionamiento de Kubrick de sus decisiones sobre la luz”, quien le terminó acusando de filtrar fotografías celosamente guardadas de la protagonista (Baxter, 1999, p. 155); el otro

biógrafo del cineasta también califica la relación como “espinosa” (LoBrutto, 1997, p. 210). En su siguiente película, *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (*Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963), el responsable de la fotografía, Gilbert Taylor (1914-2013), que se había curtido cubriendo combates de la II Guerra Mundial, contó que Kubrick le entrevistó para el trabajo con una revista de fotografía entre las manos, “y me hacía preguntas técnicas mientras la hojeaba”, con la intención de comprobar “si era lo bastante bueno para hacer su película” (Baxter, 1999, p. 178). El siguiente proyecto, *2001: Una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968), no es un filme cualquiera, no solo por ser probablemente el más complejo desde el punto de vista fotográfico, sino también por su largo rodaje y, sobre todo, por convertirse en la bisagra de su filmografía, el momento a partir del cual conseguiría el absoluto control de sus producciones gracias a un contrato exclusivo con Warner Bros. La dirección de la fotografía la comenzó Geoffrey Unsworth (1914-1978), pero a los seis meses fue sustituido por su ayudante, John Alcott (1930-1986); este hecho revela ya claramente que la única continuidad fotográfica fue garantizada por el propio Kubrick, verdadero artífice de la misma. Preguntado por un periodista durante el rodaje con Unsworth “si era una costumbre de los directores de cine participar tan activamente en la fotografía de una película”, el cineasta respondió que “no había visto el trabajo de ningún otro director” (Alda, 2000, p. 151). En Alcott pareció encontrar, por fin, un colaborador en quien podía confiar, o quizá, simplemente, haber logrado el control absoluto de sus filmes le permitía dar órdenes como siempre le habría gustado. Lo cierto es que fue el fotógrafo de tres de sus películas más personales: *La naranja mecánica* (*A Clockwork Orange*, 1971), *Barry Lyndon* (1975) y *El resplandor* (*The Shining*, 1980). A pesar de ello, el director de fotografía declinó participar también en *La chaqueta metálica* (*Full Metal Jacket*, 1987), porque “no podía soportar otra vez la misma tensión” (Baxter, 1999, p. 338). Kubrick se decidió entonces por Douglas Milsome (n. 1939), que era ayudante de Alcott, del mismo modo que Alcott lo había sido de Unsworth, y que llegó a contar que “siempre hay mucho que discutir con Stanley durante la reproducción porque se involucra mucho

con sus películas” (LoBrutto, 1997, p. 472). Su último colaborador, en *Eyes Wide Shut* (1999), fue Larry Smith, con el que llevaba trabajando en diferentes funciones más de veinte años y de quien era ya por entonces amigo personal. Parece que no es necesario insistir demasiado en que Kubrick nunca dejó de ser fotógrafo mientras fue director de cine. La fotografía aplicada, en este caso al rodaje de acción real, sustituyó a la fotografía fija, pero él fue el responsable directo de ese aspecto en sus primeros compases cinematográficos, intentó embridar a profesionales prestigiosos como Ballard o Metty, decidió elegir fotógrafos con menor renombre cuando lo anterior vio que era imposible, y desde que logró controlar por completo sus películas, simplemente se rodeó de personas de confianza que fotografiaran exactamente como él quería.

La segunda precisión necesaria respecto a la escisión de la obra de Kubrick entre fotografía y cine se refiere a los años en que compatibilizó ambas actividades. El 17 de abril de 1950 rodó el núcleo central de su primer cortometraje, *Day of the Fight* (1950), en el Laurel Gardens de Newark (New Jersey) (LoBrutto, 1997, p. 62), y entre esa fecha y el final de su colaboración con la revista *Look* (14 de agosto) todavía entregaría un mínimo de 1.184 fotografías en la redacción (Mather, 2013, pp. 284-285).

El solapamiento de las dos actividades no se reduce solo a la doble dedicación durante al menos cinco meses de 1950. El cortometraje mencionado, primer acercamiento de Kubrick al cine, es una suerte de continuación/ampliación cinematográfica de su fotorreportaje más amplio para la revista *Look*, titulado *Prizefighter* (Boxeador profesional) y para el que entregó 1.272 fotografías el 12 de julio de 1948, de las que 18 fueron publicadas el 18 de enero de 1949 (Mather, 2013, p. 280). En F1 observamos que no se trata solo de una continuidad creativa sino que existen evidentes contagios concretos, como si el filme fuera, más que una obra independiente, complementario del fotorreportaje.



