

25

29  
29  
29



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES "ACATEÁN"**

NUMERACION MAL COMBINADA



**"ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO CINEMATográfico"**

**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
**LIC. EN PERIODISMO Y**  
**COMUNICACIÓN COLECTIVA**  
**P R E S E N T A**  
**CONSUELO ISLAS LEÓN.**

**ASESOR:**  
**PROFR. XAVIER IGNACIO ÁVILA GUZMÁN**

**DICIEMBRE, 1998**



**TESIS CON FALLA DE ORIGEN**

269152



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.

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES**

**ENEP ACATLÁN**

**ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA PELÍCULA**

**"NARANJA MECÁNICA"**

**TESIS PROFESIONAL**

**CARRERA:**

**PERIODISMO Y COMUNICACIÓN COLECTIVA**

**ALUMNA: CONSUELO ISLAS LEÓN**

**ASESOR: XAVIER IGNACIO ÁVILA GUZMÁN**

**MÉXICO, 1998.**

*AGRADEZCO ESPECIALMENTE...*  
*AL PROFR. XAVIER IGNACIO ÁVILA GUZMÁN*  
*POR SU GRANDIOSA AYUDA.*

*A MIS PROFESORES Y  
MUY ESPECIALMENTE A  
QUIENES REVISARON EL PRESENTE TRABAJO.*

*A MIS PADRES, POR SU EJEMPLO DE LUCHA Y  
SU CARIÑO; YA MIS HERMANOS.*

*A LA FAMILIA ALONSO MIRANDA POR SU  
AMISTAD Y HERMANDAD.*

*A LA FAMILIA ESTRADA POR SU  
CALIDEZ Y APOYO.*

*A TODOS LOS AMIGOS Y COMPAÑEROS DE LA  
CARRERA, ESPECIALMENTE A SANDRA, A  
PATY, A TERESA, A MIGUEL, ALFREDO,  
CARLOS Y MARGARITA.*

*A MIS COMPAÑEROS DE TRABAJO.*

*Y, A TODA PERSONA AMANTE DE LA  
CINEMATOGRAFÍA.*

"TODO ES ILUSIÓN

Y TODOS SOMOS PRISIONEROS

DE NUESTRO PROPIO

MUNDO IMAGINARIO"

KANT.

## ÍNDICE

	No. Pág.
- INTRODUCCIÓN	
- PLANTEAMIENTO: PREGUNTA, HIPÓTESIS Y OBJETIVOS .....	1
CAPÍTULO I	
MARCO TEÓRICO	
1.1 TEORÍA ESTRUCTURALISTA .....	2
1.2 PRELUDIO: PARA DEFINIR EL CINE .....	7
1.3 DE LOS SÍMBOLOS, SEMIÓTICA Y CINE .....	16
1.4 HABLAN LAS IMÁGENES; LAS SECUNDAN LOS SONIDOS .....	30
1.5 ¿PARA QUÉ SIRVE Y CÓMO ES UN ANÁLISIS ES- TRUCTURAL DEL RELATO CINEMATOGRAFICO? .....	35
CONCLUSIONES .....	79
CAPÍTULO II	
- BIOFILMOGRAFÍA DE STANLEY KUBRICK. ....	82
CONCLUSIONES .....	112
CAPÍTULO III	
- ESPECIFICACIONES ACERCA DEL MÉTODO, CON ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS SOBRE LA PELÍCULA "A CLOCKWORK ORANGE". ....	126
3.1 IMÁGENES. ....	127
3.2 SONIDOS. ....	
CONCLUSIONES .....	193

	No. Pág.
3.3 HISTORIA.....	200
CONCLUSIONES.....	258
- CONCLUSIONES (FINALES).....	267
- GLOSARIO.	
- BIBLIOGRAFÍA Y VIDEOGRAFÍA	

## INTRODUCCIÓN

Demasiadas razones tengo para explicar el motivo de este trabajo, la más importante surge de mi admiración y disfrute de la obra filmográfica. En lo particular, el Director Stanley Kubrick es una pieza clave dentro de la cinematografía de estas cuatro últimas décadas, tanto por su conquista de la industria hollywoodense como por sus logros técnicos y su especial humor para analizar a la sociedad en estos tiempos.

La investigación consiste en el análisis estructural de uno de sus filmes: "A Clockwork Orange"; se descompone al todo en sus partes para descubrir sus unidades, estudiar sus funciones, la interrelación entre imágenes, sonidos e historia y, llegar a entender el sentido de dicha composición.

En el primer capítulo se exponen las bases teóricas del estructuralismo, se define al cine para ubicarlo en su papel dentro de la sociedad; los símbolos, en imágenes, sonidos y relato, es decir, lo abstracto, lo escondido a las miradas superficiales.

El segundo capítulo consta de una biofilmografía del Director S. Kubrick donde se explica un poco de su vida privada y otro tanto de los avances paulatinos de su carrera como cineasta; se incluye un resumen de "A Clockwork Orange" para complementar esta labor.

El tercer capítulo comprende la metodología, con respecto a las imágenes y sonido se retoma la propuesta de Umberto Eco. Y, para la historia, del libro "Análisis estructural del relato literario" de Helena Beristáin, el cual se adaptará al

relato cinematográfico pasando de las unidades básicas a sus relaciones, hasta llegar a la médula del sentido, sin olvidar las conexiones de los símbolos, así como los aspectos psicológicos dentro de un ámbito social.

En este mismo capítulo se incluyen los cuadros, fotos y esquemas necesarios, con sus interpretaciones respectivas, basadas en la parte teórica del capítulo I. En cuyo caso, la aportación a la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva será el planteamiento del análisis cinematográfico utilizando métodos formales.

Por último, en las conclusiones se explicarán los pros y los contras del método y sus posibilidades de aplicación y uso. Con el glosario, bibliografía y videografía consultada se finalizará la investigación.

Ahora bien, elegí el largometraje "A Clockwork Orange" por ser adaptado y dirigido por Kubrick, quien lo transformó de la novela de Anthony Burgess a la pantalla grande y es perteneciente al género de cine ficción.

Además, por los comportamientos humanos, los cuales rayan entre la línea de lo normal y lo enfermizo, por ese juego de vida-muerte y, sobre todo, cómo soluciona la sociedad el problema de la agresión entre seres racionales. ¿Qué hacer con jóvenes cuyos problemas afectan a sus familias y a la misma sociedad?

Los planteamientos de análisis de tales circunstancias y de solución a los mismos, en un momento dado, son presentados por Kubrick, pero la cuestión queda abierta, por ser algo hipotético, al fin y al cabo, de ficción.

## PLANTEAMIENTO

Toda investigación se basa en algún tipo de problema, en este caso se trata de uno explicativo por el análisis al cual se llegará; a continuación se establecen las premisas de esta labor indagatoria cuyos objetivos son:

- Analizar el filme "A Clockwork Orange" para descubrir su significado. Y,
- Aplicar el método de análisis estructural del relato para el estudio de la composición de la exposición cinematográfica hasta llegar a su significación.

Para asentar el origen del problema: Al observar las películas del Director Stanley Kubrick, se puede disfrutar de la fotografía, la temática, la música, el mensaje, los encuadres o la cuidadosa selección del elenco artístico; inclinan a las personas hacia su opinión personal de lo exterior, siendo así como conquistó la industria hollywoodense y públicos de muchos países.

Sin embargo, no es tan sencillo entenderlas, ya por su aguda crítica a la sociedad, ya por el grado de dificultad al elaborarlas. Con base a ello, cabe preguntarse: ¿cuál es la significación del largometraje "A Clockwork Orange"?

El filme está basado en la novela de Anthony Burgess, titulada igualmente, pero lo que haya inspirado a Kubrick, junto con su perfeccionismo y su constante búsqueda de la nueva narrativa cinematográfica, son quizá el origen de su atractivo, aún cuando suceden atrocidades y más.

Gracias a la multiplicidad y grado de complejidad, se le atribuye lo artístico a la película, por ese modo de llegar a conmover, por traspasar la emotividad, por ser una ficción nada lejana de la realidad social.

Entonces, para dar una respuesta probable al cuestionamiento, se plantea la siguiente hipótesis: "La película "A Clockwork Orange" significa la exaltación de las ataduras de la barbarie humana, el detrimento y su pasión por lo bello. Sólo más tarde se descubre la libertad."

## CAPITULO I

### MARCO TEÓRICO

#### 1.1 TEORÍA ESTRUCTURALISTA.

El estructuralismo es una corriente de pensamiento surgida después del positivismo. Es hasta la década de los sesenta cuando entra en boga y se presta a muchas trampas ideológicas debido a su carácter universal.

Hablar de estructuralismo es entender una actividad mental consistente en descomponer un objeto en sus partes y así descubrir su funcionamiento para recomponerlo después; pero, sin olvidarse de la interdependencia de cada uno de esos elementos. Así, cada disciplina-lingüística, antropología, economía, etc.- puede precisar su propio programa de análisis.

Según Roland Barthes, "el estructuralismo esencialmente es una actividad, es decir, la sucesión regulada de cierto número de operaciones mentales y puede hablarse de actividad estructuralista de la misma manera que se ha hablado de actividad surrealista. ... Las operaciones de la praxis estructuralista se reducen a la descomposición de un objeto para reconstruirlo de manera que pueda descubrirse su funcionamiento." (1)

Aunque en realidad no se la considera precisamente una ideología determinada, sí funciona como una corriente de pensamiento. La palabra estructura se deriva del latín

(1) Ávila Guzmán, Xavier Ignacio y otros compiladores. "ANTOLOGÍA DEL ESTRUCTURALISMO." UNAM- ENEP ACATLÁN, México, pág. 11.

struere, construir; cuyo sentido era referente a la arquitectura, es decir, de cómo está construido un edificio.

Luego, en el siglo XVII, Fontenelle aplicó el término al sistema de órganos humanos; siguieron su ejemplo los anatomistas, los gramáticos y los cultivadores de las ciencias exactas y de la naturaleza del siglo XIX.

Actualmente se entiende por "estructura el modo en que las partes de un todo de la clase que sea -una sustancia mineral, un mecanismo, un cuerpo viviente, un discurso- se conectan entre sí. Para descubrirla, es preciso hacer un análisis interno de la totalidad, distinguiendo los elementos y el sistema de sus relaciones. Entonces aparece la estructura como el esqueleto del objeto sometido a consideración, su armadura, lo que permite distinguir entre lo esencial y lo accesorio, el conjunto de sus líneas de fuerza y, a veces el mecanismo de su funcionamiento propio." (2)

Por ello, el estructuralismo no se constituye sumando las partes, sino por la inmanencia de cada elemento conformante del conjunto. Tiende a la comprensión adecuada de organismos complejos.

El pensamiento occidental tiene una constante en su historia, es la búsqueda de la substancia; lo interno de un fenómeno es su estructura, por tanto, es la substancia; es algo imperceptible a primera vista, está escondido, no se le ve, pero existe y conforma la articulación de las normas, para apreciarla concretamente, se realiza la actividad estructuralista.

Para Barthes: "La estructura es un símbolo del objeto, un simulacro orientado, interesado, porque el objeto imitado descubre algo que era invisible o, si se prefiere, ininteligible en el objeto natural. El hombre estructural toma como tal lo real, lo descompone y luego lo recompone; en apariencia es bien poca cosa (lo que induce a

(2) Íbidem, op. Cit. Pág. 13.

algunos a considerar que el trabajo estructuralista es una labor insignificante, sin interés, inútil, etc.). Pero, desde otro punto de vista, este poco es decisivo; porque entre los dos objetos, o los dos tiempos de la actividad estructuralista se ha producido algo nuevo, que es nada menos que lo "ininteligible generalizado". (3)

Entonces, "en el estructuralismo se utilizan modelos para estudiar la significación de la acción humana en su contexto. Las unidades interrelacionadas no se consideran como un conjunto de órganos, sino como formas significantes..." (4)

Por eso, la tendencia del estructuralismo es modificar al mundo para conocerlo. Luego de considerar esa definición, estímesese al cine como un relato elaborado como un sistema implícito de unidades y reglas.

De acuerdo a las afirmaciones de Christian Metz, el lenguaje cinematográfico se organiza con una especie de gramática propia del filme, la cual no es ni arbitraria ni inmutable; en este sentido, solamente la lingüística general y la semiología general, por ser disciplinas analíticas, pueden ofrecer la metodología adecuada.

Con base en la corriente del estructuralismo lingüístico, esbozada por el suizo Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien es considerado por muchos como el lingüista más importante y genial de todos los tiempos, se desarrollará la presente investigación

La aparición del estructuralismo de Saussure cambió radicalmente la situación investigadora y docente. Considera al lenguaje como un todo en el que no puede estudiarse ningún elemento de los que consta, sin verlo en relación con el conjunto orgánico del que forma parte.

Así, desaparece el historicismo absorbente y estático pasando a entender el lenguaje no sólo como algo en perpetua evolución, sino también como un cuerpo sistemático y

(3) Íbidem, op. Cit. Pág. 14

(4) Paoli, J. Antonio. "COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN". Edit. Trillas. México, 1990.

orgánico. Procura explicar los cambios en función del sistema lingüístico dentro del cual se producen y no como algo aislado.

Durante la primera mitad del siglo XX se suscitó la profunda renovación de los estudios del lenguaje, con el estructuralismo, éste tuvo tanto auge que surgieron algunas corrientes un tanto intransigentes y dogmáticas, alejándose por ello de la realidad.

"Los excesos aparecen cuando se exagera el carácter sistemático de la lengua y se deja de tomar en cuenta que la realidad de una lengua es de una extraordinaria complejidad y, por tanto, puede reducirse siempre a una interpretación total y sistemática." (5)

Véase algo más de su desarrollo histórico: Saussure fue Profesor en la Escuela de Altos Estudios de París, durante esos años dio a conocer los trabajos dentro de los supuestos de la gramática histórica haciendo famosas e irrefutables sus teorías; tituladas: Memoria sobre el sistema primitivo de las vocales en las lenguas indoeuropeas y, Del empleo del genitivo absoluto en Sánscrito.

Luego, cuando fue catedrático de la Universidad de Ginebra (su ciudad natal), en 1891 decidió dejar de publicar trabajos lingüísticos, quizá por insatisfacción, aunque no se sabe con certeza. A partir de entonces y hasta su muerte, elaboró nuevos puntos de vista dándolos a conocer en sus clases universitarias; intentaba exponer en un libro sus nuevas teorías cuando la muerte se lo impidió(1913).

Gracias a dos de sus discípulos, quienes reconstruyeron sus ideas basándose en los apuntes de clase de varios compañeros, resultó el célebre y renovador: Curso de Lingüística General. Aunque estudios posteriores de los apuntes manuscritos de Saussure, descubren que las teorías afirmadas como definitivas, eran para el autor sólo hipótesis provisionales.

(5) Fuentes de la Corte, Juan Luis. "GRAMÁTICA MODERNA DE LA LENGUA

ESPAÑOLA." Ediciones Ciencia y Técnica, S. A. México, 1987. Pág. 20.

Ahora bien, dado que el hombre posee el don de la palabra y nombrar las cosas es una de tantas funciones de la lengua; Saussure emplea el término signo lingüístico, en lugar de palabra o nombre, para evitar confusiones. Para él, la lengua es un sistema de signos y las unidades que lo componen son signos lingüísticos.

"El signo lingüístico es una unidad compuesta por dos elementos, o, si se quiere, por dos caras. Uno es el significante o imagen acústica y el otro es el significado o imagen conceptual." (6)

El significante es el sonido, lo percibido por el sentido del oído; y el significado es la cara no visible, es decir, la idea evocada en la mente. Ambos se relacionan a un referente, objeto real, cosa o acontecimiento de quien se habla. Y, en este caso hablaremos del cine, la sola palabra evoca más de una imagen, se incurre en la asociación mental de películas o personajes favoritos.

Sobre la base de signos, lenguaje oral, escrito y diversidad de imágenes, se crean historias llenas de situaciones y relaciones produciendo efectos sobre el espectador, por ello, la inmensa mayoría de los filmes narra; dicha narración sigue reglas precisas, por ejemplo: a) se combinan luchas o desafíos; b) se desarrolla en un tiempo-espacio determinado, y c) los personajes son identificados por sus características.

En cambio, para el antropólogo Claude Lévi-Strauss (Francia, 1960), quien expone la esencia del método estructuralista de la siguiente manera: "Es necesario, primero, recopilar y analizar los hechos aislados y efectuar su completa y máxima enumeración; segundo, establecer la interrelación de los hechos entre sí, agruparlos y establecer sus ligazones internas y correlativas; tercero, sintetizarlo todo en un conjunto integral, componer un sistema con los elementos correspondientes, creando así un objeto total y único de

(6) Millán, Antonio. "EL SIGNO LINGÜÍSTICO." ANUIES, México, 1973. Pág. 11

investigación." (7)

Así, se establece un sistema regido por una relación lógica; en la presente investigación por análisis de imágenes mas sonidos mas relato, en torno a un filme, nos dará como resultado el entendimiento de su significación. Antes, entendamos qué es el cine.

## 1.2 PRELUDIO: PARA DEFINIR EL CINE.

Puede pensarse en el cine como un medio de comunicación; como un sistema lingüístico o como una gran industria, además, como el séptimo arte. Se le considera un medio de comunicación por su funcionamiento, éste se ajusta al esquema básico del proceso comunicativo, por contar con emisor y receptor conectados a través de un canal en el cual circulan mensajes.

Los mensajes llamados filmes, resultan de la acción del emisor (producción, realización ), y por medio de diversos procedimientos; por ejemplo, la proyección luminosa de un soporte celuloide, previamente impresionado por procedimientos fotoquímicos, sobre una pantalla reflectante; son recibidos por los receptores (público).

Dichos mensajes se convierten en un lenguaje; su carácter es socializador; deberá tener coherencia y organización, aspectos necesarios para que sus discursos sean comprensibles para los espectadores.

Aunque su despliegue lingüístico vendrá condicionado por su materia de expresión: componetes lumínico-visuales y sonoro-auditivas; integrando una pluralidad de sentidos perceptivos y de lenguajes asociados a cada uno de ellos.

(7) Lévi-Strauss, Claude. "CRÍTICA DEL ESTRUCTURALISMO". Ediciones Síntesis, Buenos Aires, 1994. Págs. 77 y 78.

De esto, "se deduce que la configuración de los mensajes cinematográficos adquiere la forma de un complejo sistema lingüístico capaz de generar sentido por la interrelación, que no simple suma de significaciones desarrolladas tanto diacrónicamente como sincrónicamente. ..."(8)

Y es gracias a esa multiplicidad y complejidad como se le adjudica la artisticidad a la cinematografía, en tanto tenga carácter de lenguaje complejo, asemejándola al arte de la literatura.

Aclaremos también lo que es el arte, según Ernst Fischer: "El arte es casi tan antiguo como el hombre. Es una forma de trabajo y el trabajo es una actividad peculiar de la humanidad." (9) Es también el modo como el hombre establece un equilibrio entre él y el mundo circundante.

Además, si el arte es producto de la vida social; el arte cinematográfico "expresa la realidad al través de la representación sensible de imágenes bellas. (10)

En tal caso lo bello es también una categoría sociohistórica. Es un reflejo estético de la realidad.

El cine, en su condición icónica y sonora, remite a formas expresivas como la pintura, fotografía, literatura oral, música, etc.; sin dejar de lado su ubicación espacio- temporal, la cual dinamiza la imagen. Estos elementos encausarán cualquier tipo de análisis de contenido, bien hacia la cinematografía o a la sociedad en la cual se produce.

Pero, ¿en qué momento se convierte en arte? Regresando unos años en tiempo y

(8) Monterde, José Enrique. "CINE, HISTORIA Y ENSEÑANZA." Edit. Laia, Barcelona, 1986. pág. 12.

(9) Fischer, Ernst. "LA NECESIDAD DEL ARTE." Edit. Planeta. Buenos Aires, 1993. Pág. 15.

(10) Gomezjara, Francisco A. Y D. S. De D. "SOCIOLOGÍA DEL CINE." Del - Instituto de Investigaciones Económicas de la UNAM. SEP, México, 1973 Pág. 142.

espacio, sucedió en la Francia de principio de siglo, en 1908, cuando los hermanos Lafitte, aunque dedicados a la banca francesa, incursionaron en la cinematografía al fundar la sociedad productora Film d'art, encomendaron la tarea de guiarla a Charles Le Bargy y André Calmette, hombres de teatro.

Para esos años, el cine, aunque joven, pasaba por una crisis de argumentos; los Lafitte pensaban que su salvación sería tomar como base de desarrollo a los temas teatrales más trascendentales o bien, propiciando que los hombres de letras más famosos escribieran para el cine.

El objetivo de la sociedad Film d'art era finalizar con los anonimatos artísticos del cine primitivo introduciendo la noción de estrella para atraer más público; su proyecto propició que actores famosos fueran admirados, en los mejores escenarios de París, por un público más numeroso.

Así, "el 17 de noviembre de 1908, a bombo y platillos, se presentó en la sala Charras, de París, el primer programa de la sociedad Film d'art, cuyo plato fuerte era "El asesinato del Duque de Guisa" (L' assassinat du Duc de Guise, 1908) escrita por el académico Henri Lavedan e interpretada por ilustres actores de la Comédie Française. Estreno de campanillas, con el tout Paris en traje de gala y una expectación subida. Y en la pantalla de la sala Charras el cine se transfigura, como por efecto de magia, en arte respetable y públicamente reconocido." (11)

Tal arte es el contemplado actualmente, con sus múltiples avances técnicos y movimientos de cámara, con vistas muy cercanas o panorámicas extraordinarias ; los cambios de locación, etc., lo cual no sucede en el teatro, donde el espectador observa sólo el movimiento de los actores en una locación ambientada al caso.

(11) Gubern, Roman. "HISTORIA DEL CINE". Edit. Baber, S. A. Barcelona, -  
1988. Pág. 86.

Por otro lado, "la comunicación cinematográfica se ha organizado bajo un modelo industrial, que para muchos resulta contradictorio con su supuesta artisticidad. Para estos puristas del acto artístico, que de hecho olvidan cuánto la "Literatura" depende de una industria editorial o de que otras artes se han mantenido más distanciadas (relativamente) del comercio por su mera condición elitista y minoritaria, lo cual no es un criterio de calidad o sublimidad, la comercialización del Cine consecuente a ese carácter industrial vendría a ser la historia de la contaminación del Arte por el vil dinero. (12)

El cine surgió a fines del siglo XIX, en plena era industrial debido al progresivo perfeccionamiento de las técnicas de reproducción mecánica de la realidad, desde ese momento se hace partícipe de la industrialización bajo su carácter positivista; abarcando elementos de la electrónica, la química, la física, etc. Entonces, el cine nace como industria debido a su mercantilización y no como arte.

Pero, ¿en qué momento nace la industria cinematográfica? Regresemos también en tiempo y espacio, año 1895, París, surge la primera patente cinematográfica de los hermanos Louis y Auguste Lumiere; sus primeras proyecciones públicas fueron en diciembre de ese año en los sótanos del Grand Café de París. Surgió la euforia por las imágenes.

"A fines de 1896, el cine había salido definitivamente del laboratorio. Los aparatos patentados se contaron desde entonces por centenares. Lumière, Méliés, Pathé y Gaumont en Francia, Edison y la Biograph en los Estados Unidos, William Paul en Londres, ya habían echado las bases de la industria cinematográfica, y todas las noches miles de personas se apiñaban en salas oscuras...." (13)

Para el siguiente año Edison declaró la guerra de patentes, por querer monopolizar el

(12) Íbidem (8), op. Cit. Pág. 13

(13) Sadoul, Georges. "HISTORIA DEL CINE MUNDIAL". Siglo XXI Editores, México, 1983. Pág. 9

invento, creando la primer crisis, Europa no cedió y Francia, principalmente, continuó con el desarrollo del cine con Méliés quien tuvo éxito rotundo gracias al trucaje, y salvó al cine de la decadencia, a inicios del siglo XX, su obra cumbre fue *Le voyage dans la Lune*.

Ahora bien, el desarrollo del invento cinematográfico es paralelo en diversos países. El diseño norteamericano de Hollywood se convirtió en modelo dominante para todo el mundo; y aún prevalece.

Su modelo es dado por tres regímenes: las productoras, los géneros y el "star-system"; por medio de éstos, se organiza y define la oferta cinematográfica. Las productoras sólo se distinguen por el personal seleccionado y por la temática de sus producciones. Adaptándose a los cambios del mercado, evolucionando a lo largo del tiempo.

A groso modo, "cualquier reflexión sobre el funcionamiento comunicativo del Cine, sobre sus repercusiones sociales y sus posibilidades lingüístico-estéticas no puede dejar de lado esas componentes industriales, esas necesidades comerciales, esa búsqueda de la rentabilidad, esa especialización en el tiempo no productivo del consumidor, etc. (14)

En consecuencia, el trabajo de todo el equipo humano y mecánico encargados de la producción cinematográfica, se verá limitado y/o determinado por el presupuesto económico, las condiciones impuestas por la empresa -a nivel laboral-, el género de cine y el sello impreso por el director, cuyas indicaciones deberán respetar y seguir a pie juntillas.

¿Qué hace un director? Dirige a los actores y personal técnico, pero, ¿él qué hace? Es algo complicado dar respuesta: "Un film, tiene actores y actrices que se encargan de interpretar diversos roles; un señor que maneja la cámara y se encarga de la fotografía; escenógrafos y modistas que se encargan del fondo sonoro; maquilladores y peinadores

(14) Íbidem (8), op. Cit. Pág. 19.

que toman a su cargo la apariencia personal; y, además, carpinteros, microfonistas, ayudantes. En una palabra, una serie de personas que efectúan tareas determinadas y visibles, cubriendo las necesidades de la realización de una película.

El director, en cambio ... nada. No desarrolla ninguna labor directamente. Su presencia se advierte por un proceso de esclarecimiento más allá de la película misma." (15)

Entre el poder de los medios masivos de información y los ángulos políticos y sociales; las tendencias, estilos, influencias, ideología y omnipotencias diversas, el Director cumple con su labor de guía, instructor, capataz, amigo, pero principalmente la de incrustar su huella personal en todo el proceso de la producción filmica.

Ese producto llega a ojos, oídos y entendimiento del receptor. Ser Director es la tarea de Stanley Kubrick, habremos de ubicarlo en este proceso dentro de un espacio y un tiempo determinado; cuyo inicio en la cinematografía es a mediados del siglo XX, en plena Guerra Fría entre Estados Unidos y la (ex) URSS.

Para esos años el cine había cambiado por completo de como era en sus inicios, de su mudez y del mágico juego de luz y sombra en blanco y negro pasó al colorido cuando en 1907 se patentó el Kinemacolor de George Albert Smith (procedimiento bicrómico) en Gran Bretaña.

Luego, en 1911 se presentó la Gaumont-Color y se dió a conocer el procedimiento de cine sonoro de Eugéne Lauste; pero fue hasta 1919 cuando se patentó el procedimiento de cine sonoro del Tri-Ergon en Alemania, por Hans Vogt, Jo Engl y Josef Massolle. En 1924 se presentó la película pancromática siguiendo los descubrimientos de Hermann Wilhelm Vogel (alemán).

Más tarde, en 1926, la Warner Bros compra a la Western Electric las patentes vitáfono para la reproducción sincrónica del sonido en la pantalla, es decir, se sonorizó un filme

(15) Feldman, Simón. "EL DIRECTOR DE CINE". Edit. Gedisa, Barcelona, 1993. Pág. 9.

mudo en pleno rodaje (Don Juan). Pero, hasta 1935 el film La feria de la vanidad de R. Mamoulian fue el primer éxito del tecnicolor tricrómico.

En 1950 se lanzó el Eastmancolor por Kodak; cinco años después surgió el cinemascope 55mm. De Fox; en el '59 el supertecnirama 70 mm. y en el '65 se lanzó el super 8. Al momento en que Kubrick dió sus primeros pasos dentro de la cinematografía, la encontró bajo esas condiciones, mismas que utilizó, superó y mejoró el trucaje (explicación más detallada en el siguiente capítulo).

Así mismo, todos vivimos en un tiempo y en un espacio. "Como señala Gianfranco Bettetini, todo acto comunicativo tiene que considerar el tiempo, ya sea porque el tiempo constituye una parte del objeto de la comunicación o bien porque toda comunicación se desarrolla en el tiempo." (16)

Debemos considerar el tiempo como la materia misma de la expresión cinematográfica pues ésta se subordina a la sucesión de imágenes en un determinado lapso temporal. Entonces, dichas formas se suceden en nuestro presente y sólo evocamos el pasado y el futuro del fenómeno cinematográfico.

Por otra parte, "el cine como un espectáculo eminentemente social, resulta un espectáculo en el que el individuo se aísla. Y dicha situación es provocada en gran parte por uno de los requisitos indispensables para la buena proyección cinematográfica: la oscuridad, el elemento que juega un papel de muro entre un espectador y los demás." (17)

Como el espectador está más atento y receptivo, hasta relajado, la imagen y el sonido se apoderan de él, dificultando su reflexión, presentando a la ficción como una realidad. Por eso el cine también se define como el arte de la expresión por medio de imágenes en

(16) Íbidem (8), op. Cit. P. 27.

(17) Posada V., Pablo Humberto. "APRECIACIÓN DE CINE." Edit. Alhambra - Mexicana, S. A. México, 1980. Pág. 6.

movimiento ; es un arte aunque haya nacido de un invento científico.

Además, la imagen va dirigida a la sensibilidad, puede elegirse porque gusta o ser rechazada; las imágenes son sólo una interpretación o representación de la realidad. Y, si el individuo es único al hacer frente al cine, tiene la posibilidad de entender el lenguaje cinematográfico el cual puede enriquecerlo a partir de su artisticidad y semántica.

Para formarse una idea más profunda de lo que es el cine además de arte o industria véase la nueva teorización: la representación psíquica; según Christian Metz, investigador argentino: "Se suele decir, y con razón, que el cine es una técnica de lo imaginario. Técnica, además, que corresponde a una época histórica (la del capitalismo) y a un estado de sociedad, la llamada civilización industrial." (18)

Entiéndase la técnica de lo imaginario en dos sentidos:

1.- En el sentido usual de la palabra, porque todas las películas tienen como base lo imaginario. Y,

2.- cuando lo imaginario designa la huella del espejo alienante del hombre por medio de su mismo reflejo, convirtiéndolo en su doble.

Aún cuando la dificultad radica en el intento de captar la articulación de lo imaginario con los rodeos del significante, el cual también determina al inconsciente, o sea las creaciones humanas, en este caso, las películas.

Por su parte, Edgar Morín, estudioso del cine conforme al método de Antropología Genética, plantea el surgimiento paralelo del cine -ojo objetivo- que capta la vida reproduciéndola; y el más caro anhelo del humano, desplazarse por los aires -el avión-.

Enmarca al espectáculo cinematográfico dentro del ámbito onírico, muy cercano al universo de los sueños: "las estructuras del film son mágicas y responden a las mismas

(18) Metz, Christian. "PSICOANÁLISIS Y CINE." Edit. Gustavo Gili, S. A. Barcelona, Pág.

necesidades imaginarias que las del sueño; la sesión de cine revela caracteres parahipnóticos (oscuridad, hechizo por la imagen, relajación confortable, pasividad e impotencia física)." (19)

Al igual que Metz, establece la imagen mental como función psicológica, la cual es al mismo tiempo un doble, un reflejo, es decir, una ausencia. Además, la imagen presenta todas las características de la vida real, incluyendo la objetividad, con un mismo movimiento puede aumentar el valor subjetivo hasta llegar a la alucinación; es un proceso mental llamado proyección o enajenación.

Entonces, a mayor necesidad objetiva, la imagen fijada tenderá más a la proyección (fetichización); dicha imagen, en apariencia objetiva, adquiere un carácter surrealista, pues en el encuentro alucinatorio de la subjetividad y la objetividad se halla el doble, el cual es proyectado con tal alienación que llega al punto de presentarse como espectro autónomo.

"Esta realidad absoluta es al mismo tiempo una suprarrealidad absoluta: el doble concentra, como si en él hubieran realizado, todas las necesidades del individuo, y en primer lugar su necesidad más locamente subjetiva: la inmortalidad." (20) En suma, el doble no es más que la conciencia íntima de sí mismo, la cual se reconoce en el reflejo o la sombra proyectada en el sueño, la alucianción o la representación fetichizada y/o magnificada en creencias, cultos y religiones.

La proyección humana inició sus manifestaciones artesanalmente, con imágenes, dibujos, pinturas y esculturas, entre otras (arte prehistórico). Esas significaciones evolucionan al paso de los siglos respondiendo a la complejidad de la realidad, la cual se enriquece con la imagen y viceversa.

(19) Morín, Edgar. "EL CINE O EL HOMBRE IMAGINARIO." Edit. Seix Barral, S. A., Barcelona, 1975. Págs. 176 y 177

(20) Íbidem, op. Cit. Pág. 34.

Considerando doble (mágico) e imagen (emoción) como dos polos de una misma realidad, existe entre ambos una zona fluida conocida como dominio del sentimiento, allí se encuentra la magia, es un germen a medida que la imagen es presencia, así toda imagen se hace afectiva y lo afectivo tiende a hacerse mágico.