B

F1. Los hermanos Cartier en su cama, en *Prizefighter* (A) y *Day of the Fight* (B)¹.
Walter Cartier, *Prizefighter of Greenwich Village* [Walter and Vincent Cartier sleeping]
(MNY290499)², 1948. Fotografía de Stanley Kubrick © MCNY (A)
DOF006_P0006³ © KINO LORBER y Stanley Kubrick Estate (B).

Queda claro, pues, que fotografía y cine no son dos dedicaciones perfectamente escindidas para Kubrick. No solo compatibilizó ambas durante un periodo de transición profesional, sino que en esa transición se produjeron contagios temáticos y estilísticos entre las dos disciplinas. Además, nunca dejó de ser el responsable directo de la fotografía de sus filmes.

5.3. El *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas

En Pérez Romero (2022) demostré la pertinencia de emplear este concepto para el estudio de la obra de Stanley Kubrick. Al atravesar completamente todos sus trabajos, solo puede abordarse aquí con ejemplos, de los que he escogido el más representativo. Ha habido que realizar un gran esfuerzo esquemático, por su complejidad y carácter paradigmático. En F2 se puede observar visualmente el recorrido completo de decantación iconográfica de las gemelas Grady de *El resplandor*, y la forma en que esa iconografía se disemina, después, en multitud de contenidos propios de la cultura de masas. Siguiendo el esquema de arriba a abajo y de izquierda a derecha, el origen se encuentra en dos cuadros de Amedeo Modigliani (1884-1920): *Alice* (1918) y *Ragazza blu* [Chica azul] (1918). El siguiente paso es la influencia de dos

¹ Enlace a *Walter Cartier, Prizefighter of Greenwich Village* (MNY290499).

² Código único asignado por el MCNY.

³ Código único procedente de Pérez Romero (2022), donde “DOF” es el código de tres letras del filme, “006” el lugar que ocupa el plano en la película y “0006” el que ocupa en la filmografía de Kubrick.

fotografías, más directa y cercana en el caso de *Identical Twins, Roselle, New Jersey* [Gemelas idénticas, Roselle, New Jersey] (Diane Arbus, 1966), y más indirecta y lejana en el caso de la segunda, perteneciente al fotorreportaje de Kubrick titulado *Deaf Children Hear for the First Time* o *Stevens, Rise & Deaf Children in NY* [Niños sordos oyen por primera vez o Stevens, Rise y niños sordos en Nueva York] (1948). Esa fusión de los influjos de las artes plásticas (pintura) y mecánicas (fotografía), cristaliza en la imagen icónica de las gemelas Grady, singularmente en el plano TSH049_P7258. Esa imagen icónica del séptimo arte ejerce una enorme influencia, a su vez, en decenas de manifestaciones de la cultura de masas, entre las cuales se ejemplifican en F2: las redes sociales (de las actrices que interpretaron a las niñas en el filme, cuya vida pública ha permanecido, desde entonces, asociada a su trabajo con Kubrick, 2023); el cine (por ejemplo, *Ready Player One*, Steven Spielberg, 2018); la televisión (capítulo *Treehouse of Horror V* de *Los Simpson*, 1994); el videoclip (del tema *On Top Of The World*, Imagine Dragons, 2013); la publicidad (Ikea Singapur, Jordan Lavi Quellman, 2014); mixturas genéricas (por ejemplo, cine-videojuego-publicidad en *8 Bit Cinema: El resplandor*, David Dutton, 2013); el videojuego (*Preguntados*, Etermax, 2023); la industria textil (bodi de bebé Gamba Taronja, 2021); la hostelería (bar Kubrick en Bilbao, 2016); las artes plásticas (*The Grady Twins* [Las gemelas Grady], Nathan Coley [2004-2016], expuestas en *Daydreaming with Stanley Kubrick* [Soñando con Stanley Kubrick], Londres, 2016); o el arte digital (letra *M* del alfabeto, Kiran Kulkarni [Instagram], 2021).

Hemos visto con este ejemplo cómo la fotografía ocupa un lugar privilegiado en los dos extremos del *continuum* que, a su vez, se bifurcan. En el extremo inicial, por un lado, la imagen de Diane Arbus (1923-1971) fue el precedente directo de la iconografía de las gemelas (Zierra, 2017) que se decanta en el plano clave TSH049_P7258; por otro lado, la propia obra fotográfica de Kubrick muestra un claro precedente. En el extremo final, las fotografías son fundamentales para fijar las imágenes de la cultura de masas que, en distintos géneros o disciplinas, recogen la influencia de *El resplandor*. En

Pérez Romero (2022, pp. 315-316, 939-940, 1361, 1383, 1396, 1405, 1407, 1412 y 1423) puede profundizarse con detalle en este recorrido iconográfico.

RECORRIDO ICONOGRÁFICO COMPLETO HASTA LAS GEMELAS GRADY



Fuente: Elaboración propia

F2. Síntesis visual del recorrido iconográfico de las gemelas Grady (*El resplandor*)

5.4. Continuidad fotografía-cine

En los dos epígrafes anteriores hemos visto ya dos ejemplos representativos de la continuidad entre el corpus fotográfico de Kubrick y sus películas. En el caso del fotorreportaje *Prizefighter* y *Day of the Fight*, concretamente, nos ha servido para explicar el periodo en el que solapó ambas disciplinas, y hasta qué punto sus primeros pasos en el cine fueron completamente deudores de su dedicación fotográfica. En el caso del fotoensayo sobre los niños sordos, ha servido para ejemplificar el proceso de decantación iconográfica de las gemelas Grady de *El resplandor*, personajes singularmente icónicos de su cine. En ambos casos (F1, F2), se pueden comprobar continuidades estéticas, temáticas, escenográficas y semánticas. A continuación expondré otros dos ejemplos que nos sirvan para reforzar esa idea y, además, para dejar claro que la inserción de la obra de Kubrick en el *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas se encuentra también implícita en la relación entre su fotografía y su cine.

El primer ejemplo proviene del fotorreportaje *Philadelphia Beaux-Arts Ball* [Baile de Bellas Artes en Philadelphia], para el que Kubrick y su colega John Vachon (1914-1975) entregaron 134 fotografías el 2 de mayo de 1949, de las que *Look* publicó diez (cinco de cada uno) el 13 de septiembre de ese mismo año (Mather, 2013, p. 282). Esta fotografía (F3, A) no estuvo entre las publicadas, pero sí otra protagonizada por el mismo personaje cuyo pie de foto fue: “El premio ‘más original’ fue para el artista Harold Diehl, quien apareció como un ‘Picasso’ de dos cabezas y llevaba una bebida en cada mano, por cada cabeza” (Albrecht y Corcoran, 2018, p. 207). Si acudimos, en este caso, a la secuencia del “baile de máscaras” de *Eyes Wide Shut* (1999), observaremos una curiosa bifurcación semántica y estética en dos planos (F3, B y C), conservando las referencias escenográficas y artísticas. La cabeza artificial del personaje del fotorreportaje posee un dibujo que emula una gran lágrima (A), lo que subraya la contradicción triste/alegre prototípica del mundo de la escena, y la máscara del personaje “femenino” del filme tiene dibujada una lágrima que acentúa también ese perfil melancólico, en contraste con la aparente fortaleza masculina de su compañero (B); el

contexto narrativo del filme ayuda a imaginar quienes pueden ser esos personajes (efectivamente, hombre y mujer), lo que subraya dos dualidades, masculino/femenino y fuerte/débil, que sugieren la tan querida idea del doble para Kubrick, mucho más obvia en la fotografía. Por su parte, el siguiente plano (F3, C) nos muestra algunas de las máscaras presentes en la escena, destacando —por su lugar central en el encuadre— la de una composición cubista con reminiscencias claramente picassianas. El concepto de “mascarada” —muy importante en Kubrick (Pérez Romero, 2022, pp. 155-157, 161, 232, 269, 559, 564 y 882)—, la idea del doble, el arte (pintura, *body painting*, artes decorativas), y la referencia concreta a Picasso son los elementos que emparentan, en este caso, ambos universos creativos. Existen más conexiones, vinculadas al origen de ambas obras, pero queda claro con lo expuesto y, en aras de la necesidad de síntesis, resulta razonable dejarlo aquí.



B

C

F3. Interrelación entre *Beaux Arts Ball* (A)⁴ y *Eyes Wide Shut* (B y C).
Beaux Arts Ball [Man at a costume party for members of the Architectural League of New York] (M3Y5936), 1949. Fotografía de Stanley Kubrick © MCNY (A)
EWS278_P8643 (B) y EWS319_P8684 (C) © Warner Bros. y Stanley Kubrick Estate.