"Extraordinaria coincidencia antropológica: técnica de un mundo técnico, reproducción físico-química de las cosas, producto de una civilización particular, la fotografía parece el producto mental más espontáneo y universal: contiene los genes de la imagen (imagen mental) y del mito (doble) o, si se quiere, es la imagen y el mito en estado nacinte." (21) En este proceso "mágico" de reproducción de imágenes está implicado Kubrick, como director y productor de filmes.

El cine, además, maneja esquemas propios de la personalidad humana, desde todos los tiempos; permite al receptor obtener experiencias visuales, auditivas y emocionales; el trabajo con emociones contrapuestas: vida-muerte, amor-odio, perdón-venganza, etc., son aprovechados y manejados por la industria cinematográfica proponiendo "modus vivendi", reafirmando y eternizando el sistema de vida social y político imperante; por ello, va más allá del simple entretenimiento. También dentro de este embrollo podemos ubicar a Kubrick.

### 1.3 DE LOS SÍMBOLOS, SEMIÓTICA Y CINE.

A partir del desarrollo evolutivo del humano, de su interés por conocer, experimentar, transformar y crear para redescubrir sus capacidades y posibilidades del vivir; en esa constante búsqueda está el encontrar significados, a través de lamagia, la religión y luego con la ciencia; en este punto se ubican la semiología y la semiótica.

(21) Íbidem, op. Cit. Pág. 42.

Según Jean Dubois: "La Semiología nació de un proyecto de F. de Saussure. Su objeto es el estudio de la vida de los signos en el seno de la vida social. En este caso, la lingüística no es sino una rama de la semiología. ...Entre los otros sistemas semiológicos. F. De Saussure, enumera los ritos y las costumbres." (22) Para el estudio de la lengua se deben considerar las semejanzas con otros sistemas de igual orden, en cuyo caso el aparato audifonador será secundario. Por ejemplo, el código de urbanidad es considerado como sistema semiológico por el uso de reglas y códigos.

Con respecto a la semiótica Dubois explica: "La semiótica toma a su vez el proyecto de la semiología de F. De Saussure y se asigna como objeto el estudio de la vida de los signos en el seno de la vida social. Sin embargo, a diferencia de la semiología, ...se niega a considerar como objeto fundamental el lenguaje y la sociedad. La semiótica quiere ser una teoría general de los modos de significar." (23)

Además, la semiótica deja de lado las sistematizaciones lingüísticas así como los modelos lógicos o matemáticos para apoyarse en una ciencia del sujeto y de la historia. Así, se presenta como una metaciencia, se constituye como observación de sistemas significantes e intenta analizar los modos de la significación. El dominio de la semiótica es el texto como práctica signifiante; dependerá del investigador la orientación a que pretenda someter al texto. Es así como para A. J. Greimas se conforma una semiótica con sentido gnoseológico.

En todo suceso comunicativo se utilizan señales, indicadores, signos y símbolos. Siempre deberán haber dos sujetos, emisor y receptor para la transmisión del mensaje (acción expresiva). Para esto, las señales son mecánicas y automáticas, todos (animales y humanos) responden en todo momento a infinidad de señales; sirven para entenderse.

(22) Dubois, Jean. Giacomo, Matheé y otros. "DICCIONARIO DE LINGÜÍSTICA". Alianza Edit. Madrid, 1979. Págs. 552 y 553

(23) Íbidem, op. Cit. Pág. 553.

Si las señales son dinámicas y causales, los indicadores son estáticos, descriptivos, por ej.: el humo indica la existencia del fuego (metonimia).

Para Mulder y Hervey, los signos son 'signa' cuyo significado es convencional y fijo; no se presentan aislados, son siempre elementos de un conjunto de signos contrastados funcionando en contextos culturales específicos. El signo sólo transmitirá información al combinarlo con otros signos y símbolos del mismo contexto. Por ej. : una corona será signo de realeza (metonimia).

Por su parte el símbolo puede ser una imagen o figura con la cual se representa materialmente o de palabra un concepto moral o intelectual debido a alguna correspondencia o semejanza percibida por el entendimiento entre concepto o imagen (o cosa). Hay símbolos convencionales y arbitrarios o estandarizados, por ej.: la serpiente es un símbolo del mal. También los hay individuales o particulares, como en los sueños o poesía (metáfora). Otro símbolo estandarizado es el ícono (mapas, retratos, modelos).

Los juegos de palabras o ideas entre unos y otros les dará sentido. Un signo puede convertirse en símbolo, por ej.: si se utiliza la corona como marca comercial de una cerveza, es un símbolo estandarizado), si corona y cerveza provienen de contextos diferentes, entonces no hay relación intrínseca previa.

Entre el uso de los signos se da la metonimia y con el de los símbolos individualizados, la metáfora. "El uso metáfora/metonimia se debe a Jakobson (1956). Lévi-Strauss (1966), siguiendo la tradición de Saussure, describe casi la misma distinción con los términos paradigmático/sintagmático." (24) Un típico ejemplo del sintagma son las letras que forman una palabra escrita, o las palabras que conforman al enunciado o bien, la sucesión de notas musicales escritas en una partitura musical, formando las frases musicales.

(24) Léach, Edmund. "CULTURA Y COMUNICACIÓN." La Lógica de la conexión de los Símbolos. Edit. Siglo XXI. Madrid, 1985. Pág. 21.

En cambio, la relación entre la partitura escrita, los movimientos de dedos, brazos y manos del director de la orquesta y las ondas sonoras es paradigmática. Se conforman las siguientes equivalencias:

símbolo	/	signo
metáfora	/	metonimia
asociación paradigmática	/	cadena sintagmática
armonía	/	melodía.

Bajo estas circunstancias, la dificultad elemental en torno al suceso comunicativo es el incesante trato con operaciones mentales humanas, la interacción con objetos y acciones del mundo externo, éstas son pautas observables pero las de la mente son inobservables.

La mayor parte de la teoría de los símbolos y signos se desarrolló por discípulos de Saussure (europeos), quienes han tratado de solucionar el problema de la relación entre ideas y objetos exteriores bajo la postura extrema del racionalismo, a partir de ahí los objetos externos pueden ser completamente ignorados. Entiende a los objetos externos como pautas de ondas sonoras, pautas de signos registrados en papel y a las palabras como imágenes acústicas.

Por lo que respecta a las palabras, se experimentan como imágenes acústicas, toda palabra de la lengua materna está unida a una representación mental o concepto. Para Saussure y sus discípulos se combina la imagen acústica y el concepto: "El signo lingüístico es una entidad única con dos facetas, como las dos caras de una hoja de papel: i) La imagen acústica (en francés *signifiant*, 'significante'), y ii) El concepto (en francés, *signifié*, 'significado')." (25)

(25) *Ibidem*, op. Cit. Pág. 24.

Bajo un doble juego entre objetos y acontecimientos del mundo externo, Léach habla de imágenes sensoriales más que de las acústicas, pues podemos pensar con palabras sin ejecutar la acción del habla o bien pensar con imágenes táctiles o visuales sin emplear nuestros órganos sensores.

Por eso, algunos conceptos se originan de la descripción de objetos y acontecimientos del mundo exterior, por ej.: vaca; y otros se originan en la mente sin referirse a cosas o acontecimientos específicos del mundo externo como el distinguir entre lo bueno y lo malo. A pesar de eso, tales conceptos generados mentalmente, sobre cosas y actos del mundo exterior, pueden ser proyectados por medio de signos y símbolos.

Entonces, "es perfectamente posible que todo individuo perciba que su mundo está dominado por las imágenes <realistas> proporcionadas por nuestro uso de la fotografía."  
(26)

Pero, todo esto ¿qué relación tiene con el film? Nada menos que conforma también su estructura filmica, es decir, en tanto se utilice un lenguaje, en este caso, el cinematográfico, al cual se considera también como suceso comunicativo.

Por otra parte, y, continuando con la búsqueda de la significación, Edgar Morin desarrolló un estudio titulado "El Cine, o, el hombre imaginario", trata acerca del cine y la magia, afirma que aún cuando no son iguales sí son análogos; el cine se conforma por los mismos elementos de la magia; aunque no lo es.

Desde sus inicios, el cine trató de ser definido por expertos y estudiantes; el primer teórico de esta materia fue Ricciotto Canudo: "En el cine, el arte consiste en sugerir emociones y no en relatar hechos." (27) Sin embargo, todos incurren en la afectividad y la magia como principales calificativos del cine.

(26) Íbidem, op. Cit. Pág. 28

(27) Morin, Edgar. "EL CINE, O, EL HOMBRE IMAGINARIO". Edit. Seix Barral, S. A., Barcelona, 1975. Pág. 13

Para Morin el misterio comienza cuando la realidad es reflejada por el cine y al mismo tiempo es algo que se comunica con el sueño; es irreal, pura ilusión, esa es su realidad. Se impulsa más allá de la realidad del mundo exterior; como todo invento, es engendrado por el sueño; en este caso un sueño internacional, como se mencionó en el 1.2. Sus orígenes son mucho más remotos al siglo XIX, nos llevan a la génesis de la Física, la religión, el arte y la magia; quien pretenda saber de dónde proviene éste, corre el riesgo de perderse en la búsqueda de la respuesta.

"Citemos por entero la frase de Chavance: <En este paroxismo de existencia encuentro un carácter sobrenatural>; terminemos la de Agel: <La virtud de tendencia surrealista del cine se realiza de la forma más pura>. Y concluyamos con Albert Valentin: <El objeto confiere a todo lo que se le acerca un aire de leyenda, transporta fuera de la realidad todo lo que cae en su campo.> ¿No es asombroso que la cualidad <legendaria>, <<surrealista>>, <<sobrenatural>> sea resultado inmediato de la imagen más objetiva que se pueda concebir?" (28)

La presencia de personas o cosas es un supuesto, sin embargo, la fotografía más objetiva, aún la del peor matón de la sociedad, transmitirá una emoción. Por tanto, la fotografía suele llamarse recuerdo, es como una presencia perpetuada, donde gustan de refugiarse hombres y mujeres de todas clases, principalmente millonarios, 'estrellas' y lugares, eternizándose a través de los tiempos.

"Dicho de otro modo, la fotografía es, en el estricto sentido del término, presencia real de la persona representada; en la fotografía se puede leer el alma de la persona, su enfermedad, su destino. Más ún: por ella y sobre ella es posible una acción." (29)

La fotografía es utilizada en todos los ámbitos de la vida humana, con el espionaje, el fotógrafo y la foto se vuelven odiados y repudiados. En sentido mágico, el fotografiar algo

(28) Íbidem, op. Cit. Pág. 22

(29) Íbidem, op. Cit. Pág. 27.

es tomar una sustancia vital, secreta, se adquiere un poder. Su función es indefinible, va de lo físico a lo moral, al hechizo y hasta a la presencia espiritual. Su riqueza está en lo que todos proyectamos sobre ella.

En algunos casos parece revelar la cualidad de doble, con la cual el original no cuenta. "... Sartre dice que <<la característica esencial de la imagen mental es una determinada manera que tiene el objeto de estar ausente en el seno mismo de su presencia. ...>> La imagen es una presencia vivida y una ausencia real, una presencia-ausencia." (30) Más aún, si la imagen presenta movimiento llega a tener mayor verosimilitud, puede parecer más intensa que la realidad, en el límite de la alucinación de otra vida, la sobrenatural. Ese movimiento es producto de un proceso humano, el de la proyección o enajenación; aparenta ser objetiva por eso tiende más a fetichizarse llegando a obtener un carácter surrealista.

Es en el lugar de mayor alienación y necesidad donde está el doble; su proyección objetivada le manifiesta como ser o espectro autónomo proporcionándole una realidad absoluta. "El doble es efectivamente esta imagen fundamental del hombre, anterior a la conciencia íntima de sí mismo, reconocida en el reflejo o la sombra, proyectada en el sueño, en la alucinación y la representación pintada o esculpida, fetichizada y magnificada en las creencias, en la supervivencia, los cultos y las religiones. ...El doble es efectivamente universal en la humanidad antigua. Tal vez sea el único gran mito humano universal." (31)

Su existencia es innegable, puede verse en el reflejo, la sombra o los sueños, es sentido y adivinado en la propia naturaleza; cada uno vive acompañado de su doble; el cual posee fuerza mágica, se desprende de quien duerme para vivir la vida suprarreal a través de los sueños.

(30) Íbidem, op. Cit. Pág. 31

(31) Íbidem, op. Cit. Pág. 33

Si un hombre logra el estado de vigilia, el doble podrá alejarse a realizar sus propias hazañas. Esto es bien sabido en el hombre primitivo, el cual es doblado durante el transcurso de su vida hasta llegado el momento de morir, es cuando el doble se libera y se convierte en espectro, su poder es grandioso, ahora es un Dios, nacido precisamente de la proyección de la individualidad humana, con todos sus defectos y virtudes siendo entonces un portador del bien o del mal; es su mito.

La cualidad del doble es proyectada en todos los objetos; una de las primeras manifestaciones es la proyección mediante la mano artesana, sus tendencias son dirigidas a la reproducción de lo fantástico y a la copia fiel de los objetos del mundo externo, como se aprecia en Altamira por ejemplo.

Pero, sus significaciones evolucionan, responden a exigencias complejas proveyendo de la riqueza de imágenes a la realidad y viceversa; "...El arte no es solamente un inventario de la realidad, el realismo no es solamente lo real, sino la imagen de lo real. Precisamente, por esta razón posee una cualidad particular que llamamos estética y que tiene el mismo origen que la cualidad del doble." (32)

Aunque la decadencia del doble ha estropeado los prestigios de la sombra, todavía quedan los conservatorios del folklore, el ocultismo y el arte; subsisten las angustias provocadas por las sombras, las cuales han sido explotadas notablemente por el cine, sin dejar de lado al espejo y sus cautivaciones.

Así, "doble e imagen deben ser considerados como los dos polos de una misma realidad. La imagen posee la cualidad mágica del doble, pero interiorizada, naciente, subjetivizada. El doble posee la cualidad psíquica, afectiva de la imagen pero alienada y mágica." (33) Por tanto, toda imagen se vuelve afectividad y lo afectivo se convierte en algo mágico.

(32) y (33) Íbidem, op. Cit. Pág. 39

En los albores de la cinematografía, los exhibidores de las películas eran catalogados como magos; en poblados lejanos a las grandes urbes el cine era también considerado como un fenómeno mágico; debido al eternizado juego de luces y sombras, donde los primeros indicios del desdoblamiento son nuestras reacciones, la más frecuente es la risa, una reacción polivalente de la emoción.

Las potencialidades mágicas del cine son los fenómenos de la curiosidad y el placer. Especialmente Méliès, hacia 1897, implantó el trucaje y lo fantástico en el cine con varios de sus filmes como *La Caveme Mudite* o *Photographing a Ghost*, entre otras, introduciendo al fantasma y al doble en el film, por la sobreimpresión y dobles o numerosas exposiciones. Surge la magia implicada por lo encantador de la imagen. Los trucos y espectáculos mágicos son del mismo orden que la brujería o el ocultismo; ambos logran apariciones, desapariciones y transformaciones. Se perpetúa la visión mágica del mundo por medio de ellos, aunque estetizada y desvalorizadamente.

Además del trucaje, el montaje es otra técnica cinematográfica, la cual le da animación adquiriendo nuevas cualidades de espacio y tiempo; este último obtiene mayor fluidez, gracias al montaje porque une y ordena los planos dando continuidad a la acción, crea sus propios ritmos de comprensión, dilatación y reversibilidad; puede alargar una acción, apresurarla o bien trasladar al espectador del presente al pasado o al futuro, por medio del fundido, dando la sensación de imagen mental.

Aunado al tiempo, el cine da movimiento a la cámara operando sobre el espacio, con el aparato tomavistas, logra la panorámica y el travelling; el tomavistas fue inventado en Venecia por Promio, en 1896, y paralelamente por otros inventores en distintos países por esos años.

Con todo ello, el espectador es transportado a cualquier punto del espacio y del tiempo. "El encadenado comprime el espacio como el fundido comprime el tiempo. En cierto modo es la anti-coma del film. (La coma, en el lenguaje escrito, marca una cierta continuidad mantenida de la frase; el encadenado, por el contrario, tiene por fin establecer

una urgente continuidad en el seno de una inevitable ruptura)." (34) ; generando una nueva naturaleza al cine.

Por su parte, los objetos cotidianos cobran otra perspectiva, se hacen presentes, fluctúan entre el exterior animista y el interior subjetivo, enviando al receptor de alguna manera a la mirada infantil, animista y mística. "Para los primitivos, como para los niños, los fenómenos subjetivos están alienados en las cosas que se hacen portadoras del alma. El sentimiento del espectador de cine tiende hacia este animismo." (35)

Otros recursos cinematográficos son el antropomorfismo y el cosmomorfismo; las cosas están plagadas de la presencia humana y, (la sobreimpresión de) rostros o cuerpos humanos metamorfoseados con elementos de la naturaleza, el cine utiliza constantemente las representaciones cosmomórficas, suscitando un constante intercambio de hombres y cosas. Por consiguiente, los fundamentos de la visión cinematográfica son la fluidez, la metamorfosis, el micro-macrocosmos y el antropocosmomorfismo. "Ahora bien, si añadimos las cualidades propias del doble, definidas y reveladas en el capítulo anterior, encontramos en su integridad y esencia naciente los caracteres fundamentales de toda visión mágica del mundo." (36)

En el mundo mágico, la ley universal de las metamorfosis es la muerte-renacimiento; para que las metamorfosis se den, el universo tendrá que ser fluido, donde las cosas son parte de la unidad cósmica en movimiento. Sucede aquí la reciprocidad hombre microcosmos y macrocosmos, su análogo es el antro-po-cosmo-morfismo. Tanto a primitivos como a infantes se les ha dicho que animales, plantas y cosas están habitados por espíritus o lo son (los muertos), están instalados en pleno corazón del universo fluido;

(34) Íbidem, op. Cit. Pág. 76

(35) Íbidem, op. Cit. Pág. 82

(36) Íbidem, op. Cit. Pág. 86

tal animismo permite al hombre sentir y reconocer a la naturaleza proyectándose en ella y viceversa, de ahí el antropomorfismo.

Paralelo a la metamorfosis espacio temporal, el cine penetra en el universo de la ficción, los descubrimientos de Méliès son inherentes a la ficción; lo fantástico fue la primera ola de lo imaginario, gracias a ella el cinematógrafo se convirtió en cine. "Lo fantástico va a refluir, a reducirse a un género. Pero este reflujo abandona en la orilla las técnicas del cine y el depósito imaginario: la ficción." (37)

Cuando la imagen es ordenada y modelada a partir de los deseos y sus negativos, los temores y terrores, siguiendo la lógica de los sueños, los mitos, las religiones, las creencias, la literatura, en suma, todas las ficciones; se entra en el reino de lo imaginario. Aunque la imagen es reflejo de la realidad, la objetividad se contrapone a lo imaginario, cargado de subjetividad; surge un despliegue infinito de las necesidades humanas en imágenes

Sobre la base de los sueños, el film es su hermano, son análogos, se conforman por los mismos elementos, metamorfosis, espejos, es decir, los elementos mágicos presentes en el nacimiento del cine.

Otro componente del film es la música, aunque los sueños no la tienen, ésta se hizo necesaria en las primeras películas, se la puede considerar como una presencia afectiva; ocupa el lugar de la sobreimpresión, cautiva y resucita imágenes-recuerdo.

Con todo, la aportación del cinematógrafo es la irrealidad en cambio, el cine se abrió a lo real. Se suscitan dos fenómenos: proyección e identificación. "El antropomorfismo y el desdoblamiento son en cierto modo los momentos en que la proyección pasa a la alienación: son los momentos mágicos. ...En la identificación, el sujeto, en lugar de proyectarse en el mundo, absorbe el mundo en él." (38)

(37) Íbidem, op. Cit. Pág. 91

(38) Íbidem, op. Cit. Pág. 102.

La proyección-identificación-transferencia, según la psicología, dominan todo fenómeno subjetivo; con ello se deforma la realidad objetiva de las cosas. "Si nuestros sueños -nuestros estados subjetivos- se desprenden de nosotros y forman cuerpo con el mundo, tenemos la magia. Si, separados de éste por una fisura, no logran agarrarse a él, tenemos la subjetividad: el universo mágico es la visión subjetiva que se cree real y objetiva. Recíprocamente, la visión subjetiva es la visión mágica en estado naciente, latente o atrofiado." (39)

Una es provocada por la otra. De alguna manera la subjetividad es como el líquido vital de la magia; en la evolución, ésta es la primera etapa de pensamiento, es liberador de inmensos flujos de afectividad. Vive en el reino de las participaciones afectivas, precisamente en medio de la magia y la subjetividad. Ambas llegan a polarizar a las participaciones afectivas, las cuales son ambivalentes, inciertas; abarcan desde estados anímicos hasta fetichizaciones mágicas.

"Nos identificamos con el ser amado, con sus alegrías y desgracias y sentimos sus propios sentimientos; nos proyectamos en él, es decir, lo identificamos en nosotros queriéndole con todo el amor que nos tenemos a nosotros mismos."(40) Como la participación afectiva se propaga de los seres a las cosas, constituye fetichizaciones, cultos, veneración. Por. Ej.: el amor, es un fenómeno del corazón y en otro extremo, una fetichización.

Por consiguiente, la magia del cine, entre el mundo de sombras proyectadas y jeroglíficos de participaciones afectivas, permite reconocer las estructuras subjetivas inherentes a él. Lo cual provoca efectos determinados en la vida íntima y la social, como la proyección-identificación, etc. La participación del espectador no se expresará en actos, sino en interiorizaciones, en sentimientos.

(39) Íbidem, op. Cit. Pág. 104

(40) Íbidem, op. Cit. Pág. 106

"La obra de ficción es una pila radiactiva de proyecciones-identificaciones. Es el producto objetivado en (situaciones, sucesos, personajes, actores), cosificado (en una obra de arte), de los <<sueños>> y de la <<subjetividad>> de sus autores. Proyección de proyecciones, se presenta con todos los caracteres alienados y concretizados de la magia." (41)

Así, lo imaginario en el marco de las ficciones se nutre de las participaciones afectivas; de las necesidades y deseos del hombre y a su vez, logra nutrirlos. Son provocadas por las técnicas cinematográficas entre aceleraciones e intensificaciones, por la dilatación (o aceleración) temporal o espacial. Con el juego de luces y sombras, exagerándolas o aislándolas, dan vida a las emociones; apoyado con la música se refuerzan los efectos y procesos.

"El cine es exactamente esa simbiosis: un sistema que tiende a integrar al espectador en el flujo del film. Un sistema que tiende a integrar el flujo del film en el flujo psíquico del espectador." (42) Pues el poder de las identificaciones no tiene límites. Penetra en la intimidad del espectador despertando y revelando identificaciones secretas y hasta vergonzosas. Con todo, la magia se integra a la participación afectiva, habita en el seno de sus técnicas.

La técnica del close-up a los rostros humanos, surgida en 1910 marca la apertura del alma; el rostro cercano despliega con mayor fuerza las proyecciones identificaciones; refleja con mayor precisión y detalle los estados anímicos; se nutre de ellos para luego reflejarlos. De tal forma el espectador más que mirar el film, lo siente.

Recurre a las necesidades insatisfechas en la vida cotidiana, se convierte en escape y reencuentro. Por eso logra cubrirlos. "Es necesario comprender que magia, afectividad,

(41) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 115

(42) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 120

estética, no son esencias, sino momentos, modos del proceso de participación. ..." (43)

Por tanto, el cine a un tiempo es mágico, estético y afectivo, cada momento remite al otro.

Ahora bien, la cinematografía utiliza las formas reales como primer soporte, cuyo proceso es el de la ley de constancia, la cual opera sobre las formas aparentes del mundo real; varían de acuerdo a la distancia o la posición de quien observa; se usaron por ej.: maquetas, monumentos, etc.; hoy en día es la multimedia.

Con la movilidad de la cámara se produce un proceso abarcando desde un fragmento hasta la totalidad del objeto. "La movilidad de la cámara, la fragmentación en planos, corresponden a procesos totales, afectivos y prácticos. Son totales porque al hallarse en estado naciente, están indiferenciados. Su tendencia natural es distinguirse; en el límite, oponerse: hay entonces ruptura entre la magia y la ciencia. Subjetividad y objetividad son hermanas gemelas antes de convertirse en hermanas enemigas." (44)

Es el movimiento de las imágenes el que propicia una mayor sensación de realidad, hace a lo irreal parecer real; es el animismo, tal como el infante da vida a sus juguetes, el cine da vida a lo inerte. Además de las imágenes y la música, surge otro elemento, el color. El color fue en sus inicios un lujo de superproducciones; más débil que el sonido, es un lujo de la percepción, se convierte luego en necesidad fílmica; igualmente, la pantalla ampliada; todos ellos son difundidos por todo el mundo a partir de 1925. Aún con sus altos costos continuó en las sociedades; sobreviviendo a las crisis económicas mundiales, a las guerras y dificultades; el cine sobrevive en ese eterno juego de percepciones prácticas (objetivas) y afectivas (subjetivas), mágicas, desarrollando procesos de alucinación, dando forma total a los signos percibidos.

(43) Íbidem, op. Cit. Pág. 133.

(44) Íbidem, op. Cit. Pág. 149.

#### 1.4 HABLAN LAS IMÁGENES; LAS SECUNDAN LOS SONIDOS.

Los filmes son composiciones en cuya estructura se cuenta con imágenes, sonidos (incluyendo música) y una historia. El análisis de la imagen requiere del estudio detallado de sus elementos pero, antes de estudiarlos, considérese al fenómeno cinematográfico como "el arte de componer y representar escenas (imágenes fotografiándolas para después reproducirlas en una proyección que aparece por lo que es (realidad imaginaria), que ofrece la impresión de movimiento y que será percibida por nuestros sentidos, herirá a nuestra imaginación y será discriminada por nuestra conciencia." (45)

La percepción es una actividad de selección, juega un papel preponderante, tanto el emisor como el receptor de imágenes convergen en un tiempo y un espacio propios de la historia; en un lugar físico, el edificio llamado cine, en el universo filmico; quien perciba erróneamente estará en riesgo de sentirse agredido por algún elemento, de ahí la necesidad humana de la búsqueda del equilibrio, tanto de lo físico como de su entorno. Lo contrario al equilibrio es la tensión, la reacción espontánea es buscar el equilibrio. Así, la unidad elemental del lenguaje visual es el punto.

Algunos puntos agrupados dan la sensación de figuras, inclusive de color. La línea es por ello conocida como un agrupamiento de puntos o un punto moviéndose. Con ellas se logra la acentuación de la direccionalidad y si cruzan a otras o a sí mismas, surge el contorno, conformando figuras las cuales serán percibidas por el receptor.

El espacio filmico se constituye por tres dimensiones: dos son físicas o materiales, propiciadas por lo ancho y lo largo de la pantalla y la tercera es pretendida, es decir, se logra sólo por la perspectiva, la cual busca la obtención de relieve; en un espacio y un tiempo.

(45) Posada V., Pablo Humberto. "APRECIACIÓN DE CINE". Edit. Alahmbra Mexicana, S. A. México. México, 1980. Pág.

"En el séptimo arte la perspectiva puede ser lineal (si es común al dibujo), cromática (común a la pintura), focal (común a la fotografía) y cinética, que es la propia del cine y se logra mediante el manejo de las tres anteriores y, sobre todo, por la impresión de profundidad que producen las imágenes en movimiento." (46) El relieve es una cualidad del filme, ha inquietado a creadores de cine continuamente, por ello se han logrado adelantos magníficos; se procura conseguirlo a través de las imágenes y también de los sonidos; por su parte, la historia determinará a éstos.

Los espacios filmicos son creados al montarse los individuos trozos de película, los cuales componen una escena creando un nuevo ambiente para ser captado por el espectador. Se conocen dos tipos de espacio:

- El geográfico (país, región, casa, etc. donde se desarrolla la acción). Y,
- el dramático (es el creado por objetos, tendencias o personajes para marcar el ambiente de la historia).

Otro elemento componente del fenómeno cinematográfico, es el tiempo filmico. El tiempo físico, el vivido por todos y cada uno, es el lineal y uniforme, ninguno lo puede acelerar, disminuir o retornar. En cambio, en el cine es maleable, resultando los siguientes:

- Tiempo en adecuación, es cuando el tiempo de acción resulta conforme al tiempo de proyección; no es frecuente debido a su alto grado de dificultad.

- Tiempo en condensación, es logrado por el montaje y la supresión de elementos descriptivos y narrativos de una historia, sin perder datos para la comprensión de los supuestos; se utiliza frecuentemente en el cine, su resultado es la realización de muchas acciones en poco tiempo.

-Tiempo en distensión: es un tiempo imposible físicamente porque alarga un momento llenándolo de acción (no es cámara lenta).

(46) Íbidem, op. Cit. Pág. 50.

- Tiempo en continuidad: es lineal, fluye en una dirección (igual al físico).
- Tiempo en simultaneidad: se alternan dos o más tiempos vitales de la acción, así ésta pasa de un tiempo a otro (por medio de éste se logrará incrementar el suspenso).
- Tiempo en Flashback: sucede si la acción inicia a la mitad o al final de la historia narrada (recuerdo, retomar).
- Tiempo psicológico: es subjetivo, diferente al marcado por el reloj, se da por medio de la combinación de tiempos débiles y fuertes, en cuyas acciones son de menor o mayor interés.

El análisis temporal de las imágenes se infiere también en el de la historia relacionándose tiempo y espacio según los atributos correspondientes a cada personaje.

Por otro lado, el movimiento es vital para el filme, el cual no existiría sin él. "...en cualquier película actual existen dos tipos de movimiento, dentro del encuadre y el movimiento de la cámara. Ambos han de combinarse para integrar una unidad de movimiento más estética y natural." (47)

El movimiento dentro del encuadre se da cuando los personajes ejecutan acciones dentro del cuadro captado por la cámara. El cual se propicia cuando ésta se desplaza para variar el encuadre de sus objetivos. Otro punto importante son los trucos, resultan de los avances técnicos conseguidos por la cinematografía para destacar hábilmente las capacidades creadoras del director a través de su obra.

En todo caso, "la imagen es toda representación figurada y relacionada con el objeto representado por su analogía o semejanza perceptiva. Si a esta definición se le agrega el atributo del movimiento nos estamos refiriendo ya a la imagen cinematográfica." (48) Así, toda imagen cuenta con dos tipos de contenido: denotación y connotación.

Según Umberto Eco la "denotación es la referencia inmediata que un término provoca

(47) Íbidem, op. Cit. Pág. 53

(48) Íbidem, op. Cit. Pág. 57.

en el destinatario del mensaje. Y, la connotación nos remite a la experiencia individual y grupal del perceptor, a sus relaciones sociales, a su manera de concebir y evaluar la realidad." (49) Las connotaciones pueden ser individuales, sociales o institucionales, adjetiva, sustantiva y verbal.

Las connotaciones individuales se derivan de lo que la experiencia personal provoca en un individuo, por ej.: sentirse triste al ver el color gris.

Las connotaciones sociales en cambio, son las predominantes en un grupo determinado, sean políticas, religiosas, de estrato, éticas o nacionalistas.

Las connotaciones por adjetivos: se utilizan 'etiquetas' para referirse a un objeto, persona o situación, por ej.: Juan, siempre borracho, golpeaba a su familia.

Las connotaciones sustantivas: dan mayor fuerza a lo connotado, por ej.: el borracho golpeaba a su familia.

Las connotaciones verbales: se logra calificar por medio de la presentación de acciones de las cuales se infiere un resultado: caminaba por las calles, entraba en las cantinas, en ellas tomaba y tomaba.

Como el lenguaje icónico es analizado a través de conceptos del lenguaje verbal, un riesgo sería no conocer previamente los elementos básicos de una imagen, mencionados anteriormente.

Por su parte, el color "tiene una afinidad más intensa con las emociones" (50), explica Dondis, por eso tiene distintas significaciones, puede evocar cuestiones sociales y/o personales; su significado está enlazado a las vivencias, a la cotidianeidad de las personas (marco de referencia) y, partiendo de ello se le debe analizar; la percepción del color es subjetiva, en cambio, su reproducción fotográfica es objetiva por la variación de

(49) Prieto C. Daniel. "ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE MENSAJES." Edit. ILCE.

México, 1974. Pág. 31

(50) Íbidem, op. Cit. Pág. 101.

la perspectiva fotográfica, a diferencia de la real, los colores se saturan debido a la condensación de la luz; de ahí la apreciación distinta a los reales.

El uso de los colores llama la atención del espectador y refuerza el manejo pretendido por quien dirija. Además, se debe reconocer que algunas de sus connotaciones son programadas socialmente; para esto, Kandinski dice: "determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras (ej.: amarillo es en el amanecer)...". (51) En el proceso perceptivo, los colores cálidos producirán la impresión de cercanía y los fríos de lejanía.

Por último, el sonido, aún cuando no es insustituible en la comprensión de las imágenes, la realidad visual del cine no puede prescindir de él. Hay tres tipos de sonido:

- Sonido real, producido por personajes y objetos presentados en pantalla.
- Sonido subjetivo, es el escuchado por el espectador (como lo escucharía un personaje de la narración) sin la intensidad real.
- Sonido expresivo, es producido por elementos no pertenecientes a la realidad presentada, para enfatizarla.