En el segundo ejemplo comenzaremos el análisis por un filme, *Lolita* (1961), sobre la pederastia, que Kubrick tuvo que realizar bajo rígida vigilancia de la censura previa. En F4 (A) podemos observar el único plano del filme en el que, muy discretamente, deja ver la braga de la protagonista, en la esquina inferior izquierda del encuadre. Eso es exactamente lo que ocurre en el fotorreportaje *Children’s Book Tryouts* [Audiciones de libros para niños] (1948), pero en un contexto real, no ficcional, donde mostrar la ropa interior de la niña fotografiada no procedería, fuera del ámbito de la pedofilia (F4, B y C). Ya expliqué en Pérez Romero (2022, p. 396), recogiendo otras fotografías

⁴ Enlace a *Beaux Arts Ball* (M3Y5936).

de esta misma serie y de la misma niña (de las que prescindimos aquí por razones de espacio), que lo que define la relación del fotógrafo con el personaje, en este caso, es la focalización (singularmente en su mirada), la posición de la cámara y el encuadre adaptados al subrayado de la braga (se percibe mejor al contextualizarla con otras imágenes de la serie) y la elección de una niña con gestualidad y actitud más seria, introspectiva y madura que la de sus compañeras.



A

F4. Interrelación entre *Lolita* (A) y *Children's Book Tryouts* (B⁵ y C⁶)
LOL364_P4274 (A) © Warner Bros y Stanley Kubrick Estate
Children's Book Tryouts [Three girls sitting on chairs] (M3Y41355) © MCNY (B)
Children Listening to Reading of Books-Show Opinions by their Facial Expressions
[Girl]⁷ (MNY326421) © MCNY (C)

Añado una evidencia aún mayor. Kubrick recortó algunas fotografías (aquí, C respecto a B) para destacar las miradas fascinadas de los niños ante la audición de la lectura de libros. Sin embargo, es evidente que en este caso no existe tal mirada, puesto que la niña dirige su atención frontalmente hacia el fotógrafo, produciéndose así un efecto ajeno a la intención del reportaje y que, en ese aislamiento visual del personaje, subraya una perturbadora relación de intimidad entre niña y autor.

⁵ Enlace a *Children's Book Tryouts* (M3Y41355).

⁶ Enlace a *Children Listening to Reading of Books- Show Opinions by their Facial Expressions* (MNY326421).

⁷ Se han respetado los títulos ofrecidos por el MCNY, que ubica cada fotografía en una colección distinta. La colección a la que asigna la imagen de C no es recogida por Mather. Si sumamos las fotografías recogidas por el MCNY en las colecciones a las que atribuye las imágenes de B y C obtendríamos 255, una cifra cercana, aunque no exacta, a las 221 que Mather (2013, p. 280) atribuye en exclusiva a *Children's Book Tryouts*. El hecho de que el MCNY asigne años distintos a ambas colecciones (1948 y 1949) consolida la idea de un error por su parte, aunque no puede garantizarse, ya que podría provenir de criterios clasificatorios dispares. Este es un claro ejemplo del largo camino por recorrer en la investigación de la fotografía *kubrickiana*.

5.5. La fotografía diegética

El interés primordial de Stanley Kubrick por la fotografía se mantuvo a lo largo de toda su carrera profesional, no solo en su afán de controlar la técnica fotográfica de sus películas, sino también en su insistencia a la hora de introducir el arte fotográfico como elemento relevante de sus ficciones cinematográficas. Este tema se podría abordar desde diversas perspectivas, como la presencia física de fotografías, la existencia de elementos relacionados con el arte fotográfico o la influencia estética de la fotografía (Pérez Romero, 2022, p. 437). Por razones de síntesis, no solo nos vamos a circunscribir aquí a la presencia física de fotografías, sino que, dentro de este uso interlingüístico con diversas funciones —decorativa, semántica, escenográfica, narrativa, estética o metalingüística—, me centraré en el ejemplo más significativo de aquellos casos en que el uso de la fotografía adquiere gran relevancia en el corazón del lenguaje cinematográfico *kubrickiano*. Se trata de la secuencia final de *El resplandor*, (TSH564_P7773-TSH566_P7775), de donde se han extraído seis momentos distintos, sintetizados visualmente en F5.

Kubrick le da mucha importancia a este final, lo cual no solo se evidencia cualitativamente —en él reside la aparente resolución del misterio del filme—, sino también cuantitativamente: dividido en tres fragmentos (técnicamente, tres planos distintos), este plano secuencia (estéticamente hablando) duraría 1 minuto y 42 segundos, lo que no solo lo convertiría en el más largo de la película, sino también en el segundo más largo de toda su filmografía. En TSH564_P7773a podemos observar un conjunto de 21 fotografías formando una suerte de panel, a su vez “enmarcadas” en un hueco de la pared, efecto que Kubrick mantiene durante todo el plano, perdiéndose por los cuatro lados del encuadre el resto de fotografías, hasta centrarse en una, pero manteniendo en todo momento el reenmarcado (TSH564_P7773b), es decir, la sensación nítida de que estamos observando fotografías fotografiadas, dentro de una película. Cuando la cámara se centra en la imagen que interesa al director, lo primero que llama la atención es que nos encontramos ante una masa de gente, mucho antes de que podamos contextualizarla

(TSH564_P7773c); esa idea de masa (la aglomeración, el lleno, incluso como hecho visual), es perfectamente asimilable a la empleada por Ortega y Gasset (2004, pp. 23-25).



F5. Síntesis visual del “plano secuencia” final de *El resplandor*
TSH564_P7773-TSH566_P7775 © Warner Bros. y Stanley Kubrick Estate

La cámara, de hecho, “penetra” en la fotografía (TSH565_P7774), abriéndose paso entre la masa hasta individualizar al máximo el rostro del personaje central (TSH566_P7775a) para, seguidamente, reencuadrar sobre el texto bajo la fotografía, que nos desvela el contexto: “Hotel Overlook. Baile del 4 de julio. 1921”. Es interesante comprobar que el momento en el que Ortega define el ascenso social de las masas (1926-1929) es estrictamente contemporáneo del momento en el que ubica Kubrick el baile; esta época coincide no solo con la aparición del ocio como condición necesaria de la cultura de masas (“la aspiración a un tiempo libre para vivirlo se hizo bien común en los años veinte y treinta”; Maase, 2016, p. 116), sino también con la construcción intelectual del fenómeno (“hasta los años veinte no se impuso el discurso sobre las ‘masas’, concepto que se incorporó a los usos lingüísticos generales junto con el neologismo ‘cultura de masas’”; Maase, 2016, p. 175). No podemos detenernos aquí en todas las consideraciones a que da lugar este análisis metacultural, pero sí debemos dejar claros los dos contextos diegéticos que describe Kubrick: en primer lugar, una “masa de fotografías” entre las que, como en una selva, ha de adentrarse hasta encontrar la que

interesa y, en segundo lugar, dentro de esa fotografía concreta, una “masa de personas” entre las que, igualmente, ha de aproximarse al personaje que nos conduce a la resolución del misterio. Kubrick anticipa aquí esa “civilización de la imagen-masa”, donde las fotografías —que inundan las paredes del hotel en forma de paneles como el que se muestra en esta secuencia— sumergen al individuo en un ecosistema visual lleno de confusión donde no es fácil desentrañar la verdad.

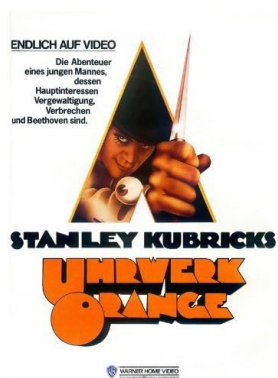
Además, el contexto al que se refiere el final de *El resplandor* permite describir un arco temporal, entre el “*flashback* fotográfico” (1921) y el momento de la diégesis (1980), que no solo define con cierta precisión la edad de oro de la cultura de masas contemporánea, sino también las décadas fundamentales para la evolución del *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas (Colorado, 2019, pp. 89, 139, 227 y 235). Tenemos, por tanto, no solo que a Stanley Kubrick le interesa tanto la fotografía como para incluirla en el interior de sus diégesis cinematográficas, sino que, además, lo hace eventualmente en momentos cruciales y con una importancia semántica y narrativa de primer orden. Y no lo hace solo funcionalmente, sino que la complejidad del discurso en el que queda insertada alude, metalingüística y metaculturalmente, al imperio de las artes mecánicas como forma de acercarse al mundo, como forma de entenderlo y desentrañarlo; artes mecánicas ya plenamente consolidadas en el *continuum* que derivaría en una cultura de masas omnipresente también en el cine de Kubrick que, en ejemplos como este, anuncia con claridad el fin de una época y el advenimiento de la civilización de la imagen-masa.