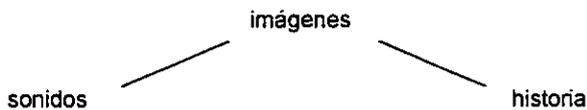
Así, la música en el cine, es real cuando es producida por la acción dada; o bien expresiva en caso de ser agregada por el director, con el fin de remarcar algo. También sirve para sustituir sonidos reales; sonidos pensados o recordados; para continuar un alahrido o un ruido; puede enfatizar estados emocionales; ser un leit-motiv, es decir, si se repite o simplemente como fondo, ambientando; inclusive puede utilizar un tema musical para identificar algún personaje en especial.

"En cuanto a los diálogos, finalmente, hemos de decir que deben ser reales (como se habla en realidad en el ámbito en que la película se enmarca), significativos (importantes para el desarrollo de la cinta) y necesarios (que no digan al espectador lo que la imagen le

(51) Íbidem, op. Cit. Pág. 101.

está comunicando)." (52) Pero, si las palabras son utilizadas para explicar (fuera del cuadro de las imágenes) no es un diálogo, sino la voz en off. En tanto que los ruidos servirán para ambientar y propiciar mayor verismo al filme. Con todos estos datos se podrán analizar algunos cuadros fotografiados de "A Clockwork Orange", seleccionados entre los nudos o acciones principales para comprender mejor el mensaje de Kubrick.

En otro orden de ideas, el análisis cinematográfico consta de tres partes:



Con las imágenes se dará inicio por ser el elemento básico de un filme; en segundo término los sonidos (y la música), son muy importantes por enfatizar a la imagen, ésta resultaría ambigua sin ellos. Y, en tercer término la historia por medio de la cual se enlazan las imágenes para lograr el producto filmico, de ahí la necesidad de recurrir a la metodología de Umberto Eco y Helena Beristáin; con ello se pretende dar seriedad, profundidad y formalizar la investigación.

## 1.2 ¿PARA QUÉ SIRVE Y CÓMO ES UN ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO CINEMATográfico?

Al ver una película, leer un texto, una novela o un cuento, se obtiene un cúmulo de información muy numeroso como resultado de la visión que el director o autor tiene al manifestarse; lo cual dificulta el establecimiento de un análisis. Además, en lo documental se puede releer aquéllo considerado como necesario, esto no sucede con las películas, por eso se deben tomar en cuenta ciertos pasos a seguir (considerando en ello el proceso comunicativo).

(52) Íbidem (45), op. Cit. Pág. 61.

Analizar es una actividad, es adoptar una actitud común a la del crítico, a la del cineasta o al espectador un tanto más consciente, a través de su capacidad de concentración y atención con respecto a los detalles, uniéndolo a las capacidades de interpretación. Se trata de: "situar al discurso crítico en relación al discurso cinefílico: Este último surge de una actitud basada en la efusión amorosa dirigida hacia el objeto y es extraño que se lleve bien con el placer de la operación analítica. Pero debemos hacer algunas precisiones. La actitud cinefílica es susceptible de todas las dosificaciones posibles entre la relación pasional inmediata y el deseo de conocimiento." (53)

Así, el análisis servirá para descubrir el significado del filme; aunado a esto, para sentir un mayor placer ante las obras a través de una mejor comprensión de las mismas; aún cuando no existe un método universal, como ya se dijo, uno de los más apropiados son los proporcionados por las disciplinas lingüística y semiológica.

De tal modo, Helena Beristáin propone su Análisis estructural del relato literario, el cual se adaptará al relato filmico, consta de XVII aplicaciones; se describirán de acuerdo a los aspectos teóricos que deben comprenderse para su manejo:

Por ejemplo, en la obra cinematográfica, considerada como una totalidad, continuamente predominan: el factor mensaje y la función poética. Es a partir de los contenidos, ideas o informaciones expresadas por el emisor, como la obra cinematográfica se torna en arte. Según el manejo del emisor, se establecen nuevas relaciones significativas, destacándose los rasgos particulares del autor, quienes revelarán su genialidad. Al contrario de esas particularidades, los relatos filmicos tienen en común el hecho de contener series de acciones ligadas temporal y causalmente y ser ejecutadas por personajes.

(53) Aumont, J. y Marie M. "ANÁLISIS DEL FILM". Paidós Comunicación, Barcelona,

1990. Pág. 20

Ahora bien, la relación entre el relato cinematográfico y su contexto extralingüístico "consiste, en este sentido, en que el autor establece, dentro de la obra, una realidad que es autónoma porque para existir coherentemente y conforme a un mundo posible se basta, textualmente, a sí misma, y existe conforme a su propio modo de ser; pero a la vez mantiene, en diversos grados, una relación con la realidad del referente, en el sentido de que utiliza los datos que proceden de una cultura y de sus circunstancias empíricas (las condiciones naturales, los factores étnicos, las influencias históricas) que actúan desde el exterior, y los utiliza con el objeto de construir con ellos otra realidad que en alguna medida resulta verosímil, pero no verdadera." (54)

El director de cine se impulsa a crear y recrear circunstancias calculando la evolución en tiempo y espacio, contextos y personas tan similares a las reales, casi confundiéndonos, especialmente en los relatos de ficción, interviniendo en él aspectos tecnológicos y científicos. "Su temática comprende todo lo que es, en el hombre, de naturaleza individual y personal; el hombre considerado bajo el aspecto del individuo; tal es la materia propia de la novela, dice Kayser." (55), en este caso adaptada al filme.

En todo caso, el conocimiento del análisis apunta hacia el dar cuenta de cómo se suman los sentidos, descubriendo sus unidades, funciones e interrelación hasta llegar a su entendimiento. Así, el último sentido de la narración se produce en el nivel del discurso, el cual resultará de la identificación de las relaciones narrativas sintagmáticas y paradigmáticas, las cuales atraviesan el relato del filme nivel por nivel.

Por otra parte, para comunicarnos es necesario seleccionar del código una serie de palabras y combinarlas. A cada elemento de la serie de palabras se le conoce como

(54) Beristáin, Helena. "ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO LITERARIO". UNAM, México, 1984. Pág. 17.

(55) *Ibidem*, op. Cit. Pág. 18.

paradigma. La combinación de estos paradigmas, recibe el nombre de sintagma.

Según Barthes, la significación puede concebirse como un proceso, "es el acto que une el significado con el significante, acto cuyo producto es el signo." (56) En este caso sería el signo narrativo, conformado por la historia relatada y por su discurso fílmico.

Para facilitar el análisis, es necesario seguir su intriga, el resumen, comprendiendo las principales funciones y clases de personajes del relato (obra que relata historias).

En un primer nivel están las funciones, la obra cinematográfica "establece una realidad autónoma y distinta de la del referente, una realidad que se basta a sí misma pero que mantiene, en diversos grados, una relación con la realidad de la referencialidad, puesto que utiliza los datos que proceden de una cultura dada y de sus circunstancias empíricas, aunque los reorganiza en atención a otras consideraciones" (57), construyendo una realidad verosímil, aunque no verdadera.

Volviendo a las funciones, ¿qué son? "Bremond y Barthes dieron el nombre de funciones, como Propp, a los motivos de Tomachevski que corresponden a las unidades sintácticas más pequeñas del relato, mismas que se identifican con las proposiciones u oraciones simples, y que se clasifican, desde el punto de vista de su operatividad en motivos ... " (58)

Hay cuatro tipos de motivos:

- 1) Dinámicos, porque modifican la situación.
- 2) Estáticos, porque no la cambian.
- 3) Asociados, según Barthes son las unidades distribucionales llamadas nudos y catálisis. Y,
- 4) Motivos libres, que son las unidades integrativas llamadas informaciones e índices

(56) Íbidem, op. Cit. Pág. 20

(57) Íbidem, op. Cit. Pág. 25

(58) Íbidem, op. Cit. Pág. 29.

indicios; se les dice libres por ser eslabones en el encadenamiento causal y sólo se relacionan como paradigma de nivel a nivel.

Ahora bien, ¿cómo se identifican y clasifican las funciones? De acuerdo a Barthes, hay dos tipos de unidades:

- "Unidades distribucionales, las que se relacionan con los elementos del mismo nivel" (59), y son:

° Nudos.- (serían los verbos de acción), designan las acciones que realmente sucedieron; empiezan, prolongan o terminan el esqueleto del relato cinematográfico. Y, una posibilidad de continuar la historia.

° Catálisis.- (serían verbos que significan cualidad), acciones no tan importantes, ocupando el espacio narrativo entre nudos, los complementan.

- "Unidades integrativas: las que se relacionan con elementos de diferente nivel" (60), y son:

° Indicios, porque indican la atmósfera psicológica.

° Informaciones: apoyan en la identificación y ubicación de las personas y objetos en el tiempo y espacio determinados para legitimar la ficción.

Así, estas cuatro unidades distribucionales además, pueden ser funciones de expansión pues en un momento dado afectan la duración pausándola, suspendiéndola o desacelerándola; conformando un aspecto anisocrónico, es decir, cuando se da más tiempo al discurso que a la historia del largometraje.

Por otro lado, lugares, objetos y gestos son informaciones, las cuales configuran el espacio y tiempo del ambiente; los gestos resultan ambiguos por ser una respuesta al espacio donde se ubican los objetos; por su parte, lugares y objetos juegan un papel socio-cultural estipulado, por lo cual adicionan una significación al relato, le dan mayor o

(59) y (60) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 30.

menor fuerza; no es lo mismo un cielo gris que uno soleado y claro. Todo lo anteriormente descrito conforma la morfología narrativa del relato filmico, a lo cual se suma la sintaxis narrativa:

"a) Lógica y tiempo: se manifiestan en la doble relación necesaria y simultánea, consecutivo causal, que gobierna de manera constante solamente el relato.

b) Combinatoria de funciones: no es libre el encadenamiento recíproco de las funciones en el relato, pues la solidaridad orgánica del conjunto rige el orden de sucesión de las partes... y, para evitar incoherencias, éstas deben agruparse en secuencias estables ya que, como dice Propp el robo no puede tener lugar antes de echar abajo la puerta." (61)

Por tanto, los hechos se relatan, desde un primer nivel, a través de las funciones, entre la morfología y sintaxis narrativa; cuyos nudos, catálisis, índices e informaciones, configuran el espacio y el tiempo de un ambiente especial para legitimar la historia de la película. Así como una sucesión lógica de tiempo y la combinación de funciones llegan a conformar las secuencias bajo sus propias condiciones jerárquicas. Y, los *dramatis personae* son los protagonistas.

Hasta este punto explica la autora y propone la aplicación primera, se detallará en el capítulo tres (de la metodología), al igual que las demás aplicaciones. Entonces, continuemos con los aspectos teóricos:

Sin perder el orden planteado por H. Beristáin, y de acuerdo a estudiosos como Barthes y Todorov, "la sucesión de las acciones nunca es arbitraria sino que obedece a una cierta lógica" (62), es decir, al encadenarse las relaciones bajo una lógica, se conforma un trayecto en el relato filmico, el cual ajusta las elecciones a las que los

(61) *Íbidem*, op. Cit. Págs. 43 y 44

(62) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 51.

personajes están sometidos en el transcurso de la historia. Según Bremond, deben analizarse tanto las técnicas de narración como las leyes regidoras de lo narrado; por ejemplo: en caso de haber repeticiones, según sus características, se formarán figuras retóricas (antítesis, gradación, etc.).

Por lo que vemos, si las funciones siguen una lógica trayectoria, se conforman las secuencias. "Una secuencia elemental es una macroestructura o un microrrelato constituido por al menos tres macroproposiciones: tríada que corresponde a las tres fases que necesariamente hallamos en todo proceso, inauguración, realización y clausura.

En todo relato filmico mínimo es posible identificar al menos:

- a) dos atributos de un agente, relacionados pero diferentes y
- b) un proceso de transformación o de mediación que permite el paso de uno a otro.

Dentro de dicho proceso se oponen otros dos: el proceso de mejoramiento y el proceso de degradación." (63)

Así, las secuencias pueden ser nominadas: pacto, robo, huida, juicio, etc.; el nombre permite resumir su significación dentro del conjunto; para su etiquetación no existe modelo general aplicable, porque los sucesos adoptan distintos significados a través de tiempos y lugares cuando y donde acontecen.

Por otra parte, una misma acción puede tener distintos significados en años diferentes, según las costumbres, tradiciones, etc. De la civilización en la cual acontecen. Así:

"La primera función inaugura la posibilidad de que se realice un proceso que puede ser:

- a) una conducta que es posible observar, o bien
- b) un acontecimiento que es posible de prever.

(63) Íbidem, op. Cit. Pág. 52.

La segunda función realiza esa virtualidad. Nos hallamos aquí ante la posibilidad convertida en acto.

La tercera función cierra el proceso y constituye el resultado alcanzado por el mismo."  
(64)

También, existen las secuencias complejas, son el resultado de la combinación de las secuencias elementales, por ej.: secuencia de mejoramiento, permite el paso de lo insatisfactorio a lo satisfactorio (degradación - mejoramiento o viceversa), es una de sus clasificaciones básicas.

Ocurre la combinatoria de secuencias cuando: "los grupos de funciones son susceptibles de diversas distribuciones, y es esta libertad de combinación lo que ofrece al artista la posibilidad de una creación original." (65)

Las secuencias de mejoramiento y de degradación son combinables, según Bremond:

"a) Organizada por sucesión continua; cuando en una serie, es constante alternancia de uno y otro proceso;

b) Organizada por enclave; cuando un proceso está en curso y es interrumpido por la intercalación de otro proceso, lo que impide al primero llegar a su culminación.

c) Organizada por enlace; cuando se oponen dos agentes y sus acciones, de tal manera que el mejoramiento de la suerte de uno implica la degradación de la suerte del otro y viceversa." (66)

Ello puede suceder considerando las acciones sin privilegiar la perspectiva de un solo agente (héroe o villano), sino que se observarán desde tantas perspectivas como agentes se encuentren.

En relación con la estructura de las secuencias, dice Todorov que lo narrado es el

(64) Íbidem, op. Cit. Pág. 53

(65) y (66) Íbidem, op. Cit. Pág. 55.

tránsito de un estado a otro, ya sea de equilibrio o de desequilibrio; su modo evolutivo será lo que caracterice su estructura. Entonces, es posible indicar diferentes tipos de mejoramiento o degradación, los cuales conforman microrrelatos con estructura sólida y número finito; tal combinación sería suficiente para elaborar todos los relatos filmicos probables.

Entonces, la perspectiva del beneficiario de la mejoría comprende:

- Cumplimiento de una tarea (con o sin detalle de los medios utilizados).
- Intervención de aliados quienes contribuyen al mejoramiento aportando cualidades nuevas a la estructura.

- Eliminación de adversarios, de quienes ejercen fuerza consciente e inteligente al oponerse. Ya sea por eliminación, negociación o pacto, por agresión o por venganza o castigo.

- Retribución: por recompensa y/o venganza o castigo.

En cuanto a los tipos del proceso de degradación:

- Error o tarea ejecutada al revés, por falta de cuidado.
- Obligación, surge del pacto con un aliado y se convierte en degradación; este agente procurará su mejoría posteriormente.

- Sacrificio, la víctima es voluntaria (degradación pasiva).

- Agresión, el atacado puede huir, llegar a un convenio o bien oponer resistencia; su vencimiento podría marcar el fin de la historia.

- Castigo, el enjuiciado puede actuar con sumisión a la defensiva; también puede huir, pactar o contraatacar. Pero si el enjuiciador se corrompe, dejará de serlo, el enjuiciado entonces no recibirá su merecido.

Según Todorov, quien ha estudiado el mismo problema, dice: "El personaje relativamente mejor estudiado es el que está caracterizado exhaustivamente por

sus relaciones con otros personajes." (67) Y, partiendo de los personajes, se organizarán otros elementos del relato. Las relaciones entre los personajes pueden ser de tres formas:

- Deseo.- volición para alcanzar algo.
- Comunicación.- entre emisor y receptor para reestablecer valores.
- Participación.- en el combate, para ayudar u oponerse.

A estas relaciones las llama "de base" pues todas las demás se originan de éstas; mediante las siguientes reglas:

- a) De oposición, generan una propuesta inexpresable en otra forma, (amar-odiar).
- b) Derivación de la voz pasiva, señala el lazo entre dos relaciones existentes, señalando ciertos predicados que se derivan de los "de base" sustituyendo una construcción de voz activa por otra de voz pasiva:

"A desea a B	A es deseado por B
A odia a C	A es odiado por D
A se confía a E	A es confidente de F
A revela las confi- fidencias de F	E revela las confidencias de A
A ayuda a B	A es ayudado por B
A se opone a C	A sufre la oposición de D y E" (68)

De tal forma, se manifiesta reciprocidad a través de la construcción en voz pasiva, sin modificar el mismo predicado pasándolo de una voz a otra.

Para Todorov existe un predicado más: advertir, percatarse de; es procedente del nivel del ser y del nivel del parecer. "Este predicado designa, pues, una acción que resulta de

(67) Íbidem, op. Cit. Pág. 63

(68) Íbidem, op. Cit. Pág. 64.

advertir que una relación entre los personajes no es lo que parecía ser." (69)

## DATOS INICIALES DE LAS REGLAS DE ACCIÓN

---

### 1) PERSONAJES

U

SUJETOS

OBJETOS

(DE ACCIONES DESCRITAS POR LOS PREDICADOS)

2) PREDICADOS " DE BASE.

3) REGLAS DE DERIVACIÓN

Describen los tipos de relación  
general entre humanos.

Describen las relaciones en- -  
tre predicados.

### ELEMENTOS

Producen las relaciones nuevas  
instaurándose entre los agentes.

Así, la aplicación tercera consiste en definir las reglas de acción para descubrir el movimiento interno del relato fílmico. Hasta aquí finaliza el primer nivel.

II Nivel. Corresponde a las acciones y tipos de actantes.

En este punto, las funciones se abordan desde la faceta de actores y actantes.

Aparecen también los personajes: "conjunto de los atributos predicados del sujeto en el transcurso del relato y nombrados por la función sintáctica del sujeto". (70) Los personajes se sitúan en una posición estructural correspondiente a los tipos de relaciones

(69) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 65

(70) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 69

más universales en que los humanos se comprometen; su número es reducido, facilitando su clasificación dentro de la película.

" ... Estos tipos generales de relación son los mismos de que habla Todorov:

- a) desear;
- b) comunicar;
- c) luchar (o participar). " (71)

Para Greimas, estas articulaciones suceden dentro del relato a través del discurso y no dentro de la realidad ficcional de la película. Entonces, el sistema actancial se creó a partir de la observación de cómo las acciones cambian de función al cambiar la perspectiva del agente, así un sujeto puede ser visto como objeto. La matriz actancial pertenece a un nivel de abstracción superior que el de la morfosintaxis de las funciones. Greimas la elaboró con base a la comparación de los trabajos de Propp, Soriau y Tesniere.

Pero, ¿qué es la matriz actancial? "Es un sistema que consta de seis actantes o clases de actores (también llamados *dramatis personae* o "papeles representados"), que en ella aparecen desvinculados de los rasgos individuales que ofrecen en los relatos particulares, y que se agrupan en parejas, por oposiciones binarias, homólogas a las funciones en la gramática, y conforme a los tres ejes semánticos relacionados con el deseo, la comunicación y la lucha (o participación), de la siguiente manera:

sujeto - objeto, relación de deseo,  
destinador - destinatario, relación de comunicación,  
adyuvante - oponente, relación de participación en la lucha,  
con lo cual el universo infinito de los personajes adquiere una estructura limitada y paradigmática." (72)

(71) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 69

(72) *íbidem*, op. Cit. Pág. 70

Ahora bien, la relación entre los actores y los actantes puede estudiarse partiendo de las categorías funcionales gramaticales homologadas al sistema actancial:

1.- Héroe - agente que desea----> sujeto.

2.- Lo deseado - objeto o persona a quien ama el sujeto----> objeto.

3 y 4.- Destinador - sujeto quien ama----> destinatario - a quien ama.

Son opuestos.

5 y 6.- Quien ayuda a obtener el bien----> adyuvante

quien oponga resistencia para obtener el bien----> oponente.

Para esto, "los actantes se definen en el relato fílmico a partir de su tipo de intervención, es decir, de los rasgos más generalizables de su actuación: no por lo que realizan dentro de una determinada esfera de acción, por el papel que representan." (73)

De acuerdo a lo mencionado en párrafos anteriores, Greimas establece la relación sintagmática:

"Destinador	-----	objeto	----->	destinatario
adyuvante	-----	sujeto	<-----	opponente" (74)

Este sencillo esquema (aparentemente) encierra todas las posibilidades de relaciones entre actantes, cómo se vinculan, el destinador se relaciona con el destinatario a través del objeto de la comunicación, logrando así unirse; el sujeto se vincula con dos fuerzas antagónicas, adyuvante y oponente, mismas que, o le favorecen o le obstaculizan su voluntad, la cual está orientada hacia la obtención de su objeto del deseo.

En relación con los puntos de vista, se suscitan una serie de variaciones, pues cada actante puede ser cubierto por distintos personajes; es decir, cada personaje podría estar inmerso en más de una categoría actancial; sucesiva o simultáneamente, según las

(73) Íbidem, op. Cit. Pág. 70

(74) Íbidem, op. Cit. Pág. 73.

perspectivas del director del filme.

Para Todorov (quien se basa en Bremond): "la posibilidad y la obligación de pasar... por conversión de los puntos de vista, de la perspectiva de un agente a la de otro, son capitales... e implican la recusación, al nivel del análisis en que trabajamos, de las nociones de 'héroe', 'villano', etcétera, concebidas como etiquetas adjudicadas de una vez por todas a los personajes. Y agrega Todorov "la misma secuencia de acontecimientos admite estructuraciones diferentes, según que se construya en función de los intereses de tal o cual de sus participantes." (75) Un ejemplo: el oponente del sujeto puede resultar adyuvante en momentos posteriores. Con esta teoría se realizará la aplicación cuatro, en la cual se deberán identificar los *dramatis personae* en cada microrrelato del filme.

Hasta aquí todo parece claro y sencillo de llevarse a la práctica pero debe recordarse que la identificación de los actantes corresponde a los impulsos, motivaciones y objetivos de los personajes, los cuales no se dan sobre una relación unívoca con cada actante.

Por eso, se debe tener presente que "la psicología de un personaje puede resultar mucho más compleja y matizada de lo que parecen abarcar cada una de -o todas- las categorías actanciales de que podamos investirlo, y que una cosa es analizar el conjunto de rasgos de carácter y los comportamientos del personaje, y otra cosa es en otro nivel, analizar los tipos de papeles que representa y a los que su idiosincracia en cierto modo corresponde. Una dificultad más para el análisis puede provenir de las transgresiones, de carácter estético o lúdico, que los narradores-autores intencionalmente cometen muchas veces en el tratamiento de las *dramatis personae*." (76)

En otro orden de ideas, recuérdese que el análisis del espacio y tiempo

(75) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 72

(76) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 74.

correspondientes a la historia no se dan dentro del discurso, sino de los hechos nominados por el narrador del filme, cuyas unidades integradoras, según Barthes, son las Informaciones, las cuales sirven para reconocer y ubicar a los objetos en el espacio y en el tiempo; también sirven para autentificar la realidad del referente, para intrincar la ficción en lo real; a través de la descripción visual, oral (también escrita) y auditiva de acontecimientos, sitios, épocas y entes quienes existen o podrían existir o haber existido y son confundibles con los reales por parecer verdaderos al ser aceptados por el espectador como verosímiles.

Además, el espacio dentro de la historia tiene una significación cultural o social integrada al conjunto de significaciones, la cual envía el significado de los hechos sucedidos en un espacio determinado. Tanto la organización del espacio como la función de los objetos influyen determinadamente en el significado de un hecho, pues variará si se realiza en una escuela, en un panteón o en un bosque. Por tanto, la espacialidad de la historia se conforma por los espacios evocados en el relato fílmico.

A partir de ello, se realizará la aplicación cinco, analizando las informaciones que dan cuenta del espacio y del tiempo dentro de los cuales suceden los hechos conformadores de la historia. La importancia del espacio dentro de la historia, sus efectos, dónde y cómo ubican al espectador.

Nivel III. Atañe al discurso del filme y es opuesto a los dos anteriores, de las funciones y de las acciones. "Todorov llama discurso al proceso de la enunciación a la que Barthes llama formas del discurso, o nivel de la narración o de la narratividad. Los hechos del discurso nos comunican los hechos relatados o hechos de la historia" (77) de la película.

Con este nivel finaliza el análisis del relato fílmico pero, recuérdese al universo extralingüístico, el cual se conforma por sistemas (social, económico, ideológico), sus

(77) *Ibidem*, op. Cit. Pág. 85.

términos contienen elementos de hechos históricos, comportamientos, etc. En ese punto es cuando el relato de la película en total obtiene su sentido último.

Aquí se indagan los modos adoptados por la exposición de la historia en el relato filmico, como: las fórmulas utilizadas para iniciar, proseguir y clausurar; los recursos para hacerlo más verosímil; la combinación y uso del estilo directo con el indirecto; en qué procedimientos participan el autor y el narrador; el manejo de los puntos de vista adoptados por el narrador; cómo se manifiestan e interrelacionan las distintas temporalidades (de los personajes, de la enunciación y observación); cómo se soluciona el discurso filmico desde el punto de vista de la espacialidad de sus elementos. Y la integración de todos ellos. (Ver cuadro N. III).

Por su parte, el discurso no se apega totalmente al orden de la historia; suele imponer su propio orden, propiciando la articulación de analogías - oposiciones; ajustes desajustes, anticipaciones - retrospecciones, de amplificaciones y resúmenes con los de la historia. Así, se confrontan dentro del discurso de la película:

- El universo de la historia (cuyos elementos y leyes sólo corresponden al relato filmico).

- El universo lingüístico (sus elementos se gobiernan por ordenamientos propios, tanto verbales como textuales).

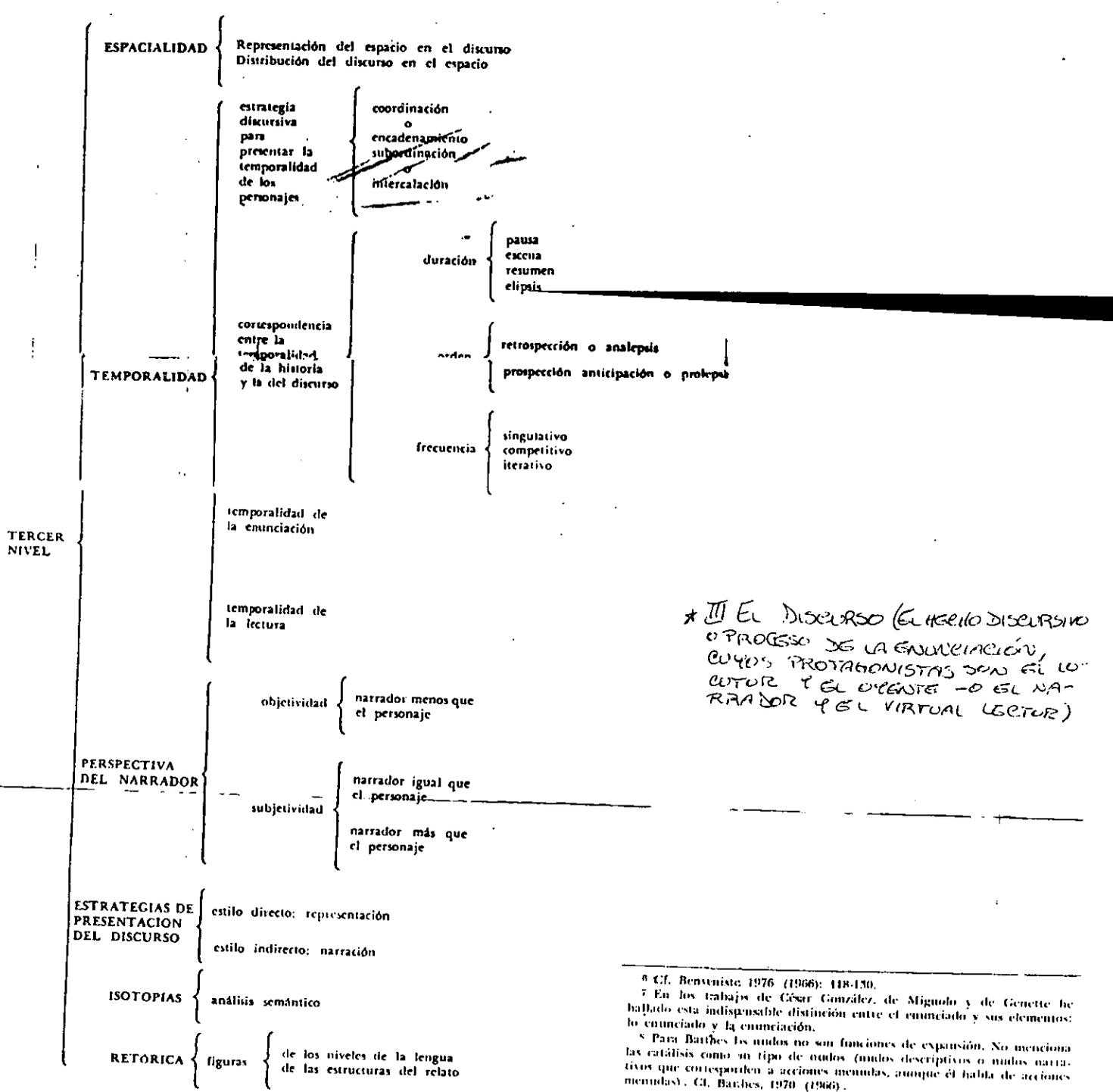
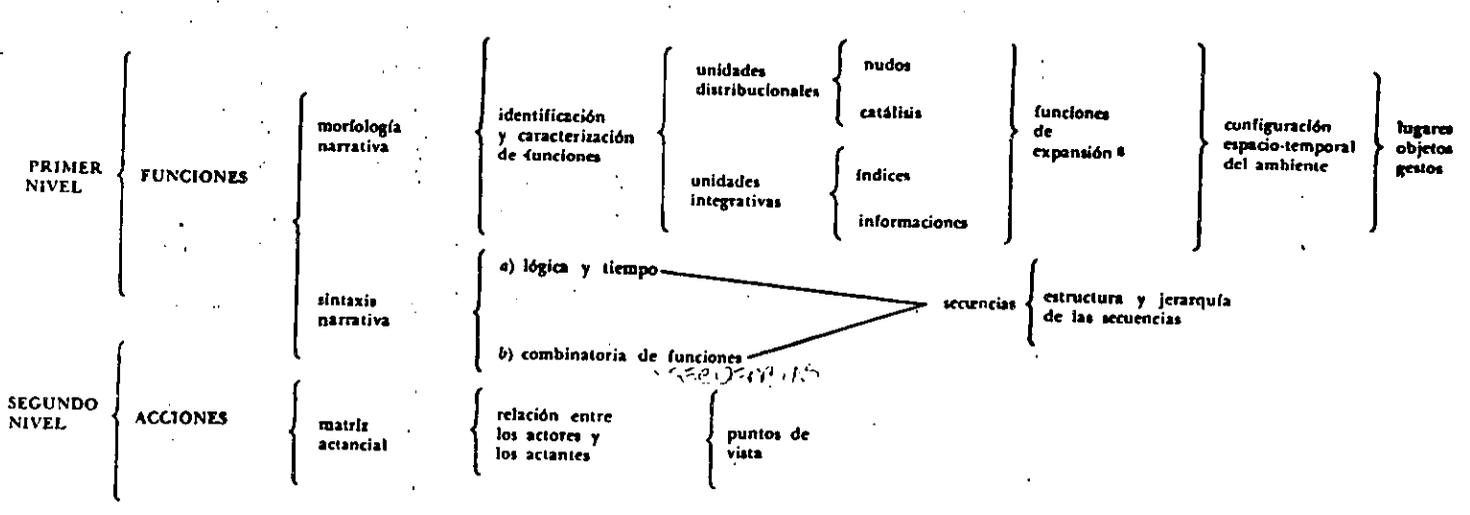
Para entender mejor, la representación del espacio en el discurso del filme: "El espacio en que se ubican los protagonistas y en que se desarrollan las acciones de la historia nos es ofrecido en la narración a través del discurso que nos permite evocar la escena de los acontecimientos; escena que con frecuencia está muy ligada a la perspectiva de los personajes o a la del narrador. (78)

Tanto en el teatro como en el cine es muy diferente, el escenógrafo se ocupa de mediatizar y materializar los espacios intentando plasmar lo imaginado por el autor,

(78) Íbidem, op. Cit. Pág. 87.

HISTORIA  
ha relatado  
eso de lo  
do, cuyos  
nistas son  
natis perso-

I. EL HECHO  
RELATIVO  
O PROCESO  
DE LO  
ENUNCIADO  
CUYOS PROTAGONISTAS  
SON LOS  
DRAMATIS  
PERSONAE



temporalidad de la enunciaci3n cuyos son oyen-dor y or) \*

\* III EL DISCURSO (EL HECHO DISCURSIVO O PROCESO DE LA ENUNCIACION, CUYOS PROTAGONISTAS SON EL LECTOR Y EL OYENTE -O EL NARRADOR Y EL VIRTUAL LECTOR)

<sup>6</sup> Cf. Benveniste 1976 (1966): 118-130.  
<sup>7</sup> En los trabajos de César González de Miguola y de Genette he hallado esta indispensable distinción entre el enunciado y sus elementos: lo enunciado y la enunciación.  
<sup>8</sup> Para Barthes los nudos no son funciones de expansión. No menciona las catálisis como un tipo de nudos (nudos descriptivos o nudos narrativos que corresponden a acciones menudas, aunque él habla de acciones menudas). Cf. Barthes, 1970 (1966).

también el narrador puede jugar con este espacio a través de oposiciones, perspectivas, distancias, acercamientos o alejamientos, los cuales producen efectos estéticos. Además, puede omitir los datos espaciales, ya sea con un propósito estético o bien para lograr un efecto especial, ello ocurre muchas veces en escenas de amor, interrumpiéndolas con el cierre de una puerta, dando paso a la imaginación del receptor.

Otro punto enfatizado por la autora es la distribución del discurso en el espacio: "El orden espacial de los elementos del discurso está constituido por la relación que existe entre las proposiciones, relación que no es lógica ni temporal sino de semejanza o desemejanza desde sus respectivas posiciones, por lo que 'crea un espacio'. " (79) Un ejemplo feaciente son el metro y el ritmo poéticos.

En este aspecto, igualmente se articulan coincidencias y desemejanzas, ajustes y desajustes entre el espacio de la historia narrada y su representación en el discurso fílmico; interviene también el punto de vista del narrador (o de algún personaje). Para el Grupo "M": "las figuras que así se producen: planos generales en los que el todo incluye a la parte; efectos de oposición entre el aspecto aparente de un espacio y otro aspecto "real", que se manifiesta posteriormente, la ya mencionada elipsis espacial por eliminación estratégica de ciertas escenas críticas en las que pareciera que el discurso se rehusa a coincidir con la acción. " (80)

En definitiva, la forma de distribuir los elementos del discurso del filme, afecta directamente a la puntuación, a la alternancia de la narración, la descripción y el diálogo, la distribución espacial de los parlamentos y a la división de las escenas.

Será indispensable señalar cada elemento (mencionado), y analizar cuál es su función en relación con las pausas y los cortes. En ello consiste la aplicación seis.

El siguiente aspecto es la temporalidad de la historia en el discurso fílmico: las

(79) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 88

(80) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 90

características en todo tipo de relato. Para el caso del cuento, la novela, la epopeya y, en "A Clockwork Orange" "una doble temporalidad pues, generalmente, el narrador es un intermediario entre la historia y el receptor, que comunica los sucesos pasados mientras él mismo organiza los elementos de la historia y los cuenta, posteriormente a su ocurrencia, en un "presente" contingente que es el presente en el que se efectúa el acto de narrar y a partir del cual se delimita el pretérito de la historia" (81) del filme.

Así, se opera un distanciamiento entre el hecho de la escritura y el proceso de lo narrado en la película. De tal modo, puede suceder que el narrador enuncie en un presente histórico lo acontecido en el pretérito, ubicándose él, en el presente de lo narrado causando el efecto de resaltar el fenómeno de actualización temporal; sin embargo, el espectador percibe el mensaje en otro presente, posterior al del narrador y correspondiente al tiempo de la percepción de la obra.

La historia ofrece un orden temporal doble, primero por la distribución sucesiva de las acciones narradas bajo el orden estricto de la fábula y, segundo, el orden impuesto a la historia por el narrador, es el orden de la intriga. Por lo demás, la película ofrece más de una historia y, el discurso establecerá la estrategia idónea para el eslabonamiento de las temporalidades relativas a los diversos personajes.

Para identificar la trayectoria de cada personaje dentro de un relato filmico, como historias individuales entretajadas en una mayor, sus desarrollos pueden combinarse:

- "a) coordinación o encadenamiento (dentro de cualquier nivel de la historia);
  - b) subordinación o intercalación (nivel diegético y metadiegético);
  - c) alternancia o contrapunto (dentro de cualquier nivel de la historia)."
- (82)

En la a) se yuxtaponen historias diferentes, cuando una termina la otra empieza.

En la b) sucede cuando una historia está contenida dentro de otra (diégesis y

(81) Íbidem, op. Cit. Págs. 92 y 93

(82) Íbidem, op. Cit. Pág. 94

metadiégesis).

Y en la c), es cuando dos historias se desarrollan, en cualquier nivel, simultáneamente. Para su logro, el discurso fílmico tendrá interrupciones y se retomará sucesivamente; eso dará la sensación de simultaneidad. A partir de estos aspectos se realizará la aplicación siete.

El siguiente aspecto es la temporalidad de la historia de la película en relación con la del discurso: "La historia y su discurso se desarrollan progresiva y paralelamente, "la narración se abre y se cierra en el tiempo diegético (de la historia), así como el discurso se abre y se cierra en la instancia enunciativa. Entre los vacíos que lo preceden y lo prolongan, desenvuelve su duración." (Grupo "M") ". (83) Dicha semejanza es de carácter cronológico, en ella radica la relación de consecutividad (antes y después), su paralela es la causalidad (causa y efecto); ambas son características incesantes y exclusivas del relato (mas no de la realidad).

Algunos elementos son cruciales para la enunciación de la temporalidad, como los verbos, su tiempo definirá al hecho relatado referente al hecho discursivo. Para esto, la duración, el orden y la frecuencia son instancias que modifican al discurso en un momento dado, se establece una "relación entre la duración de la historia... y la longitud del texto que nos la ofrece. Generalmente hay una anisocronía o desfase temporal porque la instancia que narra, o sea el discurso, es de duración inferior a la historia narrada" (84) a través del filme.

En cuanto a la duración, señalan cuatro aspectos: pausa, resumen, elipsis y escena. Las acciones indicadas bajo la línea de las pausas son las narradas a una velocidad supuestamente no muy diferente de la que corresponde a su posible ocurrencia. En cambio, las señaladas por encima del resumen se narran con mayor velocidad de la requerida en su ejecución. Cuando se suprime totalmente una serie de hechos, se suscita

(83) y (84) Íbidem, op. Cit. Pág. 96.

una elipsis, al espectador se lo proporciona únicamente el resultado final, el cual se deduce de la necesidad de que éstos hayan ocurrido. La escena está determinada por el desajuste del tiempo del discurso y el de la historia, acortándose o alargándose por medio de pausas, resúmenes o elipsis.

Entre tanto, el orden parte de la retrospección o analepsis y de la prospección, anticipación o prolepsis. En el cine como "en el teatro la analepsis sirve para agregar, mediante actos de habla presentes, periodos pretéritos correspondientes a hechos ocurridos anteriormente y fuera del escenario; éstos quedan, así, intercalados entre la sucesión de los momentos presentes y dentro de la escena." (85)

La prospección, anticipación o prolepsis puede ocurrir paralelamente a un contrapunto, entre el desarrollo del tiempo subjetivo transcurrido en la conciencia de un personaje (quien no cree en su muerte próxima), y el del tiempo objetivo de la historia de la película (anunciando un acontecimiento con antelación). Tal fluctuación hará presentir al espectador lo que sucederá.

Así, para "Genette hay, en suma, cuatro tipos de relación temporal entre la duración de las acciones en lo enunciado, y la extensión de la enunciación:

- 1) La igualdad (convencional) que priva en la "escena";
- 2) La comprensión del tiempo de la historia dentro del tiempo del discurso filmico en el "resumen";
- 3) la extensión del tiempo del discurso en la "pausa" (que puede ser o no ser descriptiva);
- 4) la "supresión" o "elipsis" del tiempo de la historia (dos días después llegó...), que es inferible y queda implícito. (86)

Aún el mismo orden cronológico también suele ser alterado, por ej.: una coincidencia

(85) Íbidem, op. Cit. Pág. 98

(86) Íbidem, op. Cit. Pág. 99

se derivaría de que el transcurso del tiempo del discurso y el de la historia durasen lo mismo para terminar en momentos iguales. Además, lo narrativo utiliza los desajustes temporales como recursos para la obtención de efectos estéticos. Las repeticiones en el discurso pueden crear la inversión del tiempo de la historia. Y, debido al ordenamiento de los acontecimientos, el espectador percibirá diferentes impresiones, según su variación. Una norma es comenzar la narración por el principio de los hechos (como sucede en la película "A Clockwork Orange"). En fin, las rupturas se utilizan en el desarrollo de lo pretérito, de lo simultáneo y de lo hipotético o futuro; se prestan a un juego meramente retórico perteneciente al discurso narrativo del filme.

Por otra parte, la frecuencia "es la coincidencia o falta de coincidencia entre el número de ocurrencias de las historias o de los segmentos de historia (con sus respectivas temporalidades) y el número de las ocurrencias discursivas que las vehiculan." (87) Está integrada por tres aspectos: singulativo, competitivo o repetitivo e iterativo.

Un relato singulativo consiste en narrar una vez lo ocurrido por única vez; suele ser común.

El competitivo o repetitivo es cuando una misma historia se repite (completa o por partes que se complementan), por uno o varios protagonistas, narrándose equis número de veces lo que ocurrió sólo una vez.

Y, el iterativo, cuando el discurso, o una parte del discurso narra una vez lo sucedido equis número de veces, lo cual requiere de una labor de concentración ejecutada por el narrador, por ej.: cada martes se presentó ante el maestro.

Hasta aquí se empleará la teoría anterior en la aplicación ocho.

Luego, se aborda la temporalidad de la enunciación y la de la apreciación de la película. La primera está conformada por el proceso discursivo, el cual tiene lugar durante la elaboración de la obra, también podría tomarse en un elemento de la estructura del

(87) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 101.

relato sólo si el autor lo menciona en algún momento, incorporándolo, a través del discurso, en la historia del filme. Existe la posibilidad de que esta temporalidad sea la única implicando que su desarrollo constituye la historia en sí.

Toda obra contiene indicaciones referentes al tiempo de su enunciación, a lo dicho, a lo que se dice y a lo que se dirá posteriormente. Estas señales trascienden directamente en la temporalidad del desarrollo de la percepción.

Entonces, la segunda, la temporalidad de la apreciación corresponde a la percepción del receptor del filme. Al igual que la anterior, toda obra encierra indicaciones alusivas al tiempo de su percepción, aunque en algunas obras se marcan más fuertemente ambos procesos. Por ej.: en películas policíacas o con las fantásticas; las dos se caracterizan por contener una temporalidad convencional (irreversible), en la cual se debe ver de principio a fin para descubrir un misterio, una sorpresa, etc. La aplicación nueve consiste en analizar ambas temporalidades.

En otro orden de ideas, el narrador es, en suma, una estrategia de presentación del discurso del filme; es el sujeto de su enunciación, todo lo narrado gira en torno a él; una de sus tácticas es el manejo del discurso desde su punto de vista, consecuentemente lo que percibirá el espectador, lo cual está supeditado a las relaciones entre lo que cuenta y el receptor, ambos son protagonistas, uno habla (actúa) y otro observa.

Sin embargo, el narrador no se identifica totalmente con el autor, aún cuando narre en primera persona. El autor está más allá de las ilusiones suscitadas por la ficción, su papel es construir el relato, crear su versión más allá de él mismo.

El narrador cumple con el desarrollo del discurso fílmico, a veces está implícito, otras al margen o bien participa con su propia voz o disfrazándola. Entonces, el autor utiliza al narrador como vehículo transmisor de valores, los cuales recaen directamente sobre el espectador. El narrador refleja los conocimientos del autor; es un personaje de ficción en quien el autor se transforma.

Como se mencionó, hay distintos tipos de narrador, según Genette, "narrador externo que no es personaje de la historia (el omnisciente en tercera persona); narrador externo que protagonizó la historia en el pasado (primera persona en narración retrospectiva); narrador-personaje de la historia presente (narración en segundo grado, como la de Sherezada); narrador-héroe (personaje principal) que narra su propia historia ("autodiégesis") también en segundo grado, en el presente." (88)

Por su parte, el narrador en primera persona está en circunstancias inciertas por ser un personaje y participar en el acontecimiento relatado, y al mismo tiempo es ese otro personaje, aquél que narra la historia, tanto participa en la historia como aporta un criterio o punto de vista proveniente de lo enunciado.

Cualquiera de las tres personas puede utilizarse para narrar; pero cómo identificar al narrador en un momento dado, sólo el análisis gramatical de algunos elementos enunciativos en el discurso filmico lo permitirán, por ej.: adverbios y adjetivos demostrativos. En cambio, para conocer otros aspectos de su punto de vista, será necesario localizar adverbios de duda, interrogación, afirmación y negación; interjecciones, verbos o la misma lógica de las oraciones.

Con relación a la perspectiva o punto de vista del narrador, es indispensable considerar dos aspectos: objetividad y subjetividad.

Objetividad: "uno de los puntos de vista posibles consiste, pues, en que el narrador sea menos y sepa menos, respecto de la historia, que cualquiera de los personajes. Esto le permite ser objetivo porque se limita a ofrecer, en su calidad de testigo, una visión desde fuera de los hechos. El efecto consiste en que al receptor le parecerá que los acontecimientos ocurren y se ordenan sin la participación del narrador, dejando que su sentido se evidencie de por sí ante los ojos del lector que no recibe ninguna ayuda para

(88) Íbidem, op. Cit. Pág. 111

interpretarios." (89)

Este gran paso es considerado como una victoria de la nueva narrativa cinematográfica, aunque está vinculado directamente con el realismo. En el cine como en el teatro el actor ejecuta las acciones sin necesidad de escudarse en el narrador. Y, la interacción con todos los elementos del escenario darán la visión global al espectador, quien tendrá su propio punto de vista (sin haber sido guiada por ningún narrador).

Subjetividad: "cuando el narrador es tanto o más que cualquiera de sus personajes, porque sabe tanto o más que ellos a propósito de la historia puede pasar de uno a otro y su posición le permite apoderarse de su creación y ofrecerla al lector a través de su sensibilidad y de sus interpretaciones, subjetivamente, ya que la subjetividad es la capacidad del locutor de plantearse como sujeto." (90)

Por eso, el narrador puede tomar dos puntos de vista:

1) Integrarse a la historia de la película, estar en ella y saber de ésta lo mismo que cualquier protagonista, brinda una visión partiendo de un personaje a quien describe desde adentro; proporciona al espectador la comprensión de su conducta como si fuera la nuestra.

2) El narrador tiene la capacidad de estar en la historia y saber más de ella que de los otros personajes, proporciona una visión tras escena, bajo una amplia perspectiva.

Sin embargo, para Kayser "la tarea del novelista consiste en reproducir la vida precisamente en lo que tiene de no conocible y fragmentario." (91) A partir del uso de perspectivas se logrará la realidad ilusoria deseada por el Director o autor.

Una complicación posible de surgir en el manejo del narrador sobre el discurso sería el excesivo manejo de pronombres, en tal caso puede referirse a un personaje o a otro sin

(89) Íbidem, op. Cit. Pág. 113

(90) Íbidem, op. Cit. Pág. 115

(91) Íbidem, op. Cit. Pág. 117

que el espectador lo advierta a primera vista. Para Genette, uno de los principales problemas surgidos en torno al narrador es:

"...la distancia existente entre él y la historia narrada: nivel extradiegético el que no participa en la diégesis; intradiegético el que posee un doble estatuto, de narrador personaje y tiene a su cargo la narración en segundo grado o relato metadiegético; autodiegético el narrador-personaje principal o narrador héroe, que cuenta su propia historia..." (92)

La aplicación diez consiste, por tanto, en utilizar estas clasificaciones del narrador para identificar en qué nivel se desenvuelve el de la película "A Clockwork Orange"; la objetividad o subjetividad manejadas a partir de su perspectiva; qué tanto sabe de la historia (más o menos que otros protagonistas) etc.

Otro punto del tercer nivel son las estrategias de presentación del discurso del filme. Para Barthes "Los 'aspectos' del relato concierne al modo en que la historia era concebida por el narrador; los 'modos' del relato concierne a la forma en que el narrador nos la expone, nos la presente." (93) Para evitar confusiones, H. Beristáin prefiere sustituir las palabras narrador por aspectos y, estrategias por modos.

Posiblemente el narrador se identifica más con el autor cuando designa la forma discursiva como brindará la historia; esto es, la estratagema conforme a la cual construirá y distribuirá monólogos, aparte, diálogos, narraciones y descripciones; el uso de las figuras retóricas, todo aquello que connota, de ahí resultará el estilo, según Spencer es "el producto de un uso particular, y en parte único de la lengua." (94)

Toda forma expresiva tiene su propio significado, unas proporcionan la imagen del narrador, otras la de un personaje, o bien, introducen una voz externa (del autor, o de una

(92) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 119

(93) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 124

(94) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 125

conciencia social, ética, etc.). Lo cual surge de la combinación del estilo directo e indirecto.

"El discurso directo es aquél en que se presentan los parlamentos en enunciados que los reproducen exactamente, que repiten literalmente sus palabras y que los introducen en otro enunciado sin la mediación de términos subordinantes; ..." (95) Por medio de este estilo se logran presentaciones ofreciendo un inmenso cúmulo de información; los principales recursos de éste son el diálogo y el monólogo.

En cambio, "El estilo indirecto resulta de la transposición de los parlamentos a proposiciones subordinadas introducidas por términos subordinantes. El narrador ya no hace que el personaje repita literalmente lo dicho como si él mismo, en el "ahora" de la enunciación, lo profiriese; sino que se interpone entre el personaje (inclusive cuando el personaje es él mismo) y su dicho; no permite que el protagonista "diga" al receptor lo que piensa, sino que él mismo, el narrador, "dice" lo que el personaje dijo antes. ..." (96)

Este estilo se caracteriza por el discurso narrado, se informa de lo sucedido más no se muestran los hechos; es el estilo más explotado, cuya estructura es doble (como se ha mencionado en otros párrafos).

Por otro lado, existe el "llamado 'estilo indirecto libre', que igualmente reproduce dichos propios o ajenos, pero que representa una especie de compromiso entre los estilos directo e indirecto y que es de uso casi exclusivamente literario. ... carece de verbo introductor, y se asemeja al estilo indirecto en que varían los modos y los tiempos verbales. Suele escribirse después de dos puntos : ..." (97) o bien decirse.

Además, el estilo indirecto puede contener al directo en el momento que el narrador expresa el diálogo de los personajes condensado. Para Genette es el discurso narrativizado, el más distante y reductivo de los tres. También el estilo directo incluye al

(95) y (96) Íbidem, op. Cit. Pág. 125

(97) Íbidem, op. Cit. Pág. 127

indirecto en caso de que el personaje se ponga a narrar (como parte del diálogo), lo cual sucede más en el teatro o en el cine.

En la narración, las estrategias enunciativas se distinguen porque las acciones son sustituidas por el discurso filmico, profiriéndolos directa o indirectamente. En el teatro y en el cine los actores recurren a la mímica o expresión corporal para interpretar los rasgos asignados a los personajes; ello los une más íntimamente a la acción, con el apoyo de otros elementos (lingüísticos).

Se suscita un juego, el paso del estilo directo al indirecto y viceversa, articular los cambios de perspectiva para que el receptor experimente los acercamientos y movimientos (de cámara), con eso le hará entender que tales o cuales opiniones provienen de un personaje y no de otro; si son sólo pensadas o expresadas, o si son como sueños presentados en forma no tan consciente; o son recuerdos o frutos de su imaginación de lo que podría ser. Para esto es indispensable la capacidad del escritor en su carácter de narrador, así como la del director para transmitir a través de su obra.

Su amplio conocimiento sobre el lenguaje le hace saber qué tipos de verbos expresan a las acciones narrativas; las que ocurren antes o ahora (en el presente del receptor), pertenecientes al plano del discurso (acciones discursivas), en el momento de relacionarse al personaje, expresan lo irreal; son los objetos directos de otros verbos, es decir, no significan acciones que sucedan en el escenario de los hechos. Son parte del relato interno de un personaje o, están en las hipótesis del narrador (en oraciones subordinadas al núcleo del sujeto o del predicado).

En el cine como "en el teatro los enunciados describen las acciones realizadas por los mismos locutores que las emiten, y su enunciación resulta equivalente al cumplimiento de su acción, es un modo de acción... subrayan los movimientos y el espacio escénico organizándose en él, como una totalidad, los personajes, sus acciones, sus dichos y todos los demás elementos. Por lo mismo, los enunciados son capaces de provocar

CLASIFICACIÓN Y DESCRIPCIÓN DE LOS TÉRMINOS  
ENUNCIADORES SEGUN JAKOBSON

1. DESIGNADORES

<p>1. 1. Caracterizan la cualidad o cantidad del elemento relatado (uno solo): el hecho o sus participantes</p>	<p>sin referencia al hecho discursivo</p>	<p>enclitizadores</p>	<p>género</p>	<p>califica a los participantes del hecho relatado</p>
<p>1. 2. Caracterizan el hecho relatado sin implicar a sus participantes</p>	<p>con referencia al hecho discursivo</p>	<p>cuantificadores</p>	<p>número</p>	<p>cuantifica a los participantes del hecho relatado</p>
<p>1. 3. Caracterizan el hecho relatado sin implicar a sus participantes</p>	<p>sin referencia al hecho discursivo</p>	<p>comutadores</p>	<p>persona</p>	<p>decisiones                      pronombres personales, demostrativos, participantes del hecho discursivo                      adverbios lugar tiempo</p>
<p>1. 4. Caracterizan el hecho relatado sin implicar a sus participantes</p>	<p>sin referencia al hecho discursivo</p>	<p>cuasificadores</p>	<p>objeto</p>	<p>caracteriza al hecho relatado en sí mismo sin implicar a sus participantes</p>
<p>1. 5. Caracterizan el hecho relatado sin implicar a sus participantes</p>	<p>con referencia al hecho discursivo</p>	<p>comutadores</p>	<p>tiempo</p>	<p>caracteriza al hecho relatado con referencia al hecho discursivo: verbos y adverbios de tiempo, cantidad, comparación</p>
<p>1. 6. Caracterizan el hecho relatado sin implicar a sus participantes</p>	<p>con referencia al hecho discursivo</p>	<p>comutadores</p>	<p>modo                      modo de las oraciones</p>	<p>caracteriza al hecho relatado (define su cualidad lógica) revelando el punto de vista del hablante respecto al mismo</p>
<p>1. 7. Caracterizan el hecho relatado sin implicar a sus participantes</p>	<p>con referencia al hecho discursivo</p>	<p>comutadores</p>	<p>modo                      modo de las oraciones</p>	<p>caracteriza el punto de vista del hablante respecto del hecho relatado (concluye a las funciones emotiva y conativa)</p>

1. Son comutadores y designadores. Ver cuadro Núm. III.  
 2. Y los nombres que son sus analógicos (Cf. Gurwitsch, 1970, pp. 81-82).  
 3. Jakobson llama estado al modo de las oraciones afirmativas, sugestivas, interrogativas, y lo pone entre los designadores calificadores que caracterizan el hecho relatado sin implicar a los participantes y sin referencia al hecho discursivo (1975 [1974] p. 814). Adoptamos aquí una parte de su descripción y lo reubicamos por considerar que el revo-  
 4. Las expresiones modulantes involucran emocionalmente al hablante. Son ciertos adverbios (fuerza, aspección, énfasis), las interjecciones y ciertos matices no lingüísticos identificables como el orden de las palabras en la construcción, las intersecciones, gradientes, que expresan una modificación de la intensidad a lo largo de una serie de elementos (Jakobson, 1977, pp. 25-26) y que caren ya de un tiempo de referencia y de un lugar de referencia.

<p>II. 1. implicando al participante del hecho relatado</p>	<p>sin referirse al proceso de la enunciación o acto del discurso ni a sus protagonistas (locutor y oyente)</p>	<p>voz</p>	<p>caracteriza la relación entre el hecho relatado y sus participantes</p>
<p>con referencia a los participantes del hecho discursivo</p>	<p>comutadores</p>	<p>modo<sup>a</sup> del verbo</p>	<p>"refleja el punto de vista del hablante sobre el carácter de conexión entre la acción y el actor o el objetivo"</p>
<p>sin referencia al hecho discursivo ni a sus participantes</p>	<p>comutadores</p>	<p>axis (u orden)</p>	<p>caracteriza el hecho relatado en relación con otro hecho y modo; se manifiesta en las relaciones (simultaneidad, posterioridad, anterioridad, etcétera) de los verbos subordinados sus subordinantes o de los coordinados</p>
<p>II. 2. sin implicar al participante del hecho relatado</p>	<p>con referencia al hecho discursivo y a sus participantes</p> <p><del>comutadores</del></p>	<p>testificantes<sup>a</sup></p>	<p>caracteriza la relación entre un hecho relatado, un hecho discursivo, y un hecho discursivo relatado (relatar algo ya a relatado por alguien más o por él mismo)</p>

II. ALIANZAS DE REFERENCIA A UN ELEMENTO RELATADO O UN REFERENTE A OTRO ELEMENTO RELATADO.

<sup>a</sup> Son conmutadores y comutadores. Ver el cuadro Núm. III.



"Cambios de dirección de la acción" ..." (98) A diferencia de éstos, en la narrativa predominan expresiones las cuales describen los hechos.

Bajo esta situación se suscita el sistema del relato fílmico, el cual engloba al plano de la historia y al del discurso; el papel del receptor es el descifrador, quien desenmaraña el significado de las formas verbales e interpreta otras expresiones, las cuales pueden significar acción dentro de la historia y, debe atender a la categoría de los términos enunciadores; conectadores y conmutadores o embragues (shifters); según Jakobson, incluidos en los cuadros de las páginas siguientes.

Los contenidos antes mencionados conforman la teoría para la realización de la aplicación once, en la cual se analizarán las estrategias de presentación del discurso fílmico.

El siguiente punto del tercer nivel es el análisis semántico; para su logro debe considerarse que los significados se ordenan partiendo de la conformación (a través de su descodificación) de un estrecho tejido entre sememas; sintagmáticamente (los que conforman cada oración) y paradigmáticamente (los que se asocian por analogía u oposición de sus significantes o bien, de sus significados).

"La unidad de significación llamada "semema" está constituida por el conjunto de unidades mínimas o rasgos distintivos denominados "semas" que son "actualizados" (o utilizados o puestos a funcionar en un momento concreto del habla) por dicho "semema". El semema es una unidad de contenido que puede corresponder, en un contexto dado, y para producir un efecto de sentido, a un morfema, un lexema, un paralexema (o frase equivalente a un lexema, como "letra de cambio", "lobo marino", "boca de lobo"), o a un sintagma, todos ellos unidades formales." (99)

Para identificar ambos tipos de relación se deberá prestar especial atención a los

(98) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 129

(99) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 138

rasgos de significación estables, denotativos (lo convencional) e inestables, connotativos (varían por la idea que cada individuo se hace del objeto, situación o persona).

Así, para describir mediante el análisis el significado de un texto fílmico, es necesario parafrasearlo, glosarlo, decir el efecto de sentido que producen unos signos, o sea lo que significan unos signos (los del texto -traducción-) mediante otros signos. El primer paso será descubrir las relaciones sintagmáticas, entendiendo el significado de cada palabra polisémica. El segundo, será descifrar las relaciones paradigmáticas (rimas, anáforas, sinónimos, antónimos, etc.). Sin dejar de lado a los semas denotativos y a los connotativos.

"Al relacionarse entre sí los sememas que contienen ciertos semas comunes o semejantes diseminados a lo largo del texto fílmico, se produce la "isosemia", esto es, la "redundancia" de un sema a través de diversos elementos del enunciado o de una serie de enunciados y repetición traza una línea de significación o efecto de sentido, llamada "isotopía" sémica, que produce la continuidad temática." (100)

La descripción del análisis parece muy sencilla, sin embargo, las dificultades aumentarán en cuanto rebasemos las dimensiones de la frase (diálogos, relatos, pasajes, etc.). Entonces, los criterios formales se tornan insuficientes, pues una palabra polisémica al ser reiterativa, conformará más de una isotopía, conformando más de un significado; así se dan lecturas distintas, una sobre cada isotopía.

Por eso, "el significado total del discurso es el resultado de todo un proceso de significación cuyo desarrollo consiste en ir tejiendo la red que vincula entre sí todas las significaciones: las que proceden de la relación sintagmática, las de la paradigmática, las denotativas, las connotativas; todas se van engarzando en alguna de las líneas temáticas, en alguna de las isotopías, y éstas, al interrelacionarse, configuran la red que

(100) Íbidem, op. Cit. Pág. 139

constituye el sentido total." (101)

La descodificación será guiada hacia el descubrimiento del proceso de significación, el cual resulta de la producción del mensaje a través de la localización de las isotopías.

Por tanto, en la aplicación doce se delimitará cada distinto contexto isotopo y los semas recurrentes en que se sostiene la coherencia de cada parte o párrafo del texto (u objeto de análisis).

En el uso de la lengua, la retórica y sus figuras son también partes constitutivas del relato filmico. Con base al criterio del Grupo "M", la segmentación del discurso en pequeñas unidades, ya conscernientes al significante (fónico, imagen acústica) o bien al del significado (concepto mental o idea), funcionana en diversos niveles, por jerarquías de inferior a superior:

"a) desde los rasgos distintivos que se integran en grafemas y fonemas y éstos en sílabas y palabras, y éstas en sintagmas y oraciones para constituir el discurso en lo que respecta a las unidades del significado o forma de la expresión, y

b) desde los semas que se integran en morfemas y éstos en lexemas que a su vez conforman proposiciones que van a desembocar en la composición del mismo discurso. (102)

Para el Grupo "M", la tipología de las figuras retóricas conforman cuatro enormes familias, "relacionadas con una doble dicotomía:

significante / significado  
palabra / frase;" (103)

La segunda dicotomía es inexacta y arbitraria porque deja de lado a las figuras que involucran palabras sin limitarse a ninguna de ellas. Se pueden abarcar todos los mecanismos, niveles y figuras retóricas a partir de:

(101) Íbidem, op. Cit. Pág. 140

(102) y (103) Íbidem, op. Cit. Pág. 152.

a) Metaplasmos.- son figuras dadas en las palabras, pertenecen al dominio plástico, es decir, a la forma pura y arbitraria, distintiva más no significativa, como las aliteraciones y paronomasias (de fonemas), o las aféresis y diéresis (de sílabas).

b) Metataxas.- son figuras de frases, atañen al dominio sintáctico (al significante), por ej.: la elipsis o el hipérbaton.

c) Metasememas.- son figuras que mezclan palabras, corresponden al dominio sémico, como la metáfora o la metonimia.

d) Metalogismos.- son figuras de frases, conciernen al dominio lógico (no se someten a ninguna limitación de tipo lingüística), por ej.: la ironía o la litote.

Actuando por medio de las figuras retóricas se puede cambiar el discurso fílmico, dentro de un nivel y sobre ciertos elementos. El Grupo "M" llama desviación a esta teoría teoría de la alteración.

"El problema que se nos plantea es considerar la figura como una desviación con respecto a una norma, es el de la grave dificultad que ofrece establecer dicha norma. Por ello parece mejor criterio considerar que en ningún discurso hay infracción sino que, simplemente, en cada uno se aplican distintas normas." (104)

Pero, de acuerdo a H. Beristáin, retomaremos las ideas del Grupo "M", para quienes hay dos tipos de operaciones retóricas producidas por las figuras, las sustanciales y las relacionales.

Operaciones sustanciales: modifican la sustancia de las unidades alteradas, en dos formas: por supresión (omisión), parcial o completa y, por adición (aumento), simple o repetitiva, de unidades. O inclusive por una operación mixta: supresión-adición (sustitución), la cual puede ser negativa, parcial o completa.

Operaciones relacionales: modifican las relaciones de posición existentes entre las unidades (de orden lineal), sin cambiar su naturaleza, sucede en dos formas: por

(104) Íbidem, op. Cit. Pág. 154.

permutación (canje) o por inversión (reverso).

Se debe tener especial cuidado para no confundir los casos de operaciones mixtas "de supresión-adición, llamados "conmutaciones" por el Grupo "M", con las "permutaciones". Las "conmutaciones" son desplazamientos horizontales que consisten en "agregar el sema inverso al que se suprime". Podrían ser confundidas con las "permutaciones", en las que los elementos cambian recíprocamente sus lugares (si "tu" toma el lugar de "yo", "yo" toma el lugar de "tu"). (105)

Hasta aquí, la teoría anterior se utilizará para la aplicación trece, la cual consiste en clasificar las figuras retóricas empleadas en la película "A Clockwork Orange".

Por otra parte, las figuras de los interlocutores se verán desde la perspectiva del Grupo "M", quienes se inspiran en Benveniste y en Barthes. Así, "las figuras, en el lenguaje, obedecen a una particular disposición de las palabras, (disposición) que podemos nombrar y descubrir; y al hacerlo, nombramos y describimos la figura."(106) Ello ocurre tanto en el discurso como en el relato entero, debido al juego de sus estructuras, las cuales conforman los elementos del relato fílmico. Y, dependiendo de las relaciones entre dos o más elementos se obtienen las figuras:

- Figuras de repetición.- por relación de identidad entre elementos estructurales.
- Figuras de antítesis.- por oposición.
- Figuras de gradación.- por cantidad, mayor o menor que.