5.6. El cine y la fotografía en la civilización de la imagen-masa

En 2018, un grupo de investigadores procedentes de los equipos de la Universidad Católica de Ecuador (PUCE) y del Centro de Ornitología y Biodiversidad de Perú, descubrieron una nueva especie de anfibio que denominaron *Dendropsophus kubricki*, en homenaje al cineasta, tal y como se concreta en la descripción etimológica del estudio zoológico:

El nombre específico kubricki es un sustantivo genitivo, parónimo de Stanley Kubrick, un cineasta estadounidense que es uno de los directores de cine más brillantes e influyentes de todos los tiempos. Le dedicamos esta especie por su legado a la cultura cinematográfica y la ciencia ficción. (Rivadeneira, Venegas y Ron, 2018)

Aunque la vinculación directa no se explicita en el estudio, el artículo científico destaca la “brillante mancha anaranjada en las áreas ocultas de las piernas y debajo de los brazos”, que se puede apreciar en una de las fotografías aportadas en el trabajo de investigación (F6, B). En declaraciones de los investigadores recogidas por los medios de comunicación aludieron a ese detalle como vínculo con *La naranja mecánica*, lo que estaría en la causa última de la denominación etimológica del nuevo anfibio.



A



B

F6. Carátula alemana de *La naranja mecánica* (A) e imagen de *Dendropsophus kubricki* (B)
Imagen utilizada para la distribución videográfica de *La naranja mecánica* en Alemania © Warner Bros. y Stanley Kubrick Estate (A)
Fotografía científica del anfibio *Dendropsophus kubricki* © Pablo Venegas (B)

Este hecho, que supera con mucho los límites de la estética comparada, las influencias mutuas entre artes mecánicas o el contagio entre disciplinas artísticas de distinto orden, es muy útil para entender la civilización de la imagen-masa. En primer lugar, resulta relevante que los investigadores, al identificar la mancha naranja del animal, la asociaran a *La naranja mecánica*, que es una creación ficcional; este primer paso del mundo de lo material (biológico, en esta ocasión) al mundo de lo imaginario, sin ningún elemento intermedio que lo determine, resulta importante para comprender hasta qué punto ha penetrado la cultura de masas en la cotidianidad

humana. En segundo lugar, es muy importante recordar que *La naranja mecánica*, originalmente, es una obra narrativa literaria de Anthony Burgess (1917-1993), pero los investigadores no se acordaron de él, sino del adaptador de su novela al cine, lo que muestra hasta qué punto las artes mecánicas han ocupado un lugar privilegiado en el imaginario colectivo, en ocasiones arrumbando a otras artes en las que se inspiran. En tercer lugar, es reseñable el tratamiento de los tres medios de comunicación principales de los que salieron todas las informaciones sobre el descubrimiento científico (Pensoft Editorial Team, 2018; PTI, 2018; Virata, 2018): Kubrick aparece en los titulares y en el cuerpo de las tres noticias, *La naranja mecánica* en el cuerpo de las tres y en dos titulares, e incluso en una de ellas (PTI, 2018) solo se aportan fotografías de Stanley Kubrick y no del anfibio; esto muestra hasta qué punto, cuando una realidad material es procesada por la cultura de masas, si la imagen es un elemento sustancial de ese traspaso, puede llegar a ser sustituida total o parcialmente por su referente imaginario. En cuarto lugar, y para finalizar, ha de prestarse atención al hecho de que lo visual (la mancha naranja) es elemento principal de todo el proceso, y la fotografía el soporte físico de trasposición y vehículo comunicativo. De hecho, el color naranja no formó parte de la textura visual del filme de Stanley Kubrick, y ni siquiera resultó fundamental en su publicidad, salvo en una segunda fase (reediciones de la novela, comercialización de la banda sonora, carteles en la distribución internacional o de vídeo), como es el caso del póster para la copia de vídeo en Alemania (F6, A). Es, por tanto, la fotografía de esa iconografía publicitaria secundaria lo que se encuentra en el imaginario de los investigadores cuando asocian el color del anfibio al filme, y es la fotografía científica que ellos anexan a su descubrimiento lo que nos permite comprobar las características del animal, incluido el detalle del color.