Cada figura es producto de un mecanismo, ya por supresión, adición, sustitución o permutación. El Grupo "M" identifica:

"a) Las modificaciones que la función retórica efectúa a partir de lo que constituye la "norma" en cada caso (pues ya dijimos que a este criterio de la "desviación" es al que se adhiere), en el régimen de la comunicación entre los interlocutores que aparecen en el

(105) Íbidem, op. Cit. Pág. 155

(106) Íbidem, op. Cit. Pág. 162.

relato del filme;

b) los cambios que la misma función retórica produce (también) previo señalamiento de la norma) en el discurso del relato. Esta aplicación es más atrevida, si se considera que el discurso se sitúa más allá de la oración, y que es posible contar historias no solamente en dramas, cuentos, novelas, sino también en el cine y las pinturas, campos éstos a los que resultan aplicables las mismas metáforas identificadas como características del relato." (107)

Tanto interlocutores como figuras, aún pertenecen al sistema de la lengua, pues el mensaje es su sitio de interacción. Como ya se ha dicho, el problema será determinar el punto cero del cual se partirá a la identificación de la desviación. Para facilitar el análisis, la autora propone partir de: "el criterio de que lo que produce la figura es la aplicación de una regla diferente, pues consistirá en identificar el tipo de relación que se da entre los elementos estructurales (identidad, oposición) y su disposición en el discurso." (108)

Otra pauta general es el uso de las personas gramaticales dentro de los géneros literarios adaptados a la cinematografía; como el uso de pronombres suele desaparecer en el discurso escrito. Pero, en el caso de los interlocutores, existirá figura cuando se susciten los siguientes casos (según el Grupo "M") de conmutación:

1.- El uso de la tercera persona dentro de la narración; el uso de otra constituye una figura. Sin embargo, se da la conmutación al momento que la tercera persona (él) asume el de la primera (yo), sucede cuando un personaje habla de sí como si aludiese a otro.

2.- Algo parecido acontece cuando el narrador habla de sí mismo en tercera persona empleando el pronombre indefinido -se- en lugar del definido -él-; lo cual desordena los límites entre los personajes poniendo en duda su individualidad.

3.- Suele acontecer que el 'yo' del crítico se confunda con el 'yo' del autor estudiado

(107) y (108) Íbidem, op. Cit. Pág. 163.

por él.

4.- Para reducir la distancia entre el escritor y sus creaturas, aparecen un 'tú' y un 'yo', en cuya relación se excluye al lector.

5.- Dentro del discurso publicitario se conmuta el 'tú' por el 'usted' y por el 'él', produciendo un efecto de descarga de su responsabilidad al destinatario.

6.- La conmutación, sucede igualmente, en determinado lenguaje inspirador de confianza a enfermos, débiles y niños. Por ej.: ahora el padre toma del brazo a sus hijos y juntos regresan a su hogar.

7.- Los cambios del estilo directo al indirecto y viceversa. (Sólo cuando implican desviación se los considera conmutadores).

8.- Se pueden conmutar el destinador y el destinatario en el momento que el narrador en primera persona se convierte en otro narrador (de la misma persona), donde un 'yo' vale por un 'tú'.

9.- El pronombre definido es conmutable por el indefinido, por ej.: aquí se duerme bien, lo cual quiere decir yo duermo bien; se cambia el 'yo' por el 'se', cuyo efecto es la pérdida de la individualidad, el 'yo' pasa a ser cualquiera (x).

10.- El singular-plural es otra conmutación utilizada generalmente en los discursos políticos, donde el pronombre 'nosotros' simboliza su aparato ideológico, como un partido político, una facción izquierdista, etc.

11.- "Cuando las dos personas gramaticales (raramente) se conservan "se obtiene una estructura de supresión-adición complementaria a la del oximoron (en que los términos se excluyen por negación y no por complementariedad)", como ocurre en la frase de Rimbaud "yo es otro". ... (109)

12.- Al utilizar una forma impersonal del verbo, donde el pronombre es tácito; ello es una sinécdoque como en el dicho popular "ojo por ojo".

(109) Íbidem, op. Cit. Pág. 166.

Ahora bien, para emplear estas nociones en el análisis, debe considerarse a cada autor, quien implanta sus propias reglas de juego y, contrario a lo usual, el manejo de formas comunes es para él retórica, si sus propias convenciones obran contra lo mandado.

Por tanto, la aplicación catorce, consta de una breve descripción de las figuras empleadas por los interlocutores, intercalando algunas frases para ejemplificar el caso y aclararlo más.

Por su parte, las figuras en el relato fílmico, son el siguiente punto a tratar:

"Estructuralmente, el relato participa de la naturaleza de la oración y, aunque compuesto únicamente de oraciones está más allá de ellas pues nunca podemos reducirlo a una simple suma de unidades gramaticales de este tipo; esto aparte de que es posible narrar utilizando sistemas como se hace en el cine, la pintura, la escultura, etcétera, como el filme, "acoge dos sustancias: la de la escritura y la de la imagen", y el que la imagen sea grabado, dibujo, serie de dibujos, fotografía, etcétera, sólo se debe a que son otras las 'modalidades de la sustancia'." (110)

El primer paso será detectar la 'norma' del autor, hallando a la vez su juego retórico, sólo entonces se hablará de desviaciones. Por ej.: las láminas o fotografías de una obra son norma o desviación. Se debe considerar su distribución, frecuencia de aparición y función que cumplen en torno a los otros elementos: "si subrayan, aclaran, anticipan, ejemplifican, complementan, repiten o contradicen" (111) entre sí.

Entre las figuras de los elementos estructurales encontramos los del plano de la historia; con base a la teoría de Barthes, se han identificado figuras retóricas producidas en el nivel de las funciones:

- en nudos y catálisis,

(110) Íbidem, op. Cit. Pág. 167

(111) Íbidem, op. Cit. Pág. 168

- en personajes e indicios.

Y, en el nivel de las acciones:

- dentro de la relación de actantes. Y,

- dentro de la relación entre personajes y actantes.

A continuación se explican cada uno de ellos.

**Figuras de Nudos y Catálisis:** los nudos conforman a las secuencias sucediéndose en forma horizontal cuyo proceso consta de tres rasgos, la inauguración, la realización y la clausura, ésta puede clausurar el proceso o bien conectarse gradualmente al desenvolvimiento de un conflicto nuevo. Otra opción es que una secuencia se inserte a medio desarrollo de otra, provocándose un juego de analogías, contrastes o incluso de frecuencias de temporalidad.

O las etapas de las distintas secuencias pueden alternar intercalándose unas con otras. Tales combinaciones producen figuras retóricas las cuales afectan la cantidad de los nudos y la ampliación de las catálisis con base a la norma fijada a sí mismo en cada relato cinematográfico.

Es factible que las figuras sean por:

a) "Supresión: encadenamiento rápido de nudos, con predominancia de los narrativos sobre los catalíticos o sin estos. El efecto de la supresión es de dinamismo, aumenta hasta su extremo máximo la velocidad de la sucesión de las acciones..." (112); se creería que esa es la 'norma' dentro del relato fílmico, pues su característica es el contar una historia; aunque, lo más acostumbrado es que las catálisis adquieran mayor importancia y la acción del ritmo narrativo experimente cantidad de alteraciones, para resumir, omitir, expandir, etc.

b) "Adición: encadenamiento pausado de los nudos con predominancia de los de

naturaleza catalítica o con inserción de nudos descriptivos entre los narrativos." (113) Si un nudo narrativo aparece más de una vez en el relato del filme, la adición será repetitiva.

c) "Supresión-adición: se ha llamado construcción "en abismo" al desarrollo de un argumento dentro de otro, o sea, de la metadiégesis dentro de la diégesis, de tal manera que uno de los personajes de la historia se conviertan en un narrador (intradiegético) de otra historia, o de modo que los protagonistas del proceso de comunicación resulten ser los protagonistas del proceso de lo enunciado, superponiéndose así ambos planos, ..." (114) el efecto producido será similar a la obra en que el artista se pinta a sí mismo en proceso de pintarse frente a un espejo.

Así, se produce el efecto de reflejo al interactuar elementos de dos niveles de la diégesis, o entre protagonistas de lo enunciado (personajes) y los de la enunciación (narrador y receptor); como en *Continuidad de los Parques*, de Cortázar; el narrador es el escritor de una historia.

- Figuras de Personajes y de Indicios: "A veces los indicios que revelan el carácter de los personajes son explicitados por el discurso; otras veces están implícitos en la acción y de ella se infieren: al final del relato podemos, en un movimieto retrospectivo, definir la constelación indicial manifestada por el discurso; cada detalle remite al todo al que define y del que recibe, finalmente, significación adicional." (115) Ello, de acuerdo al Grupo "M".

Los indicios son cuantiosos y diversos, manifiestan el carácter, el estado de ánimo, la forma de ser, la progresión de los personajes, sus rasgos, tradiciones, vestimenta, preferencias, lenguaje. Resulta enigmático determinar la norma de la cuál se identificará:

a) "La supresión o limitación numérica o carencia de indicios; en "El Guardagujas" sólo sabemos que el viajero está fatigado e impaciente;

(113) y (114) Íbidem, op. Cit. Pág. 168 y 169

(115) Íbidem, op. Cit. Pág. 171.

b) la adición, que por el contrario, consiste en un exceso de indicios, ...

c) la supresión-adición que cuando es negativa se homologa al oxímoron y resulta del contraste entre lo que aparenta ser un personaje y lo que en realidad es." (116)

Otra figura producida por supresión-adición más complicada que la anterior, es la similar a la dilogía o antanaclasis; sucede en el momento en que el personaje oculta su verdadero aspecto tras un disfraz, modificando su ropa, su voz, sus gestos y atributos. Tarde o temprano será identificado por el espectador.

- Figuras de los Informantes: consta de tres puntos, lugares, objetos y gestos; en cada uno de ellos se presenta la supresión, la adición y la supresión-adición, como se explican a continuación:

1.- Lugares: Habrán figuras sólo si el valor de los lugares no es neutro o indistinto. Entonces, el sentido del lugar suele intervenir en la acepción de los acontecimientos desarrollados en él. Dicha figura es producida por:

a) "Supresión: Cuando la significación del lugar es independiente de la de la acción y no influye en ella: ..." (117) como la selva tropical, es tan viva y alegre que parece insensible a las desventuras de quienes actúan allí.

b) Adición: sucede sólo si el sentido del lugar se agrega al de la acción y los dos se refuerzan.

c) "Supresión-adición: se da en el relato cuando ocurre la sustitución de la función que natural y previamente desempeña un lugar, por otra que se le opone: templo que se convierte en hospital, ..." (118) o cementerio abandonado que se convierte en fraccionamiento de viviendas de lujo. etc.

2.- Objetos: se producirán figuras sólo si los objetos cumplen una función diferente dentro del espacio diegético; la cual podría ser dramática si actúan como agentes. "Estas

(116) Íbidem, op. Cit. Pág. 171

(117) y (118) Íbidem, op. Cit. Pág. 173.

figuras se dan por:

a) Supresión: si los objetos se omiten, si se reduce exageradamente algún elemento ausente del escenario." (119)

b) Adición: si la cantidad es exagerada, el escenario se verá sobrecargado o al simbolizar algo que esté presente, sumandose así ambas significaciones.

c) Supresión-adición: al sustituir la función primaria del objeto por otra.

3.- Gestos: para el Grupo "M" la acepción de los gestos resulta ambigua, por definir a los personajes pero llevándose a cabo en un espacio donde se enlazan a los objetos. Sus figuras se dan por:

a) "Supresión: cuando su número se reduce porque se suprimen las manifestaciones emotivas de los personajes, lo que puede servir para caracterizar un ambiente (la sobriedad de ademanes de los ingleses), un estado de ánimo momentáneo (pasma, indecisión), o a un personaje (depresión, locura, por ejemplo)." (120)

b) Adición: el aumento y énfasis de gesticulaciones y actitudes, las cuales revelan una forma de ser, el estado anímico o modificaciones en el carácter de los personajes.

c) Supresión-adición: ejecutar unos gestos por otros. "El Grupo "M" pone el ejemplo de un actor cómico que come sus agujetas enrollándolas al tenedor como espagueti, y el del hombre baleado que se desploma con gestos de boxeador "noqueado"." (121)

Sobre esa base teórica, la aplicación quince deberá explicarse de acuerdo a las tres figuras mencionadas, especificando los porqués en cada una.

Otro punto a tratar son las figuras del sistema actancial, en cuyo caso la 'norma' se daría por separado en cada una de sus seis funciones, si a cada actante o tipo de actor le tocara un personaje; comunmente no es así, más bien se genera un juego de relaciones muy complicado entre personajes y actantes dando como producto la 'retórica actancial', en la cual el Grupo "M" identifica y estudia dos desviaciones:

(119), (120) y (121) Íbidem, op. Cti. Pág.174 y 175.

1.- "Por desdoblamiento de funciones, correlativo a la adición de personajes: dos sujetos de un objeto, tres oponentes de la voluntad del sujeto, etcétera.

2.- Por fusión de varias funciones en un mismo personaje, lo que resulta ser correlativo a una supresión de personajes. En este caso, puede ser que las funciones fundidas sean incompatibles (sujeto y objeto, por ejemplo)." (122)

Para Barthes, el tipo de relatos donde sujeto y objeto se fusionan en un solo personaje, son relatos en busca de la propia identidad; o también podría suceder que las funciones sencillamente sean ajenas unas a otras, por ej.: sujeto y adyuvante. Como se mencionó antes, la dificultad radica en las perspectivas y en el entrecruzado de algunas diégesis.

Siguiendo al Grupo "M", quienes estudian e identifican las siguientes figuras:

"a) Supresión de personajes: produce aglomeración de funciones, en otras palabras: un solo actor está investido por varias categorías actanciales." (123) O bien, al momento en que un opositor se convierte en amante, luego en asesino, luego en abogado defensor; sin recurrir a otras *dramatis personae*, quienes representarían tales papeles. Las imágenes del filme apoyan claramente este punto.

b) Adición de personajes, los pertenecientes a la misma categoría actancial cumpliendo la misma función. Usualmente la identidad de las funciones se destaca al contrastarse otros elementos (el carácter, el tono de sus diálogos, etc.), se presenta la sinécdoque.

c) Supresión-adición: es producto de la inversión de funciones. "En esta figura se funden dos procesos, uno de similitud y otro de oposición, por ejemplo, que resulten semejantes algunos de los elementos (el lugar de la escena, las acciones, el punto de vista, los personajes, etcétera) y que sean opuestos otros (la época, la situación de cada

(122) y (123) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 177 y 178

personaje, etcétera) de modo que esto sea lo que haga variar la relación entre el actor y el actante." (124)

Así, la aplicación dieciséis será la puesta en práctica de esta teoría, explicando las figuras correspondientes a cada tipo de desajuste (si lo hay).

En otro orden de ideas, las figuras del plano del discurso filmico se dan en tres campos, en las relaciones de duración, en las relaciones de orden cronológico y, en las relaciones de causalidad.

Antes de explicarlas veamos que lo ideal sería utilizar la historia científica (la de los historiadores) como 'norma' del relato en general, dado que la historia para ser narrada se apoya necesariamente en el discurso, aunque historia y discurso tienen sus propias leyes dentro del filme. En lo primero, los seres y objetos imaginados actúan bajo reglas específicas con el fin de producir en el receptor una realidad ilusoria y una huella estética; lo segundo se rige por los cánones de la lingüística y la sintaxis implantando un orden específico a la película.

Entonces, las figuras se producen si: "la historia prevalece sobre el discurso, cosa que ocurre cuando hay pocas (las indispensables) acciones gramaticales o discursivas (...): las que expresan acontecimientos futuros, posibles u ocurridos en otras historias; las que manifiestan cualidades o maneras de ser permanentes, o que son objetos directos o, que están en subordinadas finales, o en comparaciones con cosas imaginarias o pertenecientes a historias distintas de "ésta", etcétera, etcétera. En tales ocasiones la narración y la representación (diálogos) se expanden mientras la descripción desaparece o cumple un papel poco importante." (125)

Ahora bien, las figuras en el campo de las relaciones de duración (correspondencia temporal entre historia y discurso filmico), se producen figuras por:

(124) Íbidem, op. Cit. Pág. 178

(125) Íbidem, op. Cit. Pág. 180.

a) Supresión: al eliminarse el diálogo y resumir los hechos.

b) Adición: al ampliar el discurso en el monólogo interno ocupando un espacio mayor al de la historia del filme.

c) Supresión-adición: si la temporalidad subjetiva (lo imaginado por un personaje) suple totalmente a la objetiva (lo sucedido en escena durante el tiempo en que el personaje imagina).

En el campo de las relaciones de orden cronológico las figuras son producto de:

a) "Supresión: cuando el proceso de la enunciación no nos da cuenta de sucesos que, sin embargo, el receptor espera porque ha obtenido ciertos datos con anticipación ("prolepsis"), que le permite inferir su existencia, o bien porque con posteridad ("analepsis") aparecen hechos que necesariamente se deducen de la anterior ocurrencia de dichos sucesos." (126) Supliendo así la elipsis (omisión).

b) Adición: queda entendido que no hay historia fílmica sin discurso, habrá adición si el discurso brinda una numerosa cantidad de hechos secundarios (nudos catalíticos) o demasiadas indicaciones catalíticas, propiciándose la extensión concomitante de historia y discurso, lo cual altera el ritmo temporal del propio relato.

c) "Suspensión-adición: consiste en la alternancia de varias historias que sólo pueden ser contadas sobre la línea de desarrollo de un mismo discurso, lo que provoca constantes rupturas cronológicas. Esta es la construcción del relato organizado por enclave, ..." (127)

d) Permutación: la indistinta es producto de la alteración del orden cronológico, periódica e irregularmente favoreciendo sólo a determinada parte del discurso fílmico. Y, la de inversión es cuando las rupturas se dan por insertar retrospectivas periódica y regularmente, y presentándose en sentido inverso.

(126) Íbidem, op. Cit. Pág. 181

(127) Íbidem, op. Cit. Pág. 182.

En cuanto al campo de las relaciones de causalidad, resultan paralelas a las temporales, a continuación de un antes siempre habrá un después, su alteración podría recaer en el desarrollo. Dichas causas son tanto externas como internas, ello según la volición del sujeto. Si la 'norma' es mantener un equilibrio entre ellas, las figuras surgirían si algo las desequilibrara:

a) Supresión: si las causas de las acciones son manifestadas, después de su ocurrencia.

b) Adición: si las causas internas son manifestadas y analizadas excesivamente; o si una causa es descrita continuamente y en varias formas.

c) Supresión-adición: si la relación de causa a efecto es falsa, es decir, parece ser pero, durante el relato se descubre su inexistencia; entonces el efecto no corresponde a la causa.

d) Permutación: sucede en el enlazamiento de causas y efectos es simultánea a la 'permutación por inversión temporal', sólo si ésta se duplica "con una inversión causal en la que los efectos engendran las causas." (128)

Otras figuras son las de la representación del espacio en el discurso fílmico. El espacio de la historia es captado por el receptor durante el desarrollo del discurso fílmico, sus figuras retóricas son producto de:

a) Supresión: sucede al explicar o presentar en la imagen un sólo detalle haciendo de lado el resto del conjunto.

b) Adición: un todo incluye al detalle; es la presentación del conjunto total valorándolo en vistas panorámicas.

c) Supresión-adición: se trata de la elipsis espacial, para que el receptor se entere, se requiere de nudos, indicios e informaciones (ellos crean el espacio fílmico).

(128) Íbidem, op. Cit. Pág. 183.

Tocante a las figuras de la relación espacio-tiempo, "es posible hallar un juego espacio temporal que produce otra operación sustancial, también de supresión adición, en la que el espacio señala el tiempo (del que se ha eliminado otro tipo de explicitación) o bien el tiempo señala el espacio (respecto al cual el receptor carece de otra clase de datos)" (129) o imágenes.

En último lugar y para finalizar los aspectos teóricos del análisis, se tienen las figuras del punto de vista, el cual pende sólo de la visión del narrador. Y, son producto de:

a) Supresión: el narrador es objetivo, funge como intermediario entre personajes y espectador; sólo le informa, únicamente, de lo expresado por los personajes.

b) Adición: si el narrador interviene ampliamente, aunque no es un personaje real, se involucra en la historia y con los personajes alternadamente (como narrador).

c) Supresión-adición: "En el narrador en primera persona se superponen el sujeto de la enunciación y el sujeto de lo enunciado, éste tiene preeminencia sobre aquél pues para el receptor es más importante su papel durante el proceso de la escritura, por lo que el personaje opaca al narrador y las aventuras de la diégesis opacan la aventura" (130) de dirigir.

d) Permutación: para el Grupo "M" la sustitución puede suscitar la aparición de puntos de vista opuestos." (131) Puede oponerse el de primera al de tercera persona entre ellos mismos, un ejemplo son las películas policíacas cuando se explican las diversas versiones de un mismo acontecimiento.

Con esta base de datos, en la aplicación diecisiete se identificarán y denominarán las figuras suscitadas por el juego de estructuras dado en el filme "A Clockwork Orange". Con este punto damos por terminada la parte teórica, a continuación se establecen algunas conclusiones sobre todo lo explicado.

(129) Íbidem, op. Cit. Pág. 184

(130) y (131) Íbidem, op. Cit. Pág. 185.

11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100

## CONCLUSIONES (CAP. I)

A lo largo de la historia encontramos al ser humano inmerso en la realidad, su realidad de momento, por no ser eterna; siempre indaga, busca las razones de los fenómenos, quiere ser algo más y, en esta necesidad de búsqueda la teoría estructuralista, aún a pesar de su carácter universal, precisa un programa de análisis adecuado a cada disciplina. La substancia es la constante de su búsqueda, es decir, lo interno de un fenómeno; para ello, se estudian cada una de las partes de un todo en relación a su conjunto estableciéndose un sistema lógico, en este caso, imágenes, sonido e historia de un solo filme, son los elementos estudiados para entender su significación.

En ese devenir histórico la obra de arte surge como la realidad dominada por el hombre. Entre los distintos campos de las Bellas Artes (escultura, arquitectura, pintura, música, literatura, danza y cinematografía-utiliza todos los recursos) encontramos a la cinematografía. Desde 1895, año en que surgió el cine, se lo ha definido como industria debido a su mercantilización, cuando se perfeccionaron las técnicas mecánicas para reproducir la realidad. Es resultado de experimentos científicos desarrollados paralelamente en países como Francia, Estados Unidos y Alemania, entre otros.

O, también es clasificado como medio de comunicación, si se considera al filme como un mensaje emitido por el productor (emisor) a través de diversos procedimientos fotoquímicos, técnicos, etc., sobre una pantalla reflectante, el cual es recibido por el público (receptor). Se convierte al filme en un lenguaje cuyo carácter es socializador.

Y, en su definición de arte, es gracias a lo complejo y diverso de su configuración lingüística por lo cual se la define así, asemejándola al arte de la literatura; por emitir formas expresivas como la fotografía, música, pintura y literatura oral.

Por otra parte, los símbolos son los primeros ensayos de explicación del mundo, dentro de los mitos religiosos generalmente se representan dos alternativas, el bien y el

**ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA**

invisible a los sentidos, conformándose en imágenes y objetos.

En tanto, los símbolos, la semiótica y el cine están íntimamente ligados, por ese constante indagar del humano, en ese conocer, transformar y crear está el hallar significados.

Así, la semiótica se constituye como observación de sistemas significantes y pretende analizar los modos de la significación, de ahí que se recurra a ella para la investigación del sentido del filme "A Clockwork Orange".

Por su parte, un símbolo puede ser una imagen o figura con la cual se representa concreta u oralmente un concepto ya sea de tipo moral e intelectual; los hay convencionales (por ej.: mapas) o individuales (sueños).

El cine fluctúa entre ambos, al ser la realidad reflejada se convierte en irreal, la ilusión será su realidad; proyecta un infinito desfile de las necesidades humanas, incluyendo sus miedos, creencias, etc. Todo esto sucede en el reino de la imaginación hermanándose con la magia y con los sueños.

Otra forma utilizada para explicar y dominar la realidad del hombre fue y es la magia; en ella existe el doble que es imagen a su vez, ambos deben ser considerados como dos extremos de la realidad. El doble tiene cualidades psíquicas; entra en el juego proyección-identificación a través de la relación afectiva y por eso las imágenes se convierten en magia, sus raíces son la curiosidad y el placer, la eterna búsqueda de sentido. Van a resultar un modo de participación entre lo estético, lo afectivo y lo mágico.

En cuanto a las imágenes, podemos decir que son representaciones figuradas que se relacionan a lo representado por su parecido perceptible, con su respectivo movimiento. Su contenido puede tener dos caracteres: denotativo-su referencia inmediata y, connotativo-lo que el perceptor capta en relación a su experiencia personal.

Claro que las imágenes observadas en el filme, en sus inicios eran sólo en blanco y negro hasta que se lograron adelantos científicos y técnicos se obtuvo la reproducción de

imágenes a todo color. Los colores son más afines a las emociones, lo cual propicia distintas significaciones, tanto sociales como personales. Así, son utilizados para reforzar el mensaje dado por el emisor.

Por otro lado, el sonido apoya la realidad visual facilitando el entendimiento de las imágenes sensibilizando al receptor bien a través de voces o sonidos de objetos o del lugar (sonido real, incluyendo la música), o por otros no pertenecientes a la realidad hecha ficción (sonido expresivo). Y, el sonido escuchado por el espectador, cuando un personaje lo escucha en el filme y el receptor lo percibe como a distancia (sonido subjetivo).

Con la historia se conforma una realidad autónoma y, al mismo tiempo se hacen constantes referencias a la realidad del referente tornándose en algo verosímil, aunque no enteramente verdadero.

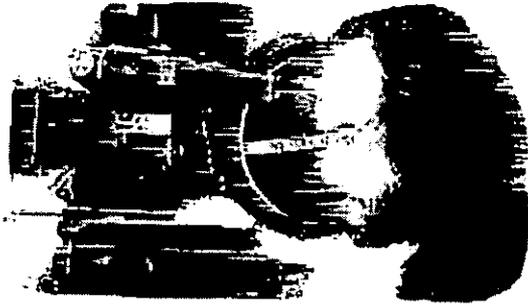
Por medio de las XVII aplicaciones planteadas por H. Beristáin, se detallan una serie de combinaciones de signos narrativos:

En primer lugar se estudian las funciones, según la morfología y sintaxis narrativa. En segundo, las acciones, con base a la matriz actancial. En esos dos niveles se logra apreciar las principales funciones y clases de personajes que comprenden la historia cuyas acciones responden a una lógica determinada (por el autor). En tercer lugar, la espacialidad, como determinante del conjunto de significaciones y la distribución del discurso en el espacio; con la temporalidad se observa la duración, el orden y la frecuencia de la historia y el discurso. Así como la perspectiva del narrador (si es objetivo subjetivo); las estrategias de presentación del discurso (estilo directo o indirecto); las isotopías (en cuanto a la semántica) y, por último, la retórica.

En suma, el análisis estructural se logra al estudiar cada uno de sus elementos y relaciones entre sí. Es trascendente por explicitar las condiciones estructurales del filme y

su significado, nos indica un camino a seguir, diferente a lo considerado como éxito de taquilla por el comercio o bien, por la academia con sus respectivos premios y reconocimientos otorgados, los cuales se rigen por un código de valor sólo en torno a la venta y no a la obra como creación artística. Sirve para descubrir el significado del filme, para apreciar su forma y contenido desde perspectivas distintas, y para sentir un mayor placer ante las obras al comprenderlas mejor.

Para esto, se hace necesario saber más del Director, de cómo ve la vida, cómo la vive y lo expresado por medio de sus obras. Ello se presenta en forma resumida en el siguiente capítulo.



## CAPITULO II

### BIOFILMOGRAFÍA DE STANLEY KUBRICK

Cuando se trata de un maestro en su materia, es difícil saber por donde comenzar, antes de mencionar al director, veamos al hombre; nació en Nueva York el 26 de julio de 1928. Su padre era médico, trabajaba en el barrio judío del Bronx, e influyó determinantemente en él; su familia era de origen centroeuropeo, pues su abuela tenía ascendencia rumana y su abuelo austrohúngara.

Hacia los doce años adquirió afición por el ajedrez, fue su padre quien se la transmitió; un año más tarde le regaló una cámara fotográfica, ahí comienza su obsesión por el mundo de las imágenes. Confiesa que se "enamorado" de este artillero y que encontraba hermosas y sensuales las piezas del equipo de cámara.

Estudió en la Taft High School, aunque no fue nada bueno para los estudios, le aburrían las clases y se destacó sólo en física. Gustaba de fotografiar a sus profesores en actitudes extravagantes, sobre todo al de literatura, Aarón Traister, quien le proporciona un contacto con la revista "Life".

Por esos años, también tocaba la batería en un conjunto de jazz. Por sus bajos promedios en calificaciones no logró matricularse en ningún Colegio.

A los diecisiete años empezó a trabajar de reportero en la revista "Look". Se dio a conocer como fotógrafo con la portada de dicha revista en el número dedicado a la muerte del presidente Roosevelt, trataba de un vendedor con cara entristecida, aparece rodeado por los periódicos que anuncian la noticia; esa foto recorrió el mundo entero.

De los diecisiete a los veintiún años, viajó por todo Estados Unidos convirtiéndose en uno de los más prestigiosos y mejor pagados fotógrafos del país. Es cuando comenzó su interés por el cine; por cinco días a la semana asistió al Museo de Arte Moderno de

Nueva York, comenzando a devorar filmes; aún conserva esa pasión. Llegó a la conclusión de que no lo haría peor que otros.

Leyó algunos libros de teoría cinematográfica, como los de Eisenstein, sigue sin entenderlos de verdad. "El libro más instructivo que leí sobre estética cinematográfica fue "Técnica de Cine" de Pudovkin, que explicaba sencillamente que el montaje era el aspecto del arte cinematográfico que era totalmente único, y que distinguía al cine de todas las demás artes.

La capacidad de mostrar una simple acción, como un hombre segando trigo, desde distintos ángulos, en un breve período de tiempo, el ser capaz de verlo de una manera especial, sólo posible en el cine. De esto es de lo que se trataba. Esto es obvio, desde luego, pero es tan importante que nunca se insistirá demasiado sobre ello. Pudovkin da muchos ejemplos claros de como un buen montaje cinematográfico aumenta el valor de una escena, y yo recomendaría este libro a cualquiera que esté seriamente interesado en la técnica cinematográfica." (1)

Hacia 1950, con 21 años de edad, Kubrick tomó la decisión de abandonar la fotografía para realizar su primer cortometraje. Además, conoció a Alexander Singer, guionista y futuro realizador, quien trabajaba en un programa de T. V. titulado "The March of Time" como administrador; sabía que los espacios de 8 a 10 minutos los pagaban a 40.000 dólares.

Kubrick tenía ahorrados 3.900 dólares e hizo "Day of the Figth" basado en "Prize Fighter" una serie de fotos realizada para "Look". Empleó una cámara Eyemo de 35mm. que aprendió a manejar en la Camera Equipment Company; uno de los empleados de ahí, llamado Burt Zucker, le enseñó a empalmar, a cortar y a usar el sincronizador que alquiló allí mismo.

(1) Polo, Juan Carlos. "STANLEY KUBRICK". Ediciones JC. Colección directores de cine, núm. 23, Madrid, sin fecha. Pág. 2

Aunque el programa "The March of Time" no le compró su cortometraje por estar en vías de disolución, consiguió venderlo a la RKO Pathé por 4.000 dólares; realizó su sueño al exhibir su trabajo públicamente. Ilusionado comenzó el segundo cortometraje "The Flying Padre" (1951), una tontería diría el mismo Kubrick trataba sobre un cura del sudoeste volando en una pequeña avioneta para visitar a sus aislados feligreses.

"No obtuvo ninguna ganancia pero 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 y le afianzó en la creencia de que la mejor escuela de cine que hay es la práctica cotidiana de poder filmar. La segunda razón es el total convencimiento de dedicarse enteramente al cine y olvidarse por completo de su anterior profesión."(2)

El principio de su carrera como cineasta fue duro, viviendo de préstamos familiares y torneos de ajedrez, del cual es un especialista, característica de meticulosidad y cerebralidad propias de su personalidad. Además es un excéntrico, con pavor de abordar aviones (aunque en sus años mozos se tituló como piloto aficionado), y no permite que su chofer conduzca a más de 60 km/hora, no le agrada conducir, su vestir es descuidado y se considera un buen "gourmet".

Se casó a los 18 años con Tobe Metz, más tarde con Ruth Sobotka, bailarina de la compañía de ballet de Balanchines City Center (realizó una breve actuación en "Killer's Kiss"), luego se casó con la pintora Christiane Harlan, quien es actualmente su esposa, la conoció durante el rodaje de "Paths of Glory".

Aún cuando en sus primeros filmes no se destacan el riesgo y la aventura, éstos son expresados en gran medida en el resto de su obra, con la cual demostró "madera" para

(2) Íbidem, op. Cit. Pág. 23.

la realización de empresas difíciles y ambiciosas; cada nuevo filme significa para él un nuevo reto.

Pero, ¿qué o quiénes influyen en Kubrick para lograr sus filmes con ese estilo tan suyo? Primero, su afán de perfección, no le importa repetir tomas cincuenta o más veces, y segundo: aplicó todas las enseñanzas de los viejos maestros del cine mudo, como Murnau, Chaplin, Eisenstein y todas las obras de Stanislavski, en lo tocante a dirigir actores. Su trabajo es una constante búsqueda de la nueva narrativa para profundizar en un nuevo desarrollo cinematográfico.

A pesar de sentirse incapaz de inventar historias y como gran devorador de libros acude a ellos como fuente de inspiración: "yo nunca he escrito ningún guión original. La ventaja de una historia ya escrita que se puede leer en libro es que uno puede recordar lo que sintió la primera vez que lo leyó. Y eso es muy útil para las decisiones que se han de tomar cuando se dirige la película, porque, incluso con historias escritas por otros, uno acaba tan familiarizado al cabo de un cierto tiempo de trabajo que nunca se puede decir realmente lo que la película va a parecer a alguien que la vea por primera vez." (3)

De la misma manera, era y sigue siendo un gran aficionado al cine. Por esa razón todas sus películas tienen referencias a la propia historia del cine, es decir, a sus "géneros". Se declara admirador de Buñuel y Max Ophüls: "me gustaron muchísimo las películas de Max Ophüls. Me encantaban sus extravagantes movimientos de cámara, que parecían adentrarse y proseguir eternamente en decorados laberínticos. La escenificación de estos maravillosos movimientos de cámara se parecía más a un ballet de prodigiosa coreografía que a cualquier otra cosa." (4)

En este sentido, la mayor influencia de Ophüls consiste en los múltiples travellings

(3) Íbidem, op. Cit. Pág. 9

(4) Íbidem, op. Cit. Pág. 11

contenidos en las películas de Kubrick. Aún cuando haya filmado en Inglaterra, España y Alemania, tanto la personalidad de Kubrick como su educación son típicamente americanas, sin olvidar que su lanzamiento internacional fue gracias a Hollywood.

Efectivamente, cada película de Kubrick se puede ubicar dentro de los géneros, por medio de los cuales supervive el cine norteamericano. "Así, el cine bélico está representado por "Fear and Desire" y "Paths of Glory"; el policíaco en "Killer's Kiss" y "Atraco Perfecto"; el de romanos en "Espartaco"; la comedia costumbrista en "Lolita"; la ciencia ficción en "Teléfono rojo, volamos hacia Moscú"; "2001: Odisea del Espacio" y "Naranja Mecánica"; el histórico en "Barry Lyndon" y el de terror en "El Resplendor". Sólo que Kubrick se sirve de las reglas de juego que marcan estos géneros para, posteriormente, pulverizarlas." (5)

Aún con toda esa disparidad de temas y argumentos, Kubrick maneja un punto de vista muy diferente al de otros directores; ubica a los hombres en sociedad con su entorno y momento específicos; no se conforma con lo cotidiano, se remonta años antes de Cristo ("Espartaco") para viajar con las sociedades a través del tiempo al siglo XVIII ("Barry Lyndon") sin olvidarse de la mente humana ("El Resplendor") hasta descubrir el Universo ("2001").

Entre su juego y narración cinematográfica, el director utiliza como recurso la voz en "off" para aportar una información suplementaria de las situaciones presentadas en pantalla, lo cual permite descubrir acciones antes que los protagonistas puedan sufrirlas.

Hacia 1980, cinco años después de Barry Lyndon, Kubrick realiza su contribución al género del horror, *The Shining*, basada en la novela de Stephen King. Esta vez, el filme fue un suceso financiero, pero las críticas no fueron nada buenas y tampoco tuvo nominación al Oscar.

(5) Íbidem, op. Cit. Pág. 11.

En ese tiempo, siete años antes de la realización de su siguiente filme, Full Metal Jacket; Kubrick concedió una entrevista para la revista Rolling Stone refutando muchos de los rumores persistentes sobre su comportamiento excéntrico.

También se vió envuelto en la supervisión de la transferencia de algunos de sus filmes para el mercado de videos caseros. Al descubrir la pérdida del negativo original de Dr. Strangelove, creó uno nuevo con alta calidad de impresión.

Luego, en mayo de 1990, Kubrick se reunió con varios directores Martin Scorsese, Woody Allen, Francis Coppola, Steven Spielberg, Robert Redford, Sydney Pollack y George Lucas con el objeto de formar la Film Foundation, es una organización que promueve la restauración y preservación de filmes.

En los años siguientes, del '91 al '97, Kubrick desarrolló otro proyecto de ciencia ficción llamado AI (Artificial Intelligence), pero determinó que la tecnología de efectos especiales no alcanzaría a cubrir los requerimientos de la historia, así, el proyecto fue guardado.

Entonces escribió un guión llamado Aryan Papers, basado en la novela Wartimes Lies de Louis Begley; acerca de un niño Judío y su tío tratando de sobrevivir la ocupación Nazi en Polonia durante la II Guerra Mundial haciéndose pasar por arios. Se anunció que el filme estaba en preproducción y que algunas locaciones y tomas exploratorias habían sido realizadas. Pero, después de ver los efectos especiales en Jurassic Park, Kubrick decidió que su proyecto de ciencia ficción podría ser consumado por los nuevos efectos digitales de computadora. Aryan Papers fue guardado y Kubrick empezó la preproducción de AI (Artificial Intelligence).

A mediados de diciembre de 1995, la Warner Bros, comprendió que Kubrick aún estaba en la preproducción de su complicado AI, pero primero hizo filmar Eyes Wide Shut con Tom Cruise y Nicole Kidman. El filme se empezó a rodar a fines de 1996 y aún sigue en producción. Calcula ser terminado en enero del '98; sin embargo, Kubrick

anunció previamente que Al será uno de los más innovadores y técnicamente desafiantes filmes rodados, aún está en desarrollo de producción y seguirá de Eyes Wide Shut.

Stanley Kubrick sale del cuadro común de directores; a lo largo de la historia de la cinematografía, varios factores intervienen en la realización de los rodajes, el económico, manejado por cada productora (MGM, Columbia, Warner, Universal, RKO 20th Century Fox, Paramount); el políticosocial, por medio de la censura y la represión, un caso fue el de la "caza de brujas" del senador MacCarthy, quien obligó a muchos a retirarse parcial o totalmente de la profesión. Los cuales complican y obstaculizan la labor del director, deberá sobrevivir a ellos y aún más, sobrepasarlos inteligentemente para lograr su cometido, libre, por eso este director es privilegiado, poco ortodoxo y especial.

"Kubrick cree que una película debe revelar su significado <<oblicuamente>>; la conclusión que saque el espectador debe desprenderse del sentido de la vida que la película transmita." (6)

Otro aspecto destacado es su limitado número de obras filmicas en tanto tiempo, dos cortometrajes y trece largometrajes, a partir de 1951 a 1987, es decir, durante 36 años, sumando esta última década, ya son 47 años. Eilo propicia el hecho de no poderle enmarcar en ninguna generación o estilo común.

Lejos de Hollywood, vive en las afueras de Londres con Christiane Harlan y sus tres hijas. La casa donde viven es lo suficientemente amplia como para tener ahí sus oficinas y facilitar sus postproducciones.

Su carácter ambicioso e individualista le hacen aprender lo que no debe hacer y lo deseado por lograr; procura manejar cuidadosamente cada elemento (económico, humano y técnico) para el logro de su film.

Dice: "creo que el deber del director es mantenerse fiel a la idea del autor, y no sacrificarla

(6) Kagan, Norman. "STANLEY KUBRICK". Edit. Lumen, Barcelona, 1976. Pág. 41.

nunca a efectismos fáciles o al logro de un climax." (7)

Para esto, primero se hace productor, sólo o asociado sin importar cuánto tiempo tarde en hallar una historia digna de ser rodada.

A veces también sufre para encontrarla: "De igual forma que los actores tienen pesadillas de que no van a conseguir otro papel, yo tengo un miedo constante de no volver nunca más a encontrar un argumento que me guste lo suficiente como para filmarlo." (8)

Conforme realiza nuevos rodajes requiere de un mayor presupuesto y de la mayor discreción; casi no concede entrevistas; obtiene un porcentaje del beneficio de cada película; elige libremente el argumento y los actores, incluso exige saber en qué cines de cada gran ciudad se estrenarán sus películas; los doblajes los encarga a quienes considera mejor capacitados. En su propia casa sabrá de las recaudaciones de sus filmes (de cualquier ciudad) por medio de un ordenador.

También está atento a las proyecciones televisivas de sus filmes para exigir se respeten sus formatos, y cuida de las reposiciones en caso de que las necesiten. Entonces, Kubrick explica: "Incluso una vez terminadas, el autor vive con sus películas. Por ejemplo: usted tendría inconvenientes detrás de una cámara para que todo saliera exactamente como lo hubiese planeado y ¿aceptaría, después de las dificultades, que todo fuera adulterado por una copia mal hecha o traicionado por un doblaje inadecuado?" (9)

En otras palabras, Kubrick es un director que, además de gozar de un estatus ganado a pulso, va más allá del conformismo. Su obra acaso haya tenido imitadores, han sido en aspectos obvios, como la música o movimientos de cámara, nunca en el logro total.

(7) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 42

(8) y (9) *Íbidem* (1), op. Cit. Pág. 19.

Por ese constante ir más allá, Stanley Kubrick filmó 15 películas:

- 1951 DAY OF THE FIGHT, director, director de fotografía, editor y sonido. Corto documental también escrito por él.
- 1951 FLYING PADRE, director, director de fotografía, editor y sonido. Corto documental escrito por él mismo.
- 1952 THE SEAFARERS (short), director, director de fotografía.
- 1953 FEAR AND DESIRE, director, productor, coescritor, director de fotografía, editor. Distribuida por Joseph Inc. Productor asociado, Martin Perveler. Guión de Howard O. Sackler. Música: Gerald Fried. Ayudante de dirección, Steve Hahn. Maquillaje: Chet Fabian. Director artístico, Herbert Lebowitz. Encargado de los diálogos, Toba Kubrick. Con Frank Silvera (Mac), Kenneth Harp (Corby), Paul Mazursky (Sidney), Steve Coit (Fletcher), Virginia Leith (la muchacha), David Allen (narrador). 68 minutos de duración.
- 1955 KILLER'S KISS, director, productor, guión, director de fotografía, editor. De la United Artists; distribuida por Minotaur. Productor asociado Morris Bousel. Música: Gerald Fried. Con Frank Silvera (Vincent Rapallo), Jaime Smith (Davy Gordon), Irene Kane (Gloria Price), Jerry Jarret (Albert, el <<manager>> de boxeo), Mike Dana, Felice Orlandi, Ralph Roberts, Phil Stevenson (golfos), Julius Adelman (dueño de la fábrica de maniqués), David Vaughan, Alec Rubin (asambleistas). 67 minutos de duración.
- 1956 THE KILLING (ATRACO PERFECTO), director, coescritor. Producida por James B. Harris y distribuida por la United Artists. Guión basado en la novela de Lionel White, Clean Break. Cámara: Lucien Ballard; montaje: Betty Steinberg. Música: Gerald Fried. Con Sterling Hayden (Johnny Clay), Coleen Gray (Fay), Vince Edwards (Val Cannon), Jay C. Flippe (Marvin Unger), Marie Windsor Sherry Peatty), Ted DeCorsia (Randy Kiennan), Elicha Cook (George Peatty),

- Joe Sawyer O'Reilly), Tim Carey (Nikki), Jay Adler (Leo), Joseph Turkel (Tiny), Kola Kwarian (Maurice). 64 minutos de duración.
- 1957 PATHS OF GLORY, guión y dirección de Kubrick. Presentada por Bryna Productions y distribuida por la United Artists. Productor James B. Harris. Participaron en el guión Calder Willingham y Jim Thompson, de la novela de Humphrey Cobb. Música: Gerald Fried. Con Kirk Douglas (Coronel Dax), Ralph Meeker (Cabo Paris), Adolphe Menjou (General Mireau), Wayne Morris (Teniente Roget), Richard Anderson (Mayor SaintAuban), Joseph Turkel (soldado Arnaud), Timothy Carey (soldado Ferol), Peter Capell (Coronel Juez), Sussane Christian (muchacha alemana), Bert Freed (Sargento Boulanger), Emile Meyer (sacerdote), Ken Dibbs (soldado Lejeune), Jerry Hausner (soldado Meyer), Frederic Bell (soldado histórico), Harold Benedict (Capitán Nichols), John Stein (Capitán Rousseau). 86 minutos de duración.
- 1960 SPARTACUS (ESPARTACO). Dirigida por Kubrick. Distribución de Bryna Productions. Productor ejecutivo, Kirk Douglas. Producción de Edward Lewis. Guión de Dalton Trumbo basado en la novela de Howard Fast. Cámara (technicolor), Russell Metty. Montaje, Robert Lawrence. Música: Alex North; ayudante de dirección, Marshall Green. Con Kirk Douglas (Espartaco), Laurence Olivier (Craso), Jean Simmons (Varinia) Charles Laughton (Graco), Peter Ustinov (Batiato), John Gavin (César), Nina Foch (Helena), Herbert Lom (Tigranes), John Ireland (Críxo), John Dall (Glabro), Charles McGraw (Marcelo), Joanna Barnes (Claudia), Harold J. Stone (David), Woody Strode (Draba), Peter Brocco (Ramon), Paul Lambert (Gannico), Robert J. Wilke (capitán de la guardia), Nicholas las Dennis (Dionisio), John Hoyt (oficial romano), Frederick Worlock (Laelio), Tony Curtis (Antonio). 196 minutos de duración.
- 1962 LOLITA, dirigida por Stanley Kubrick. Presentada por la Metro-Goldwyn-Mayer

en colaboración con Seven Arts. Producida por James B. Harris.

Guión: Vladimir Nabokov basado en su propia novela. Cámara, Oswald Morris

Música: Nelson Riddle. Tema de <<Lolita>>, Bob Harris. Montaje, Anthony

Harvey. Ayudantes de dirección, Rene Dupont, Roy Millichip, John

Danischewsky. Con James Mason (Humbert Humbert), Shelley Winters

(Charlotte Haze), Peter Sellers (Clare Quilty), Sue Lyon (Lolita Haze), Marianne

Stone (Vivian Darkbloom), Diana Decker (Jean Farlow), Jerry Stovin (John

Farlow), Gary Cockrell (Dick), Suzanna Gibbs (Mona Farlow), Roberta Shore

(Loma), Eric Lane (Roy), Shirley Douglas (Mrs. Strach), Roland Brand (Bill),

Colin Maitland (Charlie), Cee Linder (médico), Irvin Allen (ayudante en la

clínica), Lois Maxwell (enfermera Mary Lore), William Greene (Swine), C.

Denier

Warren (Potts), Isobel Lucas (Louise), Maxine Holden (repcionista de la

clínica), Marion Mathie (Miss Iebone), Craig Sams (Rex), John Harrison (Tom),

James Dyrenforth (Beale Senior), Cee Linder (Dr. Keygee). 152 minutos de

duración.

1964 DR. STRANGELOVE (TELÉFONO ROJO, VOLAMOS HACIA MOSCÚ).

Dirección, producción y guión de Kubrick. Columbia Pictures. El guión en

colaboración de Terry Southern y Peter George, basado en el libro Red Alert de

Peter George. Con Peter Sellers (Capitán Lionel Mandrake, Presidente Muffley,

Dr. Strangelove), George C. Scott (General 'Buck' Turgidson), Sterling Hayden

(General Jack D. Ripper), Keenan Wynn (Coronel 'Bat' Guano), Slim Pickens

(Mayor T. J. 'King' kong), Peter Bull (embajador de Sodesky), Tracy Reed

(Miss

'Asuntos Exteriores'), James Earl Jones (Teniente Lothor Zogg), Jack Creley

(Mr. Staines), Frank Berry (Teniente J. R. Dietrich), Glenn Beck (Teniente W. D.

Kivel), Shane Rimmer (Capitán G. A. 'Ace' Owens copiloto), Paul Tamarin

(Teniente Goldberg), Gordon Tonner (General Faceman), Robert O'Neil (Almirante Randolph), Roy Stephens (Frank).

Duración de 93 minutos.

- 1968 2001: A SPACE ODYSSEY (2001: UNA ODISEA DEL ESPACIO), Metro Goldwyn-Mayer. Dirigida por Stanley Kubrick. Guión de Kubrick y Arthur C. Clarke basado en la narración de este último The Sentinel. Fotografía, Geoffrey Unsworth. Fotografía complementaria, John Alcott. Efectos de fotografía especiales proyectados y dirigidos por Stanley Kubrick. Efectos especiales, Wally Veevers, Douglas Trumbull, Con Pederson, Tom Howard. Diseñadores, Tony Master, Harry Lange, Ernie Archer. Director artístico, John Soesli. Producida por Stanley Kubrick. Música: Richard Strauss, Johann Strauss, Aram Khachaturian, György Ligeti. Sonido, Winston Ryder. Con Keir Dullea (David Bowman), Gary Lockwood (Frank Poole), William Sylvester (Dr. Heywood Floyd), Douglas Rain (voz de HAL 9000), Leonard Rossiter (Smyslov), Margaret Tyzack (Elena), Robert Beatty (Halvorsen), Sean Sullivan (Michaels), Frank Miller (control de la Misión), Penny Brahms (azafata), Alan Giffork (padre de Poole), Edward Bichop, Glenn Beck, Edwina Carrol.
- 1971 A CLOCKWORK ORANGE (NARANJA MECÁNICA). Distribuida por Warner Brothers. Producción, dirección y guión de Stanley Kubrick; basada en la novela de Anthony Burgess. Productores ejecutivo, Max L. Raab, Si Litvinoff. Cámara (color), John Alcott. Diseñador: John Barry. Dirección artística: Russell Hagg, Peter Shields. Música, Walter Carlos. Montaje, Bill Butter. Sonido, John Jordan. Ayudantes de dirección, Derek Cracknell, Dusty Symonds, Bill Welch. Con Malcolm McDowell (Alex), Patrick Magee (Mr. Alexander), Michael Bates (guardia jefe), Warren Clarke (Dim),

John Clive (actor), Adrienne Corri (Mrs. Alexander), Carl Duering (Dr. Brodsky), Paul Farrel (vagabundo), Clive Francis (inquilino), Michael Gover (gobernador de la prisión), Miriam Karlin (Mujer de los gatos), James Marcus (Georgie), Aubrey Morris (Deltoid), Godfrey Quigley (capellán de la prisión), Shela Raynor (madre de Alex), Madge Ryan (Dr. Branom), John Savident (conspirador), Anthony Sharp (Ministro); Phillip Stone (padre de Alex), Pauline Taylor (psiquiatra), Margaret Tyzack (conspiradora). Y también Steven Berkoff, Lindsay Campbell, Michael Tam, David Prowse, Barrie Cookson, Jan Adair, Gaye Brown, Peter Burton, John J. Comey, Vivienne Chandler, Richard Connaught, Prudence Drage, Carol Drinkwater, Lee Fox, Cheryl Grunwald, Gillian Hills, Craig Hunter, Shirley Jaffe, Bárbara Scott, Virginia Weatherell, Neil Wilson, Katya Wyeth. 137 minutos de duración.

- 1975 BARRY LYNDON. Warner Bros. Producción, dirección y guión de Stanley Kubrick. Basada en la novela de William M. Thackeray. Operador: John Alcott. Montador: Tony Lawson. Director artístico: Roy Walker. Música adaptada y dirigida por Leonard Rosenman, de obras de J. S. Bach, Federico El Grande, G. F. Handel, W. A. Mozart, G. Paisiello, F. Schubert y A. Vivaldi. Intérpretes: Ryan O'Neal, Mariso Berenson, Patrick Magee, Hardy Kruger, Gay Hamilton, Murray Melvin, Andre Morrell, Philip Stone. Narrador: Michael Hordern.
- 1980 THE SHINING (EL RESPLANDOR), dirigida, producida y escrita por Stanley Kubrick. Compañía Productora: Warner Bros/Hawk Films. Coescritora: Diane Johnson, basada en la novela de Stephen King. Operador John Alcott. Editor: Ray Lovejoy. Música: Wendy Carlos. Director artístico: Roy Walker. Vestuario: Milena Canonero. Sonido: Ivan Sharrock. Richard Daniel.
- Con: Jack Nicholson (Jack Torrence); Shelley Duval (Wendy Torrence); Danny Lloyd (Danny Torrence); Scatman Crothers, Barry Nelson, Phillip Stone, Joe Turkel y Ann Jackson.

Tiempo de rodaje: 144 minutos. Cortada por Kubrick a 129 minutos para la distribución internacional.

1987 FULL METAL JACKET, dirigida, producida y escrita por Stanley Kubrick.  
Coescritores: Michael Herr y Gustav Hasford. Basada en la novela The Short Timers de Hasford. Editor: Martin Hunter. Operador: Douglas Milsome.  
Diseño de producción: Anton Furst; Diseño Artístico: Rod Stratford, Leslie Tomkins, Keith Pain. Montaje: Stephen Simmonds y, efectos especiales: John Evans. Vestuario: Keith Denny.  
Con: Mattew Modine Pvt. Joker, Adam Baldwin Animal Mother, Vincent D'Onofrio Leonard Lawrence (Pvt. Gomer Pyle), Lee Ermey Gunnery Sgt. Hartman, Dorian Harewood Eightball, Arliss Howard Pvt. Cowboy, Kevyn Major Howard Rafterman, Ed O'Ross Walter J. Schinoski, Lt. Touchdown, Jon Stafford Doc Jay, John Terry Lt. Lockhart y otros.  
Rodada a color, duración: 116 minutos.

Logró también trece nominaciones por escribir, dirigir o por mejor película. La cinta que lo marcó como mejor director fue PATHS OF GLORY, 1975, es una afilada e inteligente acusación de la psicología y la práctica militar, por eso se convirtió en pieza importante de la cinematografía; sintetizando sus lecciones aprendidas acerca de la composición y movimiento de cámara.

Los premios recibidos de la Academia son:

Nominada por mejor guión (basado en material de otro medio) 1964: DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRING AND LOVE THE BOMB.

Nominada por mejor dirección, 1964: DR. STRANGELOVE, ...

Nominada por mejor película, 1964: DR. STRANGELOVE, ... .

Nominada por mejor guión (mejor historia y guión escrito directamente por el autor de la novela de ciencia ficción y Kubrick). 1968: 2001: ODISEA DEL ESPACIO. Además ganó un Oscar por los efectos visuales. También fue nominada por mejor dirección.

Nominada por mejor película, guión y dirección (guión basado en material de otro medio), 1971: A CLOCKWORK ORANGE.

Nominada por mejor dirección, película y guión (mejor guión adaptado de otro material), 1975: BARRY LYNDON.

Nominada por mejor guión (basado en material de otro medio), 1987: FULL METAL JACKET.

Ahora bien, regresando a la vida de Kubrick, aún cuando consiguió ser director de cine en Hollywood, dejó los Estados Unidos por irse a Inglaterra en 1961. Vive al norte de Londres, muy cerca de los estudios de la M.G.M. de Borehamwood; ha trabajado allá desarrollando sólo siete filmes en 30 años, cada uno meticulosamente artístico y marcadamente diferente de los otros.

Es sumamente reflexivo y analítico; por todos los conflictos, las contradicciones en la historia del hombre mantienen ciertas constantes, como la bondad en eterna lucha contra el mal. Kubrick hace uso de ésta y otras constantes para criticar la sociedad de consumismo, competencia y antagonismo en que le tocó vivir, quizá por ello le agrade mantener su humor "negro" como le han dicho los críticos.

Postrado como el emisor que utiliza el medio cinematográfico para dar a conocer el sentido que tiene de la vida, Kubrick logró en Inglaterra varias de sus mejores cintas, como: 2001: ODISEA DEL ESPACIO, 1965-68; A CLOCKWORK ORANGE, 1971; BARRY LYNDON, 1975; THE SHINING, 1980; FULL METAL JACKET, 1987. Y, empezó la producción de EYES WIDE SHUT, 1996.

"En un reportaje, le preguntan a Stanley Kubrick, cuánto planifica antes de comenzar a filmar la escena:

Tanto como horas hay en el día, y días en la semana contesta Kubrick pienso en una película casi continuamente. Trato de visualizarla y trato de elaborar cada variación posible de las ideas que puedan existir en las diversas escenas, pero he descubierto que cuando se llega al día en que la escena será filmada, y uno llega al decorado con los actores, o tenido la experiencia de ver filmadas algunas escenas, siempre hay algo diferente. Uno encuentra que no ha explorado realmente la escena en todas sus posibilidades. (10)

A continuación, conózcense brevemente cada una de sus películas:

1953: FEAR AND DESIRE. "Su estructura: alegórica. Su concepción: poética. El drama del "hombre" perdido en un mundo hostil desprovisto de apoyos materiales y espirituales, intentando comprenderse a sí mismo y a la vida que le rodea. Su odisea peligra por otra razón más: la presencia de un enemigo invisible pero mortífero que le envuelve; un enemigo empero que, bien analizado, resulta salido casi de su mismo molde... Seguramente tendrá distintos significados según las personas, y es natural que así sea." (11) Tal fue la declaración de Kubrick, en 1952.

Este film se basa en un guión escrito por Howard O. Sackler, poeta de 23 años, amigo de Kubrick, quien escribió a instancias de éste. Fue rodada en las afueras de los Angeles. Su equipo constaba de tres trabajadores mexicanos que transportaban el material; todo el trabajo técnico lo realizó el mismo Kubrick; en blanco y negro.

(10) Feldman, Simón. "EL DIRECTOR DE CINE". Edit. Gedisa, S. A., Barcelona, 1993, pág. 164.

(11) Íbidem, (6), op. Cit. Pág. 43.

1955: KILLER'S KISS. "No he hallado últimamente en el cine ideas nuevas que me parezcan importantes y que tengan que ver con la forma. Creo que preocuparse por conseguir una forma original es inútil. Una persona verdaderamente original con ideas verdaderamente originales no podrá utilizar la forma antigua y, simplemente, hará algo nuevo. Los demás harían bien en considerar la forma como una especie de tradición clásica e intentar trabajar dentro de ella." (12) Explicó Kubrick en 1960 durante una entrevista en The Observer, Londres.

Uno de los fallos en que incurre como guionista es: su falta de empuje y vacilancia; es una reproducción del ambiente barriobajero de Nueva York. Con una fotografía excelente, el gran problema radica en el argumento. Al mostramos en el prólogo que Davy y Gloria sobreviven, sanos y salvos, las escenas de acción y persecución que siguen pierden gran parte de su atractivo.

1956: THE KILLING. "En una película de asesinatos ocurre casi como en una corrida de toros; hay un ritual y un modelo fijo que establece de entrada que el criminal no va a triunfar. Y aunque este dato puede dejarse en suspenso durante un rato, está latente en el espectador y lo prepara para el hecho de que el asesino no va a lograr su objetivo. Este tipo de final es más fácil de aceptar." (13) Ésta será la primera película importante de Kubrick. El guión está basado en Clean Break de Lionel White; producida por la United Artists; a pesar de la juventud del director, se impuso logrando el control total; limitándose al presupuesto y condiciones de aprobación impuestos por la Catholic Legion of Decency.

1975: PATHS OF GLORY. "El soldado es un personaje absorbente porque todas las circunstancias que le rodean tienen una carga histórica. A pesar de su horror, la guerra constituye una situación dramática pura, quizá porque es una de las pocas situaciones

(12) *Ibidem* (6), op. Cit. Pág. 57

(13) *Ibidem* (6), op. Cit. Pág. 69.

que aún quedan en la que los hombres toman abiertamente una postura a favor de lo que ellos creen sus principios. El criminal y el soldado tienen al menos la virtud de estar en contra o a favor de algo en un mundo en el que mucha gente ha aprendido a aceptar una especie de NADA gris, adoptando una serie de actitudes ilusorias para que se les considere normales... Es difícil decir quién está metido en una conspiración más grande, si el criminal, el soldado, o nosotros." (14) Explicó el director en 1958.

Humphrey Cobb escribió la novela *Paths of Glory* en 1953. Cuyo relato es sobre un terrible desastre táctico francés que tiene lugar en la Primera Guerra Mundial, todo por la ambición, vanidad e incompetencia de unos cuantos oficiales y del consejo de guerra vengativo y encubridor en que ejecutan a tres soldados rasos por "cobardía".

1960: SPARTACUS. "Después hice Espartaco, que es la única película que no controlé totalmente, y no se benefició, creo, de ello. Sucede simplemente que hay miles de decisiones que tomar, y si no es uno mismo el que las toma, y si uno no comparte una serie de postulados con las personas que las toman, la experiencia se convierte en penosa, y aquélla lo fue. Claro que yo dirigí a los actores, compuse las tomas y monté la película, de modo que, dentro de lo flojo que era el argumento, hice lo mejor que pude." (15) Explicó Kubrick en una entrevista con *Eye* en 1968.

Hacia 1957 se encontró en peculiar situación, contaba con treinta años y había dirigido cuatro películas de largo metraje, las dos últimas producidas por Hollywood; creó su reputación de profesional hábil y talentoso, aunque no gozaba aún de las ganancias de ser director.

Según Pauline Kael, Kubrick obtuvo en pantalla grande y con technicolor el mayor

(14) *Íbidem* (6), op. Cit. Pág. 85

(15) *Íbidem* (6), op. Cit. Pág. 111.

éxito; es quizá la mejor pieza dramática de entretenimiento sobre la decadencia de la antigua Roma.

1962: LOLITA. "Siento una particular debilidad por criminales y artistas: ni unos ni otros toman la vida tal como es. Cualquier historia trágica ha de estar en conflicto con las cosas tal cual son." (16)

Después del éxito de Espartaco, Kubrick se unió nuevamnete a James Harris para realizar LOLITA producida por la MGM; fue elaborada en Inglaterra, por intereses económicos de la empresa y por evitar problemas con la censura. Es un drama sexual, sobre un romance peculiar, acerca de los hombres de edad mediana que se enamoran de las adolescentes. La adaptación fue realizada por Vladimir Nabokov's.

Los resultados positivos obtenidos con LOLITA, apuntan en muchos aspectos a estas obras posteriores: vuelta al tema de los dementes y de la locura; seguridad mayor en la utilización de lo sexual y caricaturas estilizadas de tipo social, político y étnico.

1964: DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB. "La imagen real carece de fuerza suficiente, no llega a trascender. Lo que me interesa ahora es tomar una historia fantástica e improbable e, intentando llegar al fondo, conseguir que parezca no sólo real, sino inevitable." (17)

Es quizá la comedia más deliciosamente satírica de las últimas tres décadas. Irónico, serio y estremecedor proyecto acerca del armamento nuclear. Para su realización, Kubrick leyó más de setenta libros sobre el tema, escribió la historia dándole la forma de una comedia pesadilla, utilizando como bases cómicas principales las paradojas mortales de la guerra accidental; bajo formas grotescas nos mostró a la gente intentando comportarse normalmente en medio de una pesadilla.

(16) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 127

(17) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 165.

1968: 2001: A SPACE ODYSSEY. "Intenté crear una experiencia visual porque éstas rebasan el alcance de las verbales, normalmente relegadas al olvido, para penetrar directamente en el subconsciente con un contenido emocional y filosófico... Quería que la película fuese una experiencia muy subjetiva que llegase al espectador a un nivel interno de conciencia, como le llega la música... Puede especularse libremente acerca del significado filosófico y alegórico del film..." (18)

Este es el más controversial de sus filmes. La historia es acerca del universo; algunos dicen que es una película que crea un nuevo lenguaje cinematográfico; entonces otros piensan que un poco más de historia hubiera ayudado a comprender este nuevo lenguaje.

2001 continúa complaciendo y/o molestando al auditorio años después y su significado nunca puede ser completamente entendido. El repertorio de Lockwood, Dullea y Silvester, no fue dinámico en estos papeles, lo cual debió ser deliberado, ya que Kubrick no quería que nada se interpusiera en su visión.

Esta fue la primera novela de Clarke que fue hecha película, costó 10.5 millones de dólares, pero solo en Norte América recaudó 15 millones de dólares, después de la versión corta de (141 minutos), en 1972.

En el año 1968 ganó un Oscar por mejores efectos especiales. Fue nominada para: mejor dirección, mejor guión y mejor dirección artística. También ganó los premios BFA por la mejor cinematografía, mejor sonido y mejor dirección artística.

La música fue realizada y grabada en Boreham Richard Wood's British Studios en Inglaterra, con temas clásicos como el "Gayane Ballet Suite" (realizado por la orquesta sinfónica de Leningrado, conducida por Gennadi Rozhdestvensky); "Thus Spake Zarathustra" (realizada por la orquesta sinfónica de Berlín, conducida por Karl Bohem);

(18) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 207.

Nominada por mejor película, 1964: DR. STRANGELOVE, ... .

Nominada por mejor guión (mejor historia y guión escrito directamente por el autor de la novela de ciencia ficción y Kubrick). 1968: 2001: ODISEA DEL ESPACIO. Además ganó un Oscar por los efectos visuales. También fue nominada por mejor dirección.

Nominada por mejor película, guión y dirección (guión basado en material de otro medio), 1971: A CLOCKWORK ORANGE.

Nominada por mejor dirección, película y guión (mejor guión adaptado de otro material), 1975: BARRY LYNDON.