Lógicamente, las derivadas de todo este proceso cultural son de gran complejidad y no pretendo exponerlas aquí. Lo importante es que quede claro hasta qué punto el ser humano vive hoy en una *imagofera*, donde las imágenes se interconectan, cumplen funciones y determinan el proceso epistemológico humano de manera mucho más profunda e intensa que en la

cultura de masas clásica del siglo XX, no digamos ya que en el siglo XIX o en el mundo anterior a la reproductibilidad icónica.

6. Conclusiones

Se ha demostrado que la obra fotográfica y filmica de Kubrick, observada bajo la perspectiva propuesta, tiene un importante potencial de innovación epistemológica para el estudio del arte fotográfico.

Cumpliendo los objetivos de este trabajo, se ha explicado cómo la dedicación fotográfica de Kubrick no resultó de una vocación espontánea o endógena, sino producto de factores azarosos y culturales que imbrican la fotografía en un contexto determinado; también ha quedado claro que los corpus fotográfico y filmico del autor no se encuentran completamente escindidos, que existen importantes vínculos y contagios entre ellos, y que ambos, como artes visuales, se encuentran perfectamente incardinados en el *continuum* artes plásticas-artes mecánicas-cultura de masas, cuya última fase es la civilización de la imagen-masa.

El trabajo amplía la epistemología fotográfica al introducir la obra de Kubrick, espacio investigador inédito en español y aún muy poco transitado en cualquier idioma.

Específicamente, se aportan detalles, en relación con la obra de Kubrick, como la vocación fotográfica en un contexto artístico, la importancia de determinadas aplicaciones fotográficas (al cine, en este caso), la fuerte continuidad que marca —bajo la perspectiva de la estética comparada— respecto a sus películas, y la importancia que adquiere como elemento diegético o semántico dentro de las ficciones.

Finalmente, y en el contexto de la innovación heurística de la civilización de la imagen-masa, se contribuye a considerar el papel crucial de la fotografía para entender el hito histórico en el que vive el ser humano en la actualidad, marcado por la inmersión en la *imagofera*, donde las redes de imágenes ganan creciente peso frente a las redes de masas humanas.

Referencias bibliográficas

- Albrecht, D. y Corcoran, S. (Eds.). (2018). *Through a Different Lens: Stanley Kubrick Photographs*. Taschen.
- Alda, R. (2000). *2001. La odisea continúa*. Ediciones Jaguar.
- Aumont, J. (1997). *El ojo interminable. Cine y pintura*. Paidós.
- Baudrillard, J. (2009). *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*. Siglo XXI.
- Baxter, J. (1999). *Stanley Kubrick*. T&B.
- Casetti, F. (2000). *Teorías del cine*. Cátedra.
- Colorado Castellary, A. (1997). *Hipercultura visual. El reto hipermedia en el arte y la educación*. Editorial Complutense.
- Colorado Castellary, A. (1998). *El arte en el noventa y ocho*. Celeste.
- Colorado Castellary, A. (2009). Creatividad, participación y juego en el arte digital. *ICONO 14*, N° A2 Sociedad Digital, 14b-27b.
- Colorado Castellary, A. (2012). Arte/publicidade/arte: criatividade, estética contemporânea e consumo. En R. De Melo Rocha y V. Casaqui (Eds.), *Estéticas midiáticas e narrativas do consumo* (pp. 66-97). Editora Sulina.
- Colorado Castellary, A. (2013a). *Del arte rupestre al digital. Nueva introducción a la historia de la pintura*. Editorial Síntesis.
- Colorado Castellary, A. (2013b). Los impactos de la imagen tecnológica en el arte moderno. En V. A. Pereira y A. Colorado Castellary (Eds.), *ArTecnología. Arte, tecnología e linguagens midiáticas* (pp. 8-32). Buqui.
- Colorado Castellary, A. (2016). Ojo móvil, dinamismo y montaje. El influjo cinematográfico en las primeras vanguardias artísticas. *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 13, 179-203. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2016.v0i13.6060>
- Colorado Castellary, A. (2018a). Imagen plástica e imagen tecnológica en la enseñanza de la comunicación. Las vanguardias artísticas, la fotografía y el cine. En T. Bueno Doral (Ed.), *Misión de la Universidad en nuestros días: un enfoque interdisciplinar* (pp. 159-171). Camgràfic.
- Colorado Castellary, A. (2019). *La mirada múltiple. Imagen y tecnología en el arte moderno*. Ediciones Complutense.
- Colorado Castellary, A. y Andrade Pereira, V. (2018b). Fotografía-pintura-cine: interconexiones estéticas. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, 16, 7-13. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2018.v0i16.4084>
- Crone, R. (2005). *Stanley Kubrick: Drama & Shadows*. Phaidon Press.