Nominada por mejor guión (basado en material de otro medio), 1987: FULL METAL JACKET.

Ahora bien, regresando a la vida de Kubrick, aún cuando consiguió ser director de cine en Hollywood, dejó los Estados Unidos por irse a Inglaterra en 1961. Vive al norte de Londres, muy cerca de los estudios de la M.G.M. de Borehamwood; ha trabajado allí desarrollando sólo siete filmes en 30 años, cada uno meticulosamente artístico y marcadamente diferente de los otros.

Es sumamente reflexivo y analítico; por todos los conflictos, las contradicciones en la historia del hombre mantienen ciertas constantes, como la bondad en eterna lucha contra el mal. Kubrick hace uso de ésta y otras constantes para criticar la sociedad de consumismo, competencia y antagonismo en que le tocó vivir, quizá por ello le agrade mantener su humor "negro" como le han dicho los críticos.

Postrado como el emisor que utiliza el medio cinematográfico para dar a conocer el sentido que tiene de la vida, Kubrick logró en Inglaterra varias de sus mejores cintas, como: 2001: ODISEA DEL ESPACIO, 1965-68; A CLOCKWORK ORANGE, 1971; BARRY LYNDON, 1975; THE SHINING, 1980; FULL METAL JACKET, 1987. Y, empezó la producción de EYES WIDE SHUT, 1996.

"En un reportaje, le preguntan a Stanley Kubrick, cuánto planifica antes de comenzar a filmar la escena:

Tanto como horas hay en el día, y días en la semana contesta Kubrick pienso en una película casi continuamente. Trato de visualizarla y trato de elaborar cada variación posible de las ideas que puedan existir en las diversas escenas, pero he descubierto que cuando se llega al día en que la escena será filmada, y uno llega al decorado con los actores, o tenido la experiencia de ver filmadas algunas escenas, siempre hay algo diferente. Uno encuentra que no ha explorado realmente la escena en todas sus posibilidades. (10)

A continuación, conózanse brevemente cada una de sus películas:

1953: FEAR AND DESIRE. "Su estructura: alegórica. Su concepción: poética. El drama del "hombre" perdido en un mundo hostil desprovisto de apoyos materiales y espirituales, intentando comprenderse a sí mismo y a la vida que le rodea. Su odisea peligra por otra razón más: la presencia de un enemigo invisible pero mortífero que le envuelve; un enemigo empero que, bien analizado, resulta salido casi de su mismo molde... Seguramente tendrá distintos significados según las personas, y es natural que así sea." (11) Tal fue la declaración de Kubrick, en 1952.

Este film se basa en un guión escrito por Howard O. Sackler, poeta de 23 años, amigo de Kubrick, quien escribió a instancias de éste. Fue rodada en las afueras de los Angeles. Su equipo constaba de tres trabajadores mexicanos que transportaban el material; todo el trabajo técnico lo realizó el mismo Kubrick; en blanco y negro.

(10) Feldman, Simón. "EL DIRECTOR DE CINE". Edit. Gedisa, S. A., Barcelona, 1993, pág. 164.

(11) Íbidem, (6), op. Cit. Pág. 43.

1955: KILLER'S KISS. "No he hallado últimamente en el cine ideas nuevas que me parezcan importantes y que tengan que ver con la forma. Creo que preocuparse por conseguir una forma original es inútil. Una persona verdaderamente original con ideas verdaderamente originales no podrá utilizar la forma antigua y, simplemente, hará algo nuevo. Los demás harían bien en considerar la forma como una especie de tradición clásica e intentar trabajar dentro de ella." (12) Explicó Kubrick en 1960 durante una entrevista en The Observer, Londres.

Uno de los fallos en que incurre como guionista es: su falta de empuje y vacilancia; es una reproducción del ambiente barriobajero de Nueva York. Con una fotografía excelente, el gran problema radica en el argumento. Al mostramos en el prólogo que Davy y Gloria sobreviven, sanos y salvos, las escenas de acción y persecución que siguen pierden gran parte de su atractivo.

1956: THE KILLING. "En una película de asesinatos ocurre casi como en una corrida de toros; hay un ritual y un modelo fijo que establece de entrada que el criminal no va a triunfar. Y aunque este dato pude dejarse en suspenso durante un rato, está latente en el espectador y lo prepara para el hecho de que el asesino no va a lograr su objetivo. Este tipo de final es más fácil de aceptar." (13) Ésta será la primera película importante de Kubrick. El guión está basado en Clean Break de Lionel White; producida por la United Artists; a pesar de la juventud del director, se impuso logrando el control total; limitándose al presupuesto y condiciones de aprobación impuestos por la Catholic Legion of Decency.

1975: PATHS OF GLORY. "El soldado es un personaje absorbente porque todas las circunstancias que le rodean tienen una carga histórica. A pesar de su horror, la guerra constituye una situación dramática pura, quizá porque es una de las pocas situaciones

(12) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 57

(13) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 69.

que aún quedan en la que los hombres toman abiertamente una postura a favor de lo que ellos creen sus principios. El criminal y el soldado tienen al menos la virtud de estar en contra o a favor de algo en un mundo en el que mucha gente ha aprendido a aceptar una especie de NADA gris, adoptando una serie de actitudes ilusorias para que se les considere normales... Es difícil decir quién está metido en una conspiración más grande, si el criminal, el soldado, o nosotros." (14) Explicó el director en 1958.

Humphrey Cobb escribió la novela *Paths of Glory* en 1953. Cuyo relato es sobre un terrible desastre táctico francés que tiene lugar en la Primera Guerra Mundial, todo por la ambición, vanidad e incompetencia de unos cuantos oficiales y del consejo de guerra vengativo y encubridor en que ejecutan a tres soldados rasos por "cobardía".

1960: SPARTACUS. "Después hice Espartaco, que es la única película que no controlé totalmente, y no se benefició, creo, de él. Sucede simplemente que hay miles de decisiones que tomar, y si no es uno mismo el que las toma, y si uno no comparte una serie de postulados con las personas que las toman, la experiencia se convierte en penosa, y aquélla lo fue. Claro que yo dirigí a los actores, compuse las tomas y monté la película, de modo que, dentro de lo flojo que era el argumento, hice lo mejor que pude." (15) Explicó Kubrick en una entrevista con *Eye* en 1968.

Hacia 1957 se encontró en peculiar situación, contaba con treinta años y había dirigido cuatro películas de largo metraje, las dos últimas producidas por Hollywood; creó su reputación de profesional hábil y talentoso, aunque no gozaba aún de las ganancias de ser director.

Según Pauline Kael, Kubrick obtuvo en pantalla grande y con technicolor el mayor

(14) *Íbidem* (6), op. Cit. Pág. 85

(15) *Íbidem* (6), op. Cit. Pág. 111.

éxito; es quizá la mejor pieza dramática de entretenimiento sobre la decadencia de la antigua Roma.

1962: LOLITA. "Siento una particular debilidad por criminales y artistas: ni unos ni otros toman la vida tal como es. Cualquier historia trágica ha de estar en conflicto con las cosas tal cual son." (16)

Después del éxito de Espartaco, Kubrick se unió nuevamente a James Harris para realizar LOLITA producida por la MGM; fue elaborada en Inglaterra, por intereses económicos de la empresa y por evitar problemas con la censura. Es un drama sexual, sobre un romance peculiar, acerca de los hombres de edad mediana que se enamoran de las adolescentes. La adaptación fue realizada por Vladimir Nabokov's.

Los resultados positivos obtenidos con LOLITA, apuntan en muchos aspectos a estas obras posteriores: vuelta al tema de los dementes y de la locura; seguridad mayor en la utilización de lo sexual y caricaturas estilizadas de tipo social, político y étnico.

1964: DR. STRANGELOVE, OR HOW I LEARNED TO STOP WORRYING AND LOVE THE BOMB. "La imagen real carece de fuerza suficiente, no llega a trascender. Lo que me interesa ahora es tomar una historia fantástica e improbable e, intentando llegar al fondo, conseguir que parezca no sólo real, sino inevitable." (17)

Es quizá la comedia más deliciosamente satírica de las últimas tres décadas. Irónico, serio y estremecedor proyecto acerca del armamento nuclear. Para su realización, Kubrick leyó más de setenta libros sobre el tema, escribió la historia dándole la forma de una comedia pesadilla, utilizando como bases cómicas principales las paradojas mortales de la guerra accidental; bajo formas grotescas nos mostró a la gente intentando comportarse normalmente en medio de una pesadilla.

(16) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 127

(17) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 165.

1968: 2001: A SPACE ODYSSEY. "Intenté crear una experiencia visual porque éstas rebasan el alcance de las verbales, normalmente relegadas al olvido, para penetrar directamente en el subconsciente con un contenido emocional y filosófico... Quería que la película fuese una experiencia muy subjetiva que llegase al espectador a un nivel interno de conciencia, como le llega la música... Puede especularse libremente acerca del significado filosófico y alegórico del film..." (18)

Este es el más controversial de sus filmes. La historia es acerca del universo; algunos dicen que es una película que crea un nuevo lenguaje cinematográfico; entonces otros piensan que un poco más de historia hubiera ayudado a comprender este nuevo lenguaje.

2001 continúa complaciendo y/o molestando al auditorio años después y su significado nunca puede ser completamente entendido. El repertorio de Lockwood, Dullea y Silvester, no fue dinámico en estos papeles, lo cual debió ser deliberado, ya que Kubrick no quería que nada se interpusiera en su visión.

Esta fue la primera novela de Clarke que fue hecha película, costó 10.5 millones de dólares, pero solo en Norte América recaudó 15 millones de dólares, después de la versión corta de (141 minutos), en 1972.

En el año 1968 ganó un Oscar por mejores efectos especiales. Fue nominada para: mejor dirección, mejor guión y mejor dirección artística. También ganó los premios BFA por la mejor cinematografía, mejor sonido y mejor dirección artística.

La música fue realizada y grabada en Boreham Richard Wood's British Studios en Inglaterra, con temas clásicos como el "Gayane Ballet Suite" (realizado por la orquesta sinfónica de Leningrado, conducida por Gennadi Rozhdestvensky); "Thus Spake Zarathustra" (realizada por la orquesta sinfónica de Berlín, conducida por Karl Bohem);

(18) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 207.

"Blue Danube Waltz" de Johann Strauss (realizada por la sinfónica de Berlín, conducida por Herbert von Karajan); "Atmospheres" (realizada por la Radio Orquesta del Sur Oeste de Alemania, conducida por Ernst Baur); "Lux Aeterna de Ligeti (realizada por la Stuttgart State Orchestra, conducida por Clytus Gottwald); y "Requiem for Soprano, Mezzo Soprano, Two Mixed Chorus and Orchestra" (realizada por la Bavarian Radio Orchestra, conducida por Francis Travis).

El crítico, John Kopal, explica que: "2001 se estrenó en marzo de 1968, ocho meses antes de que el Apollo 8 fuese lanzado para el primer viaje a la luna, comenzó a rodarse en diciembre de 1965. Esta basada en dos obras de Arthur C. Clarke, El vigilante (con una extensión de 11 páginas) y la novela El fin de la Infancia. El relato cuenta desde el descubrimiento del arma por parte del hombre prehistórico (con ayuda de un misterioso monolito negro enviado por extraños del espacio exterior), hasta un futurista viaje espacial cuyo fin es descubrir el origen de otro monolito en la luna. Durante el viaje, el ordenador de la nave trata de hacerse con el control, mata a tres de los astronautas que hay a bordo y, finalmente, es "asesinado" por el último tripulante." (19)

Así, Kubrick controló la producción rodando incluso las más exóticas escenas, como la africana "alba del hombre", en un estudio, John Alcott, encargado de la fotografía adicional, explica que Kubrick quería una luz muy débil, como la de un amanecer, y habría llevado meses rodar cada toma en África.

Por eso, Stanley construyó un proyector de 10 X 8 para proyectar las fotografías del fondo sobre una pantalla. Las transparencias fueron realizadas exclusivamente a partir de fotografías hechas en África con precisas instrucciones del director; el escenario tenía tal anchura que uno tenía la sensación de estar allí de verdad.

(19) Kopal, John. "LAS 100 MEJORES PELÍCULAS". Alianza Editorial Madrid, 1992.

Pág. 66.

Los críticos siguen discutiendo sobre si 2001 es una buena, aunque confusa película o si simplemente, como cree el crítico australiano Clive James, es "trivial". En 1968 *Variety* afirmaba que pertenecía al grupo de películas técnicamente refinadas, dominado por George Pal y los japoneses.

1971: A CLOCKWORK ORANGE. "Las aventuras de Alex son una especie de mito psicológico. Nuestro subconsciente se libera a través de Alex de la misma manera que lo hace a través de los sueños, y se resiente al ver que la autoridad ahoga y reprime a Alex, por más que nuestro consciente reconozca la necesidad de ello." (20)

Otro adherido a su reputación de lo antiestablecido, en el verano del '69 Kubrick leyó *La Naranja Mecánica*, la volvió a leer pensando en la probabilidad de adaptación al cine; la narrativa atría al lector, su desarrollo, extensión y trama le daban todas las pautas para adaptarla sin necesidad de reducirla o reajustar ninguna parte.

En los meses siguientes Kubrick se ocupaba del proyecto de una película sobre Napoleón, pero Hollywood estaba en crisis, quedó pendiente este trabajo. Para enero de 1970 se comunicó con Malcom McDowell, actor inglés, sobre el cual postró su atención para el papel de narrador y protagonista; después de leer la novela ambos la comentaron y McDowell aceptó el papel de inmediato.

De enero a septiembre de ese año, mes del inicio del rodaje, director y actor se relacionaron más de cerca por ser la primera película de Kubrick apoyada absolutamente en el personaje central; se ocuparon del vestuario y del maquillaje. Aunado a ello, Stanley revisaba cuidadosamente todos los detalles previos.

El trabajo sobre la historia se redujo al contar con una muy bien acabada. En cuanto a la información técnica se requería únicamente sobre psicología del comportamiento y terapia de reflejos condicionados, sobre la cual había leído algunos libros anteriormente.

(20) *Íbidem* (6), op. Cit. Pág. 237.

En lo económico, reducir gastos de producción implicaba localizar sitios interesantes y construcciones modernistas.

Con el fin de localizarlos compró tres revistas de arquitectura con todos los ejemplares editados en los últimos diez años, su director artístico y él los observaron, organizaron lo seleccionado por un sistema alemán, funciona con señales, se basa en el color, números y letras permitiendo innumerables interreferencias.

Aún cuando este tipo de gestiones sea de tipo administrativo, Kubrick opina: "<<Hay que hacer uso de los recursos disponibles (dinero y personas) de la forma más eficaz, porque son limitados y cuando se los quiere estirar demasiado siempre acaba por notarse en la pantalla.>>" (21) Este problema lo soluciona ideando sistemas nuevos para el manejo de datos; formas de organización, recordar y hacer recordar a otros. Ese plan de trabajo propició grandes ahorros en la producción.

Con su forma de catalogación sólo rodaron en los estudios por algunos días. El Bar Lácteo Korova y dos interiores más fueron lo único construido. Otros ahorros resultaron gracias a objetos novedosos: micrófonos tan diminutos como sacapuntas, permitían la sincronización del diálogo eliminando ruidos del ambiente; unas lámparas de cuarzo y otras incandescentes proporcionaban la luz adecuada para ciertas escenas; además de un blindaje super ligero (de fibra de cristal) para rodar con la cámara sobre las manos. Unos lentes fo. 95 super sensibles para las tomas en sitios oscuros y lentes de 9.8 mm. de gran angular para realizar tomas amplias en locaciones reducidas.

Su meticulosidad al prever todos los detalles y la planificación de escenas concretas le aportan mayor seguridad sobre si vale o no la pena de ser filmado. "El rodaje de La Naranja Mecánica duró unos seis meses y terminó en marzo de 1971. El director ha comentado que quiso estilizar la violencia de la narración organizándola alrededor de la

(21) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 239

Obertura de la Gazza Ladra de Rossini: <<En un sentido muy amplio, puede decirse que la violencia se convierte en danza.>> No propiamente danza, claro, sino movimientos con fondo de música." (22)

Así, su nueva creación se estrenó el lunes 20 de diciembre de 1971 en la ciudad de Nueva York. La Naranja Mecánica (título original A CLOCKWORK ORANGE) es una adaptación de la novela de Anthony Burgess; acerca de un violento y amoral joven rebelde Alex (Malcom McDowel), cuyo rudo comportamiento es reacondicionado por el Estado; bajo situación especial del dilema del libre albedrío.

El resumen de esta película, elaborado por Norman Kagan, se incluye al final de este capítulo para facilitar el análisis.

Por otra parte, el objetivo del presente trabajo es llegar a descubrir la significación de la película pero, ¿cómo la interpreta Kubrick? La respuesta consta de tres partes:

1. Como sátira social.
2. Como un cuento (con castigo). Y,
3. Como un mito psicológico.

En cuanto a la sátira, se demuestra como en la sociedad la lucha por el poder y el engaño son las constantes en el aparato político, sea de izquierda o de derecha. "Para Kubrick, esta interpretación convierte en explícita una paradoja contemporánea: <<Nuestra civilización es muy compleja y requiere una estructura social y una autoridad igualmente complejas ... y sin embargo, la meta debería ser la destrucción de toda autoridad, para que el hombre pueda así surgir en toda su bondad natural ... Este punto de vista utópico constituye una falacia peligrosa ... porque todos los esfuerzos encaminados a ese logro acaban cayendo en manos de sinvergüenzas ... Las debilidades no nacen de una sociedad estructurada incorrectamente ...

(22) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 240.

El fallo está en la imperfección de la naturaleza del hombre mismo ...>> " (23)

La siguiente interpretación, de cuento, es por la construcción de la trama; primero se ve a Alex con su familia, con sus amigos, con el vagabundo y con el escritor antes del condicionamiento y después se repite la secuencia aunque bajo distintas condiciones y acciones. Podría recordarnos el cuento de Ricitos de Oro y Los Tres Osos, en el cual también se repite la secuencia.

"Pero el significado de más fuerza que tiene la película es, para Kubrick, el de un <<mito psicológico>>. En palabras del director, <<Alex representa al hombre en estado natural, en el estado en el que nace: sin limitaciones ni represiones. Cuando Alex recibe el tratamiento de Ludovico queda simbolizada la neurosis que resulta del conflicto entre las restricciones que nos impone la sociedad y nuestra naturaleza original. Por eso nos regocijamos cuando Alex se cura en la escena final.>> " (24)

Después del estreno calificado de ultraviolento los críticos lanzan juicios sin fin. "La primera crítica de Vincent Canby que apareció en el New York Times elogiaba la técnica del film (<<asombra por el modo en que convierte en hielo la violencia>>), al tiempo que exponía sucintamente su significado satírico (<<el valor del libre albedrío, aún cuando se elijan las correrías nocturnas robando, violando y atacando a los ciudadanos>>). ...

En un artículo posterior, Canby proponía nuevas ideas: según él, La Naranja Mecánica <<describe el horror con tanta elegancia y belleza (...) que Kubrick crea una comedia muy desalentadora pero humana... en la cual, la única 'esperanza' para el futuro está representada por el Alex malvado>>. " (25)

Las actitudes de Alex muestran ingenio y sinceridad, si se comporta violentamente lo hace contra los hipócritas y vengativos; ello sólo entre otros de sus comportamientos. Los cuales son comparables con Charlot ( personaje del film de Chaplin).

(23) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 254.

(24) y (25) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 255.

Clayton Riley escribió su crítica (apareció junto a la de Canby) donde puntualiza "que en nombre de la libertad de elección, cualquier forma de expresión individual adquiere gran valor... incluso la libertad de cometer atrocidades>>." (26) Con ello da a entender que la película no es exactamente una comedia; rechaza al protagonista, lo considera un cretino y además, no se percata del humor irónico del film.

Otros críticos la consideraron una sátira fría siguiendo a Kubrick en sus ideas, de alguna manera; como "Judith Crist señaló que en ese mundo futuro que aparecía como inevitable <<los golfos y criminales, amparados por la noche, dictan su ley y el orden, y en nombre de éstos la ley se brutaliza y somete a la mente, y la posibilidad de una elección moral desaparece.>> " (27)

Jay Cocks hizo una crítica más simplista, "vió en Alex al adolescente de un futuro próximo <<que entendería y aprobaría con entusiasmo el credo de Charles Manson: 'haz lo inesperado: Lo insensato tiene sentido' >>." (28) Otro crítico, Paul Zimmerman del Newsweek opina que el tratamiento dado a los sentimientos es fallido y contradictorio, con lo cual se muestra la incapacidad del director para emocionar a su público.

Siguiendo la línea del rechazo, el más fuerte es el de Pauline Kael, opina que "Kubrick ha <<asumido la perspectiva deformada y farisaica de un jovencuelo depravado que dice 'todo está podrido ¿por qué no he de hacer lo que me venga en gana? Ellos son peores que yo' ... Cuando se le devuelve su naturaleza de inútil, agresivo y audaz, el hecho no se nos presenta como un chiste a costa nuestra, sino más bien como una victoria en la que participamos... La mirada que hay en los ojos de Alex al final de la película nos revela su preferencia por el sadismo y su decisión de salirse con la suya por ese camino.>> " (29)

(26) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 256

(27) y (28) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 257

(29) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 259.

Al desarrollar esa idea, Kael proporciona varios datos, el escritor y su esposa son malos (de programa de T. V.); Alex resulta demasiado simpático; incluso las escenas de violaciones y golpes no son terribles ni sensuales, sino bien calculadas, frías, carecen de emoción.

En fin, una crítica más fue la de Robert Hughes, crítico de arte: "Señalaba que la película es no sólo una sátira social, sino también cultural; constituye una escalofriante predicción de las funciones que cumplirán los objetos culturales: pinturas, edificios, escultura, música. El omnipresente decorado erótico, que va desde los desnudos de fibra de cristal que sirven leche con droga hasta las llamativas pinturas eróticas de la casa de campo, es para Hughes totalmente alienante, compuesto de objetos culturales que no tienen relación alguna con la vida, que no tienen significado..." (30)

De tal modo, los ataques de los críticos fueron un tanto violentos. A lo cual Kubrick comenta cómo Nueva York fue la ciudad donde más ataques recibió pues el resto de las opiniones (un 98%) en otras partes del mundo fueron positivas para el film; según él satiriza en éste tanto al hombre como a la sociedad. "Afirma que La Naranja Mecánica se comunica con el espectador a un nivel de subconsciente, y el público responde a los contornos principales de la narración a un nivel subconsciente, como ante un sueño." (31)

La libertad de elección solicitada por el padre (en la película), para Kubrick "<<es el único punto de vista no satírico de mi película. Pienso que el sacerdote tiene razón>>." (32) Su visión tan pesimista de la vida la forma de lo que sabe, sucede y observa del mundo y su entorno. Aún con todo no es un solitario tristón, formó su propia familia con tres hijos y lleva años viviendo en Inglaterra.

Así, después de filmar dos películas de ciencia ficción, Kubrick cambia de rumbo y

(30) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 259

(31) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 260

(32) Íbidem (6), op. Cit. Pág. 337.

crea en:

1975: BARRY LYNDON. Es una adaptación de la semiolvidada primera novela, publicada en 1844, escrita por un gigante de las letras inglesas del siglo pasado: William Makepeace Thackeray.

Su costo fue de 11 millones de dólares. Kubrick gastó muchos esfuerzos técnicos y pericia recreando el sistema de alumbrado e imágenes de la novela de Thackeray como el hubiera inventado un futuro en sus dos previos films. El fracaso comercial de BARRY LYNDON quizá ha influenciado a Kubrick en sus siguientes elecciones para adaptación: la novela de terror de Stephen King THE SHINING, y la historia de G. Hasford sobre el combate en Vietnam, FULL METAL JACKET.

1980: THE SHINING. Según el crítico Leonard Maltin, es una intrigante pero inefectiva adaptación de la novela de horror de Stephen King; trata sobre un hombre que debe cuidar un alejado y lujoso hotel, va con su esposa e hijo; casi inmediatamente empieza a perder la cordura.

Para Pauline Kael Kubrick rodó una película de horror que no lo es, demasiadas tomas a la luz del día disminuyen el efecto psicológico propiciado por lo oscuro.

El personaje central, Jack Torrance es un escritor quien pretende escribir una novela mientras trabaja cuidando un lujoso hotel, deberán pasar el crudo invierno sin salir de ahí. Repentinamente Jack empieza a enloquecer, pretende asesinar a su familia pero su hijo que tiene la facultad telepática solicita ayuda al vigilante, quien vive cerca del hotel; acude en su ayuda. Finalmente Wendy y Dany se salvan y el asesino fallece.

THE SHINING parece tratar sobre la inmortalidad, la inmortalidad del mal. El hombre es un asesino, quiere ser libre y creativo, pero sólo puede usar sus frustraciones en contra de su esposa e hijo. Un mesero que se le aparece a Jack le muestra la foto de hace 80 años donde se ve a sí como cuidador en ese mismo hotel, parece que siempre lo ha sido.

En tal caso ha vivido sólo para atacar a su familia. Inmortalizando la locura, el mal. De alguna manera, para Kubrick el mal parece ser una revelación inherente al carácter humano y al mismo tiempo un significado por el cual la gente inconscientemente disfraza la realidad que lo representa. En la metafísica de Kubrick es como una autodecepción causada por el alto orden. Es como si Jack fuese cada uno de nosotros y en cualquier momento puede salir nuestro demonio, en tal caso lo mejor será cuidarse de sí mismos.

Esta película empezó a rodarse el 10. De mayo de 1978 por la EMI Elstree Studios en Borehamwood, Inglaterra; y fue estrenada en 1980. Basada en la novela de Stephen King, algo que impresionó a Kubrick fue la forma en que el escritor dirige al lector hacia suposiciones que posteriormente dan otro resultado.

Kubrick dice: "Parece haber un extraordinario balance entre lo psicológico y lo sobrenatural, de alguna forma te hace pensar que lo sobrenatural podría ser explicado eventualmente por lo psicológico: 'Jack debe estar imaginando cosas porque él está loco'. ..." (33)

Durante la preparación del guión Kubrick y su coescritora, la novelista Diane Johnson leyeron *The Uncanny* de Freud y *The Uses of Enchantment* de Bruno Bettelheim. Kubrick comentó: "Hay algo inherentemente equivocado en la personalidad humana. Hay un lado malo. Una de las cosas que las historias de horror pueden hacer es mostrarnos los arquetipos del inconsciente: nosotros podemos ver el lado oscuro sin tener que confrontarlo directamente." (34)

1987: FULL METAL JACKET. (USA WAR). Es una película extremadamente escrupulosa sobre los detalles de la guerra, explora el tema para dar la idea de lo que significa vivir una experiencia así a quienes no lo vivieron.

Fue filmado en foros cerrados y abiertos en Inglaterra. Es una película con las mejores

(33) y (34) [Http://pages.prodigy.com/kubrick/kubts.htm](http://pages.prodigy.com/kubrick/kubts.htm)/Internet.

tomas sobre guerra, sin embargo no tuvo el éxito suficiente. Según el crítico Roger Ebert se siente y se ve como un filme de la II Guerra Mundial de Hollywood.

Se aprecian los mismos sets desde diferentes ángulos. Ese no sería problema si la historia lo hiciera irrelevante, pero no ocurre así. Especialmente hacia el final, puede verse al hombre humillado detrás de las barreras prendido hacia abajo. Como espectadores creemos que Kubrick nos sorprenderá, pero nunca lo hace.

Las tomas abiertas prometen mucho más de lo que finalmente es capaz de dar el filme. Presentan la historia de un grupo de marines en Parris Island. Todas las situaciones de los marines y la guerra parecen sugerencias sexuales que se aprecian paralelamente a ellos. Uno de los mejores momentos del film es cuando los reclutas van a dormir a la cama con sus rifles y recitando el amado poema de los marines americanos.

Escena tras escena, guerra y sexo se conectan; igualmente la batalla personal entre Emey y D'Onofrio, quien fracasa en los primeros entrenamientos pero finalmente resulta ser un experto tirador; esas riñas entre los dos hombres duran hasta el término de la historia.

La película promete lo que pasa al final, lo cual la despoja de suspenso. De cualquier modo sí hay una sorpresa: el completo abandono de la metáfora sexual de la tropa en Vietnam. El filme desintegra en series sus contenidos; ninguno queda totalmente satisfecho. Por ejemplo, la escena en el cuarto de prensa, con la lectura de la propaganda, parece un reflejo o algo parecido a *Dr. Strange Love*. Le falta el climax, obviamente Kubrick intenta hacerlo sumamente como una revelación moral.

Aunque estos filmes contienen memorables secuencias y reiteran sus temas de deshumanización y alienación en la sociedad contemporánea, fracasaron en despertar lo bueno de la excitación y polémica engendrados por sus primeros filmes. La cima que Kubrick alcanzó de *STRANGELOVE* a *A CLOCKWORK ORANGE*, quizá ningún otro la obtendrá.

Veamos lo que opina este controvertido director sobre la vida, el hombre y la sociedad:

"El hombre se ha liberado de la religión y ha aclamado con júbilo la muerte de sus dioses; lo que eran lealtades imperativas para el antiguo Estado se están desintegrando y todos los antiguos valores sociales y éticos... están desapareciendo. El hombre del siglo XX navega a la deriva en un barco sin timón en medio de un mar desconocido; si ha de seguir viajando sin volverse loco debe tener algo que le importe, algo que sea más importante que él mismo." (35)

Ahora bien, para finalizar esta parte del capítulo, retómese la idea del cine como arte, el medio de interpretar la naturaleza del mundo para el ser humano en su producción de objetos, descubriremos que: "ahora los objetos artísticos parecen contarse entre las más desconcertantes realizaciones que el hombre haya llevado a cabo. Ahora son ellos los que necesitan de una interpretación." (36) Actividad que se realizará en el siguiente capítulo.

## CONCLUSIONES

Stanley Kubrick (Nueva York, 1928) como joven estudiante no tuvo éxito; con la cámara que le obsequió su padre y su afán de recurrir a las imágenes, se forjó un futuro promisorio al convertirse en uno de los mejores fotógrafos de los Estados Unidos; viajando por su país de los 17 a los 21 años, trabajando para la revista Look.

Así empezó su inclinación hacia el cine, gustando de ir al Museo de Arte Moderno de Nueva York a disfrutar de las proyecciones filmicas. Leyó libros de teoría cinematográfica. Estudió cuidadosamente a los grandes maestros de este arte, Eissenstein, Pudovkin, Chaplin, etc. Para luego superarlos con sus planteamientos y mejoras del trucaje; ubica a los hombres en sociedad, en un tiempo y espacio específicos, no se conforma con lo

(36) Amheim, Rudolf. "HACIA UNA PSICOLOGÍA DEL ARTE. " ARTE Y ENTROPÍA.

Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1980. Pág. 17.

cotidiano.

Para lograr un filme diseña sus propios aparatos (como el proyector super 8), hasta conseguir su objetivo. Puede tardar uno o tres años, sin importarle el número de veces por repetir una toma o una escena hasta darle el sentido que pretende; el cual, generalmente es indirecto, da la pauta al espectador para formular su propia interpretación. Por eso el número de sus obras es limitado, de 1951 a 1998 (47 años), dos cortometrajes, y catorce largometrajes.

Con ello complica el entendimiento de sus filmes, recibe elogios o abucheos pero hace con la técnica, la historia, las imágenes y sonidos lo que él quiere, tal es su privilegio. Se mantiene al día tanto en proyecciones cinematográficas como televisivas de sus filmes exigiendo el respeto de sus formatos.

Se interesa por el lado oscuro del ser humano, especialmente en "A Clockwork Orange" representa al psicópata con todas sus características, como el lograr la simpatía y manipular a otros para conseguir lo que desea (desde sus padres hasta al propio Ministro de Gobierno); o bien, ganarse el repudio por realizar acciones contra la sociedad: asaltar, golpear, violar o matar, todo ello a través de un juego, para él es la diversión, no se percata de hacer mal a otros. En este sentido, a Kubrick sólo le interesa presentar esa falla humana (psicopatía) tal como es en la realidad.

Desde finales de 1960 se fue a vivir en las afueras de Londres, donde ha desarrollado la mayoría de sus obras, sobre todo las más importantes. Como director y creador cinematográfico es una estrella del séptimo arte de la segunda mitad del Siglo XX, aún cuando no ha ganado tantos Óscares como nominaciones, quizá por el momento no se ha grabado su nombre en la historia de la cinematografía, seguramente su obra trascenderá, así debemos reconocerlo.



' A CLOCKWORK ORANGE '

EL TÍTULO DEL FILME

PROVIENE DE

UNA VIEJA EXPRESIÓN LONDINENSE

CUANDO SE REFIERE O HABLA DE ALGO EXTRAÑO:

'AS QUEER AS A CLOCKWORK ORANGE'

ES UNA FRASE INCONGRUENTE, COMO ALGO ORGÁNICO

TENDRÍA UN FUNCIONAMIENTO

MECÁNICO.

## RESUMEN DE "A CLOCKWORK ORANGE".

(Íbidem (6), op cit. Págs. 241 a 253).