- Crone, R. y Graf Schaesberg, P. (1999). *Stanley Kubrick. Still Moving Pictures. Fotografien 1945-1950*. ICCARUS.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos.
- Douglas, K. (2014). *Yo soy Espartaco*. Capitán Swing Libros.
- Eliot, T. S. (1984). *Notas para la definición de la cultura*. Bruguera.
- Freud, S. (1992). *Obras completas Sigmund Freud. Volumen 18. Psicología de las masas y análisis del yo*. Amorrortu Editores.
- Le Bon, G. (2005). *Psicología de las masas*. Morata.
- LoBrutto, V. (1997). *Stanley Kubrick: A Biography*. Da Capo Press.
- Maase, K. (2016). *Diversión ilimitada. El auge de la cultura de masas (1850-1970)*. Siglo XXI de España Editores.
- MacLuhan, M. (1973). *La comprensión de los medios como extensiones del hombre*. Diana.
- MacLuhan, M. (2015). *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- MacLuhan, M. y Fiore, Q. (1969). *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Paidós.
- MacLuhan, M. y Powers, B. R. (1989). *La aldea global*. Gedisa.
- Marzal Felici, M. (2009). *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*. Cátedra.
- Mather, P. (2013). *Stanley Kubrick at Look Magazine. Authorship and Genre in Photojournalism and Film*. Intellect.
- MCNY (Museum of the City of New York) (2013-2023). *Collections. Stanley Kubrick*. <https://bit.ly/3bWk81t>
- Morin, E. (1966). *El espíritu del tiempo*. Taurus Ediciones.
- Morin, E. (2001). *El cine o el hombre imaginario*. Paidós.
- Ortega y Gasset, J. (2004 [1929]). *La rebelión de las masas*. https://filosofiauacm.files.wordpress.com/2010/02/jose_ortega_y_gasset_-_la_rebelion_de_las_masas.pdf
- Pensoft Editorial Team (16 de enero de 2018). *Named after Stanley Kubrick, a new species of frog is a 'clockwork orange' of nature*. <https://blog.pensoft.net/2018/01/16/named-after-stanley-kubrick-a-new-species-of-frog-is-a-clockwork-orange-of-nature/>.
- Pérez Morán, E. (2015). El estudio 'plano a plano' como nuevo método de análisis fílmico. *Observatorio Journal*, 9(2), 93-118. <https://doi.org/10.15847/obsOBS922015822>
- Pérez Romero, E. (2022). *Artes plásticas, fotografía, cine y cultura de masas en la obra de Stanley Kubrick: interrelaciones formales y sustrato conceptual* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid].

- PTI (The Times of India). (2018). 'Clockwork Orange' frog species named after Stanley Kubrick. *Times of India*.
<https://timesofindia.indiatimes.com/home/environment/flora-fauna/clockwork-orange-frog-species-named-after-stanley-kubrick/articleshow/62535811.cms>
- Rivadeneira, C. D., Venegas, P. J. y Ron, S. R. (2018). Species limits within the widespread Amazonian treefrog *Dendropsophus parviceps* with descriptions of two new species (Anura, Hylidae). *ZooKeys*, (726), 25-77. <https://doi: 10.3897/zookeys.726.13864>
- Souriau, E. (1965). *La correspondencia de las artes*. Fondo de Cultura Económica.
- Steiner, G. (2006). *En el castillo de Barba Azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Gedisa.
- Vargas Llosa, M. (2012). *La civilización del espectáculo*. Santillana.
- Vernadski, V. I. (2007). *La Biosfera y la Noosfera*. Instituto Venezolano de Investigaciones Científicas (IVIC).
- Virata, J. (16 de enero de 2018). Two New Amazon Treefrog Species Described, One Named After Stanley Kubrick. *Reptiles Magazine*.
<https://www.reptilesmagazine.com/two-new-amazon-treefrog-species-described-one-named-after-stanley-kubrick/>
- Zierra, T. (Productor y Director). (2017). *Filmworker* [Película]. True Studio Media.