Enmarcados en un rojo vivo aparecen los títulos, con el fondo de la Música para el funeral de la Reina María, de Purcell. Lo primero que vemos es un par de ojos azul oscuro (uno de ellos con pestañas postizas), siniestros pero humorísticos. Al retroceder la cámara, vemos a un hombre joven, sentado entre otros dos: sus miradas son imponentes, llevan camisas y pantalones blancos, botas negras y sombreros hongos. Una voz joven, descarada, cruel y, sin embargo, inocente, comienza: <<Estábamos yo, es decir Alex, y mis tres drugos Pete, Georgie y Dim sentados en el Bar Lácteo Korova, exprimiéndonos los rasudoques y decidiendo qué podríamos hacer esa noche...>> Toda su narración vendrá expresada en una jerga futurista y onomatopéica.

La cámara retrocede y nos muestra el Bar Lácteo Korova; es un extraño antro negro en el que unos desnudos femeninos blancos de fibra de vidrio hacen las veces de mesas o, encadenados sobre plataformas, sirven de decoración. El lugar está iluminado con luz fosforescente. A lo largo de las paredes hay jóvenes sentados, hipnotizados por la leche con droga. <<Te avivaba y preparaba para divertirme con la vieja ultraviolencia...>>

Un viejo borracho que canta. Si hay algo que Alex no soporta, dice animadamente, es un borrachín viejo y sucio. El mendigo está tendido frente a ellos, apoyado en la pared, y la escena está iluminada a contraluz de manera que las cuatro figuras blancas que gesticulan exageradamente lanzan sus alargadas sombras hacia el espectador. Con desdén, el viejo les da luz verde para que le maten no es mundo para un anciano, dice, ya no hay ley ni orden y ellos le dan una paliza brutal...

Con el fondo musical de una obertura de ballet cuerda y madera la cámara se aparta de un proscenio dorado. Oímos gritos operísticos. En el escenario, cuatro delincuentes de rostros lunáticos le arrancan la ropa a una muchacha que chillaba, Alex: <<Nos encontramos a Billyboy y sus tres drugos... Estaban a punto de empezar la vieja

distracción del metesaca, metesaca...>>

Al compás de un elegante vals, la chica gruñe, forcejea. Una botella vacía rueda por el suelo. Alex: <<¡Acércate, que te daré una en los yarboclos, si es que los tienes!>>

Vemos la lucha entre pandillas por medio de unas tomas que se suceden rápidamente; todo son cuchillas, llaves de judo. cabezas que se estrellan contra las lunas de los escaparates...

Alex y sus drugos corren a velocidad suicida en un coche deportivo, obligando a otros coches a salirse de la carretera. <<Lo que queríamos hacer ahora era la vieja visita sorpresa...>>

Faroles y un pequeño letrero: <<Hogar>>. Los cuatro se deslizan hacia una casa ultramoderna. En una sala de estar de paredes blancas un hombre tecleata su IBM entre estantes repletos de libros. Una atractiva mujer se levanta de una silla Eames para abrir la puerta. <<He tenido un accidente grave>>, suplica Alex utilizando un lenguaje normal. El escritor le dice a su mujer que le deje entrar. Los cuatro se abalanzan dentro. Mientras Dim sujeta violentamente a la mujer. Alex, que se ha puesto una grotesca máscara fálica, arroja libros e IBM al suelo. Tarareando Cantando bajo la lluvia baila sobre el rostro y estómago del intelectual, y luego tijeretea el trajepantalón de la mujer, a la que sujetan los otros. Con sus pantalones medio bajados, se mofa del escritor y va hacia su mujer...

Los cuatro están repantingados contra las paredes negras del Bar Lácteo. Un detalle: los gemelos y los botones de los tirantes representan globos oculares sacados de la órbita. Algunos <<sofistas>> llaman la atención de Alex cuando uno de ellos canta algo de Beethoven. Dim expresa su disgusto y su burla con un chasquido de la lengua y un silbido, y entonces Alex golpea con fuerza al subnormal con su bastón. Dim gruñe que ya no quiere ser el <<hermano>> de Alex...

Alex vive con papá y mamá en las casas del Bloque Municipal 18 A. Por fuera, es un edificio ultramoderno, pero en la entrada hay basura por el suelo, las puertas del ascensor

están destrozadas, y el mural que representa ciudadanos respetables está pintarrajeado con motivos pornográficos...

Arriba, Alex se siente satisfecho de cómo transcurre la velada; lo que necesita ahora es un poco del viejo Ludwig van. Echa una mirada a la serpiente boa que guarda en un cajón; en otro hay relojes, carteras y otros objetos robados. A continuación se echa en la cama para escuchar la música en éxtasis. La cámara se acerca velozmente a un poster de Beethoven y se aleja a la misma velocidad de uno pornográfico. Unas tomas muy rápidas de cuatro Jesucristos de plástico ensangrentados crean la impresión de que éstos bailan claqué. <<¡Oh, era la gloria, la gloria, una maravilla de maravillas!>>, gime Alex, mientras vemos imágenes centelleantes de una mujer a la que unos monstruos lujuriosos tienen colgada, la erupción de un volcán, y otras. Con los ojos desorbitados y al parecer masturbándose con el <<Himno a la Alegría>> al fondo, la excitación de Alex culmina con la música.

A la mañana siguiente, Alex responde con evasivas a sus padres, ambos un tanto cándidos: <<¿Que dónde trabaja? Él dice que son trabajos esporádicos.>> Tanto por su manera de hablar como por sus actitudes demuestran pertenecer a la clase trabajadora. Llevan la ropa que en el futuro estará de moda, comprada en las rebajas de algunos grandes almacenes: la rechoncha mamá una mini de plástico y el anodino papá un ligero traje años sesenta. El piso está decorado a base de baratijas feas y grotescas.

Paseando en traza, Alex se encuentra con Mr. Deltoid, su Asesor Postcorrectivo, un hombre de mediana edad, gordinflón y sarcástico. <<Hubo una peleita anoche, ¿no es cierto?... La próxima vez ya no irás a la escuela correctiva, ¡sino a la cárcel!>> Deltoid le da una palmada un tanto desvergonzada: <<Venimos estudiando el problema desde hace casi un siglo, y no hemos avanzado nada.>>

En una llamativa boutique toda de plástico y con el fondo musical de la Gazza Ladra, Alex recoge a dos niñas que chupan pirulís en forma de falo. En su habitación, y a cámara rápida (velocidad doce veces superior a la normal), vemos cómo Alex organiza

una miniorgía al son de la Obertura de Guillermo Tell...

Abajo en la entrada, Alex se encuentra de nuevo con sus drugos: <<¡Vaya, vaya vaya!>> Ahora se trata de un enfrentamiento. Georgie quiere que se dediquen a obtener <<dinero del grande>>. Alex: <<Pero tenéis todo lo que necesitáis...>>

<<¡Hermano, a veces hablas como un niño!>>

Con un ritmo lento y grácil de cámara, Alex y los drugos pasean a lo largo de una dársena. De una ventana abierta salen unos compases de Beethoven e inmediatamente Alex <<videa>> lo que tiene que hacer: empuja a los disidentes al agua y empuña su cuchillo: <<Ahora sabían quién era el amo y líder...>> Pero un líder sabe cuándo debe mostrarse generoso: Alex acepta el plan de Georgie de visitar ahora una granja medio abandonada...

En una habitación de tonos pastel, decorada con motivos pomos, y por la que pasean cantidad de gatos, una inglesa temperamental hace gimnasia mientras profiere abundantes maldiciones. No se traga la historia que le cuenta Alex sobre un accidente, así que éste entra por una ventana del segundo piso, mientras al fondo suena la cuerda y la madera. De pronto la mujer le ve. <<Hola, hola, hola>>, sonríe Alex.

Agresivamente: <<¿Quién es usted? ¿Cómo demonios ha entrado?>>

Alex pasa la mano por una escultura fálica que comienza a balancearse y a hacer tictac. <<¡Vaya con la asquerosa vieja verde!>>

<<¡Corte el rollo, jovenzuelo!>>.

Furiosa, le ataca con un busto de Beethoven, pero Alex, burlón, se defiende con la estatua; la cámara da vueltas en torno a ellos. La mujer cae, y Alex le golpea la cabeza con la escultura. Oímos un grito, vemos un dibujo pop de una boca dentro de otra, ambas chillando. Se oyen las sirenas de la policía y Alex corre al exterior de la casa, donde sus drugos le golpean...

En la comisaría, unos policías uniformados como pilotos de aviación, pero que todavía

llevan la insignia de Isabel II, interrogan a un Alex de nariz ensangrentada.

Alex: <<¡Conozco la ley, bastardos!>>

<<¡También nosotros conocemos la ley, pero conocerla no es suficiente...!>>

Uno de ellos golpea con saña a Alex, que echa mano a los genitales del atacante.

Llega el ajetreado Mr. Deltoid: <<¡Ahora eres un asesino! ¡Tu víctima ha fallecido!>>

Los policías le ofrecen a Alex para que se desahogue golpeándolo, pero Deltoid se limita a escupirle en la cara. <<Espero con toda mi alma que te torturen hasta volverte loco>>, exclama.

<<Este chico debe de ser una gran decepción para usted, señor.>>

Vista aérea de una prisión enorme, rodeada de campos verdes. Habla Alex, siempre en tono animado y descarado: <<Hermanos míos y mis únicos amigos, aquí empieza la parte realmente dolorosa y casi trágica de la historia>>. Esposado a un policía, Alex es introducido en la prisión; le quitan la ropa, y un guardia lo examina...

Durante los oficios religiosos, Alex está al cuidado de la música. Cuando el sacerdote les asegura que el infierno existe, alguien eructa. Cuando les advierte de los horrores de una agonía infinita, otro hace chasquidos con la lengua. En vez de cantar, los presos gruñen el himno Yo era una Oveja Descarriada, y un homo sexual le echa besitos a Alex.

En la biblioteca de la cárcel, un Alex estudioso lee la Biblia. Le gusta lo de la flagelación y la coronación de espinas: <<Me imaginaba ayudando ¡e incluso en cargándome del asunto!>> Vemos a un Cristo agonizante con la cruz a cuestas azotado por Alex, vestido de oficial romano. Imágenes de Alex convertido en caudillo del Viejo Testamento, celebrando una orgía con las doncellas de su mujer, o en medio de una batalla, matando infieles a tajadas. <<¡Eso me daba ánimos para seguir!>>

Al encontrarse con el capellán en la biblioteca, Alex le dice que quisiera que se le aplicase un nuevo tratamiento de rehabilitación, la técnica de Ludovico. <<Quiero ser bueno el resto de mi vida.>>

El sacerdote se queda pensativo: <<El problema es saber si esa técnica puede hacer realmente bueno a un hombre. La bondad viene de dentro, la bondad es algo que uno elige. Cuando un hombre no puede elegir, deja de ser hombre.>>

Con el fondo musical de Pompa y Circunstancia, los presos dan la vuelta al patio y luego se ponen en fila para una inspección. Un ministro echa un vistazo a la celda de Alex, reparando en unas <<pinups>> y un busto de Beethoven. Este mismo ministro, con aire muy cortés, da una conferencia a los presos y al personal de la cárcel: <<Pronto necesitaremos todo el espacio disponible en las cárceles para los criminales políticos, el problema de los delincuentes comunes puede resolverse mejor sobre una base puramente curativa. ¡Para esta gente el castigo no significa nada!>>

<<¡Señor, tiene usted toda la razón!>>, grita Alex. Halagado, el ministro pregunta cuál es su delito.

Alex: <<¡Maté a una persona por accidente, señor!>>

Guardia: <<Asesinó brutalmente a una mujer durante un robo.>>

<<¡Estupendo! Es joven, decidido, agresivo, audaz y perverso... ¡Lo cambiaremos tanto que resultará irreconocible!>>

A Alex se le hacen firmar unos papeles. El director de la prisión no aprueba las órdenes: <<Mi fórmula es ojo por ojo... ¡pero la nueva moda es convertir lo malo en bueno!>>

El guardia de la cárcel conduce a Alex a las nuevas instalaciones de Ludovico, donde una plantilla de hombres en batas blancas lo reciben con indiferencia. Le dan una inyección, le ponen una camisa de fuerza y lo sientan delante de una pantalla. Le aplican electrodos a la cabeza y unas pinzas en los párpados le impiden cerrar los ojos. Mediante un procedimiento especial, sus pupilas se lubrican a intervalos. En la parte posterior de la sala, el Dr. Brodsky y sus ayudantes observan sus reacciones en una serie de aparatos.

La primera película muestra el ataque de una pandilla de adolescentes a un hombre.

Alex disfruta de lo lindo: <<En seguida empezó a manar el viejo vino rojo.

¡Era precioso!>> A continuación se ve la violación de una muchacha por un grupo de jóvenes: primero uno, luego otro... Al llegarle el turno al séptimo <<malchico>>, Alex se encuentra mal, pero no puede cerrar sus <<glasos>>. Eructando y atragantándose, grita: <<Desátenme... ¡quiero vomitar!>>

Brodsky, un tipo serio y medio calvo, murmura que el tratamiento producirá una <<parálisis intelectual>> profundas sensaciones de terror e indefensión, algo parecido a la muerte en el momento en que el paciente asocia su experiencia desagradable con la violencia puesta ante sus ojos. Delante de la pantalla, Alex empieza a gritar de nuevo.

En su habitación, una mujer científico le explica que está mejorando: <<La persona sana siente náuseas y miedo cuando se encuentra ante cosas odiosas...>>

Al día siguiente, en la sesión de cine, Hitler pasea entre saludos fascistas con un fondo de música clásica. Alex: <<Entonces, a pesar del dolor y las náuseas, me di cuenta de qué música era...>> La Novena de Beethoven. Alex chillaba: <<¡Basta, basta, es un pecado!>>

Brodsky comenta: <<¿Pecado? Quizá hemos encontrado el factor personal de castigo. Lo siento, Alex, pero es por tu bien...>>

<<¡No es justo!>>

<<Hemos de correr ciertos riesgos, muchacho. ¡Tú lo has querido!>>

En un salón de actos, el Ministro del Interior, con los brazos cruzados, presenta al público a un Alex que sonríe tímidamente: <<Mañana lo devolvemos al mundo convertido en un chico tan formal como el que más... Nuestro partido prometió restaurar la ley y el orden... Pero basta de palabras... Los hechos hablan mejor. Bien, acción. Atentos todos.>>

En la plataforma, un <<duro>> insolente hace comentarios sobre el mal olor que despiden Alex. En un momento ha tirado al suelo a Alex de un puñetazo; éste, amilanado, se encuentra mal, eructa. Alex se ve forzado a lamerte la bota. Siempre en el mismo tono

alegre y descarado, el narrador comenta: <<Y entonces no sé si lo creerán, hermanos míos me arrodillé ¡y saqué un kilómetro y medio de mi yasicca roja para lamerle las botas grasas y vonosas!>> El público aplaude calurosamente.

Con el fondo de la Música para el funeral de la Reina María, una hermosa muchacha que sólo lleva la parte inferior de un bikini camina hacia Alex. Lo primero que éste piensa es que <<quería tumbarla ahí mismo, sobre el suelo, para hacer el viejo metesaca, metesaca realmente salvaje>>. De rodillas, con los ojos vidriosos, extiende sus brazos hacia ella; pero de pronto se encuentra mal, tiene náuseas, no puede tocarla... La muchacha sale, conteniendo la risa.

El médico explica con aire eficiente y cortés que:<<La tendencia hacia la acción violenta aparece acompañada por sensaciones de incomodidad física. Para aliviarlas el sujeto tiene que pasar a una actitud diametralmente opuesta.>>

El capellán pone reparos: <<El muchacho no tiene alternativa... El miedo al dolor físico lo llevó a esa humillación... ya no es capaz de una elección moral...>>

El Ministro se impacienta: <<Padre, eso son sutilezas. Nos interesa eliminar el delito.>>

Le aplauden y rodea con su brazo a un Alex tímido. <<Será un auténtico cristiano, dispuesto a dejarse crucificar antes que a crucificar. ¡Recuperación! ¡El hecho es que funciona!>>

Al son de una música saltarina. Quiero Casarme con un Farero, los padres de Alex leen los titulares del periódico: ¡EL ASESINO DE LA MUJER DE LOS GATOS EN LIBERTAD! Alex los abraza: <<¡Estoy completamente curado!>> Desde el sofá, un joven le observa friamente. <<Es Joe, nuestro inquilino.>>

Joe no se muestra tan indulgente: <<¡Destrozarles así el corazón a tus pobres padres!>> Dolido, Alex va hacia él, pero en seguida sufre una sacudida, se siente enfermo: <<¡Es el Tratamiento!>> Joe: <<¡Qué asco!>>

Junto al Támesis, da una limosna a un viejo vagabundo (una antigua víctima) que, al

reconocerle, se pone a gritar: <<¡Es el cerdo perverso que me atacó!>> De un túnel oscuro surgen mendigos viejos que se apiñan sobre Alex. <<La vejez tenía la oportunidad de cobrárselas a la juventud... ¡y yo no podía hacer absolutamente nada!>>

Dos policías jóvenes llegan en ayuda de Alex: ¡Georgie y Dim! Sonriendo, le dicen: <<Empleo para dos que ya están en edad de trabajar, ¡la policía!>> Ambos empujan a Alex al cochepatrulla. <<Los viejos tiempos están muertos y enterrados>>, dice éste, con titubeante jovialidad. Dim ríe convulsivamente: <<¡Nosotros vamos a asegurarnos de que te cures del todo!>>

En una larga toma, la cámara va siguiendo a los dos policías que arrastran a Alex por un sendero forestal; al fondo se oye la siniestra Música para el funeral de la Reina María; un sintetizador hace que los acordes se prolonguen extrañamente. Meten la cabeza de Alex en un depósito de agua, y, mientras Georgie lo sujeta dentro, Dim lo golpea con su porra al son vibrante de los acordes...

Rayos y truenos. Un Alex aterrizado camina dando bandazos a través de la tormenta. Dos faroles iluminan un pequeño letrero: <<Hogar>>. <<A un hogar llegué, hermanos, sin recordar que ya había estado allí antes...>>

Se repite la misma panorámica del interior de la casa, sólo que ahora el escritor está escribiendo a máquina sentado en una silla de ruedas, y la silla Eames la ocupa un joven levantador de pesos. Como la vez anterior había llevado una máscara, Alex no es reconocido. <<¡La policía me ha dado una paliza!>>, jadea.

<<¡Te conozco!>>, exclama el escritor. Y al cabo de un instante angustioso: <<Te he visto en los periódicos, eres la víctima de ese horrible tratamiento nuevo... ¡Mi corazón está contigo, pobre muchacho!>>

Pronto un Alex adormecido se recrea tomando un baño de agua caliente, mientras el escritor habla por teléfono en la habitación contigua: <<El arma más potente... el gobierno se enorgullece de ésta técnica condicionante... al borde del totalitarismo... el fin

de la tradición de la libertad... ¡el pueblo debe ser guiado, azuzado, empujado a la acción!>>.

Alex, contento y medio adormilado, al oír el agua que gotea, empieza a tararear suavemente Cantando Bajo la Lluvia. Cuando el eco de la canción llega a oídos del escritor, su rostro se retuerce: ya sabe quién es su huésped.

Los tres se sientan alrededor de la mesa. <<¿Te gusta la comida?>>, pregunta angelicalmente el escritor.

<<Mucho, señor>>, contesta Alex.

<<¡Prueba el vino!>>, gorjea su anfitrión desorbitando los ojos.

Alex le dirige una mirada, levanta el vaso, escudriña el líquido, lo huele, mira la botella, y finalmente se lo bebe. <<¿Su mujer está fuera?>>

<<¡¡¡¡No, está muerta!!!! La violaron unos salvajes, ¿sabes? El médico me dijo que fue una pulmonía, ¡pero yo sabía lo que había sido! ¡Una víctima de los tiempos modernos! ¡Y ahora tú! ¡Otra víctima de los tiempos modernos! ¡Y ahora tú! ¡Otra víctima! >>

Pero a Alex puede ayudársele. El escritor ha telefoneado a algunos amigos suyos que quieren cooperar, gente importante que se interesa por Alex. Llegan; se trata de un intelectual gordo al que acompaña una mujer rubia. Alex les confirma que ha sido condicionado para reaccionar en contra de la violencia y de Ludwig van. <<Cuando lo oigo sólo quiero morirme... sin dolor...>> Narcotizado por el vino, Alex se desploma y su rostro cae encima de los fideos y las albóndigas...

Se despierta eructando y mareado; está encerrado en un ático de paredes azules. Del piso de abajo suben las notas de la Novena Sinfonía. Recorre la habitación tambaleándose y llorando. Abajo, el escritor sonríe diabólicamente y sube el volumen. <<De pronto vi lo que tenía que hacer, lo que ya antes había querido hacer... eliminarme, snufar.>> Alex fuerza una ventana, se balancea y se lanza al vacío. La pantalla queda negra...

La cámara se pasea por una cama de hospital y vemos dos piernas pendientes de una

polea y un Alex envuelto en gasas: <<Volví a la vida después de un hueco negro, negro, que a lo mejor duró un millón de años...>>

Un dueto de suspiros y gemidos cobra sentido cuando vemos salir de detrás de un biombo a un médico y a una enfermera arreglándose la ropa. <<Oh, ha recuperado el sentido...>>

Por medio de un objetivo de ojo de pez y desde el punto de vista de Alex, vemos cómo sus padres, de visita, mueven los labios: <<Sabemos que el gobierno te obligó a que intentaras matarte... también fue culpa nuestra... en fin, tu casa es tu casa, hijo...>>

El siguiente visitante es un psiquiatra, Alex: <<He tenido un sueño horrible; los médicos revolían el interior de mi cerebro.>> El médico le dice que todo forma parte del proceso de recuperación. Ante las láminas que le muestra, Alex reacciona infantil, violenta y burlonamente. (Por ejemplo, un cliente quiere devolver un reloj que no sirve. Alex/relojero: <<¡Métetelo en el culo!>>)

<<¿Cuándo saldré de aquí?>>, pregunta Alex. El psiquiatra le contesta: <<¡Creo que bastante pronto!>>

La siguiente visita que recibe Alex es la del Ministro del Interior, siempre con su aire eficiente y educado. <<¡Me alegro de verte mejor!>> Sale un enfermero que le estaba dando un bistec a Alex.

<<He pasado por las torturas del infierno, señor>>, se lamenta Alex mientras el Ministro le da de comer.

El Ministro y su gobierno lo sienten, lo sienten sinceramente. Se les asesoró mal; una investigación determinará las responsabilidades. Quieren ser sus amigos, están curándole, nunca quisieron que sufriera. Pero algunos han tratado de utilizarle para fines políticos, les hubiera alegrado que muriese para echarle la culpa de todo al gobierno. Un escritor de literatura subversiva que ha estado reclamando la cabeza de Alex ha sido recluido, por su propio bien y el de Alex.

Afirmaba que Alex le había hecho mucho daño... ¡era un peligro público! Ellos se ocuparán de todo. Un buen empleo con un buen sueldo.

<<¿Qué empleo y cuánto?>>, quiere saber Alex.

Un empleo interesante con un sueldo adecuado, como compensación por lo que ha sufrido, y porque (el Ministro sonríe) ¡nos estás ayudando!

El Ministro hace una pausa. <<El gobierno ha perdido mucha popularidad por tu causa... pero la opinión pública cambia fácilmente... Tú puedes ser un instrumento en favor de ese cambio. Me explico, ¿verdad?

<<¡Puede contar conmigo!>>, anuncia Alex.

Una docena de periodistas se precipitan dentro de la habitación disparando flashes y unos subalternos entran cestas de flores y altavoces que emiten el triunfal <<Himno a la Alegría>>. (<<Un símbolo de nuestro nuevo acuerdo>>, añade el Ministro, <<¡un acuerdo entre dos amigos!>>) El Ministro posa junto a Alex, pasándole un brazo por los hombros; ambos sonríen. Durante un momento vemos un primer plano del rostro de Alex, y sus ojos giran (¿de burla? ¿De miedo? ¿De gusto?).

De pronto, una silenciosa imagen onírica resplandece en la pantalla: entre dos hileras de londinenses victorianos -los hombres vestidos de etiqueta y las mujeres llevando sombrillas- que aplauden cortésmente, un Alex desnudo copula con una rubia extática que sólo lleva unas medias negras de seda.

De nuevo en el hospital, el rostro joven y expresivo de Alex denota un escalofrío de expectación y anuncia triunfalmente: <<¡¡¡Sí, yo ya estaba curado!!!>>

Títulos finales con el fondo musical de Cantando bajo la lluvia.

## **CAPÍTULO III**

### **ESPECIFICACIONES ACERCA DEL MÉTODO, CON ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE DATOS SOBRE LA PELÍCULA "A CLOCKWORK ORANGE"**

En lo referente al:

**3.1 IMÁGENES.** Se explica cómo analizarlas, según Umberto Eco, George Peninou y Donis Dondis, con respecto a la historia y los sonidos.

El primer paso es reconocer la composición de una imagen delimitando la posición y la función de sus componentes.

El segundo paso es descubrir su significado a partir de dos aspectos: denotación y connotación.

El tercer paso es la elaboración de un cuadro donde se exponen los aspectos: equilibrio / tensión y se explican brevemente.

El cuarto y último paso es el análisis del color, con base a la escala de Schopenhower para determinar cuáles predominan y cómo influyen la escena.

**3.2 SONIDOS.** La realidad visual del cine es reforzada con los sonidos. Además de todos los aspectos analizados en cada imagen, se deberán identificar los sonidos que la enfatizan conforme a la parte de la historia a la cual se relacionan, partiendo de tres categorías: sonido real, subjetivo y expresivo. Y, con la unificación de imagen-sonido-historia encontrar su sentido a cada uno.

**3.3 HISTORIA.** En esta parte se desarrolla el análisis del relato del filme con base a la metodología de H. Beristáin; relativo a los dos anteriores.

\* Las imágenes por analizar fueron seleccionadas conforme a los nudos del relato.

3.1 IMÁGENES. Y, 3.2 SONIDOS.

IMAGEN 1



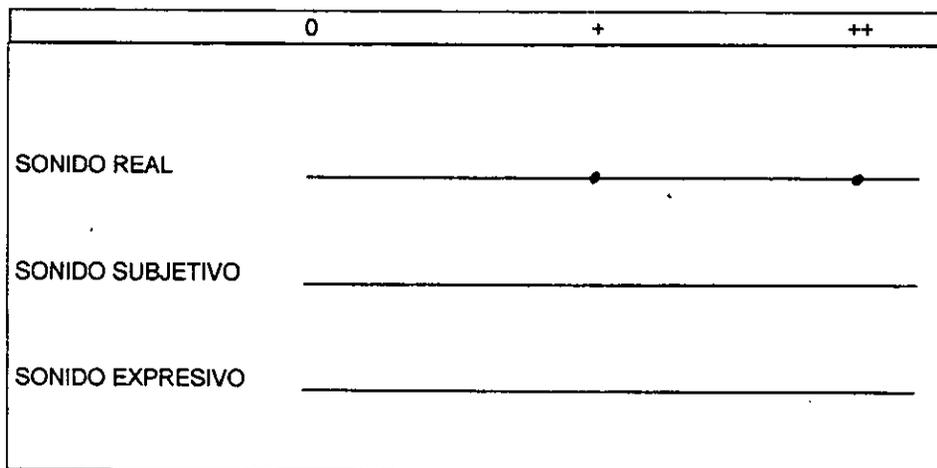
COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN	
<p>En primer plano, aguzados a la Derecha, cuatro hombres de pie y uno recostado en el piso, aguzado a la izquierda, abajo. En segundo plano unos muros inclinados por la parte baja y verticales por la superior. En tercer plano una luz blanca ilumina la acción bajo un puente.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Tres hombres observan a uno al atacar con su bastón al viejo recostado en el piso.</p>	<p>1.- Bajo un puente hay cinco hombres iluminados por una luz de fondo.</p> <p>2.- Un anciano ebrio es golpeado por un joven con bastón, otros tres observan.</p> <p>3.- Posición: los cuatro maleantes están de pie; el ebrio está recostado.</p> <p>- Asociación: agresión, jóvenes contra un anciano.</p> <p>- Forma: humana.</p> <p>- Materia: cuerpos humanos, cemento, luz.</p> <p>4.- Los jóvenes golpean al ebrio.</p> <p>5.- Colores: gris, negro y blanco, azul claro.</p> <p>6.- Es un plano conjunto: los personajes aparecen circundados por el ambiente solitario de la noche bajo un puente. El encuadre abarca figuras humanas con sombras producidas por una luz proveniente del fondo.</p> <p>Texturas: lisas, mojadas; colores fríos e iluminación también.</p> <p>Toma exterior, geográfico.</p> <p>Tiempo: en continuidad, fluye en una dirección.</p>	<p>Mensaje: toma de cinco hombres bajo un puente.</p> <p>Significación: la agresividad de los jóvenes se descarga sobre un anciano ebrio y sucio. Todos usan sombreros negros, significa lo que ocupa la cabeza (el pensamiento). Ropas blancas. El jefe de la banda usa un bastón como instrumento de castigo.</p> <p>El puente simboliza aquello que media entre dos mundos separados -vejez/juventud-. La luz se identifica con el espíritu, su color blanco alude a la totalidad de éste, se ve al fondo de la imagen, como señalando el camino.</p> <p>Todo el conjunto da sensación de frío, dolor.</p> <p>El color blanco y el negro se contraponen, se asocian a lo positivo y lo negativo.</p> <p>Código morfológico: perspectiva en punto de fuga hacia el origen de la luz.</p>	

NOTA: El pantógrafo se utiliza en forma horizontal para delimitar la posición de las unidades elementales en la imagen.



La realidad visual del cine es secundada por el sonido. En cada imagen analizada se debe tomar en cuenta su pertenencia a una secuencia de acciones más importantes las cuales van ligadas por otras secundarias o menores, sin dejar de lado los detalles de vestuario, objetos, gestos, etc.; de ahí la importancia de enfatizar en cada una el tipo de sonidos secundantes.

En la primera imagen:



- SONIDO REAL: las voces, gritos, risas, aplausos, son producidas por los cinco personajes apreciados en la imagen (no hay música de fondo).
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO:

\* Después de que Alex y sus amigos tomaron bebidas estimulantes en el "Korova", salieron en busca de aventura, encuentran al viejo y lo maltratan. El hombre era decrépito y ebrio, Alex no soportaba ese tipo de personas por eso lo agreden física y verbalmente.

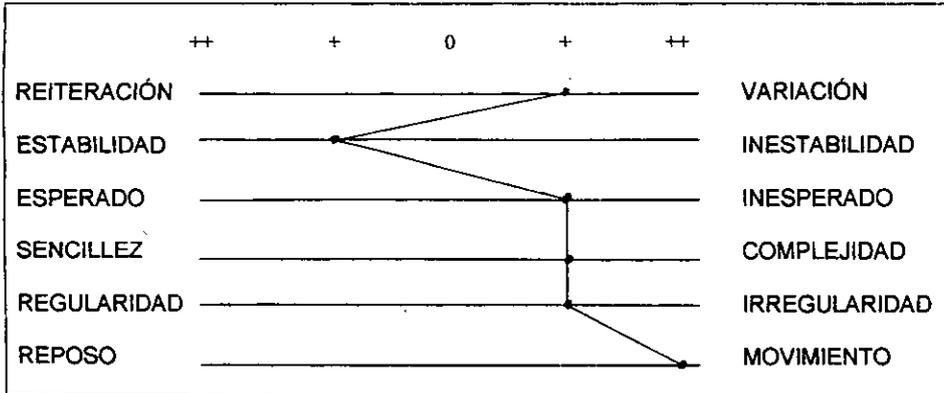
NOTA: Como las imágenes y sonidos se corresponden en cuanto a una historia, el \* es la parte de la historia a la cual se relacionan.

IMAGEN 2



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
POSICIÓN	DENOTACION	CONNOTACION
<p>En primer plano un piso muy amplio, iluminado por el lado derecho. Lleno de piedras y palos aguzados abajo a derecha e izquierda.</p> <p>En segundo plano al centro dos jóvenes se golpean, aguzada a la izquierda una pareja de jóvenes pelean.</p> <p>En tercer plano, las paredes, fondo y techo de un teatro abandonado y derruido.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Tres parejas de hombres jóvenes pelean con palos, puños y patadas.</p>	<p>1.- En un teatro abandonado pelean seis hombres.</p> <p>2.- Una banda de jóvenes lucha contra otra. Uno usa un palo muy grande.</p> <p>3.- Cuatro luchan de pie y dos sobre el piso.</p> <p>- Asociación: violencia.</p> <p>- Forma: humanos en lucha.</p> <p>- Materia: cuerpos humanos, madera, piedras.</p> <p>4.- Varios jóvenes pelean en un teatro abandonado.</p> <p>5.- Código cromático: negro, blanco, café, gris, azul claro.</p> <p>6.- Código fotográfico: en plano general, fondo oscuro, iluminación fría, de derecha a izquierda; muestra del espacio total donde sucede la acción.</p> <p>Espacio interior, amplio.</p> <p>Tiempo secuencial.</p> <p>Texturas: rasposas, duras y polvoso.</p> <p>Tiempo: en continuidad.</p>	<p>Mensaje: toma de un teatro abandonado donde dos bandas de jóvenes pelean.</p> <p>Significación: violencia juvenil. El teatro simboliza la imagen del mundo fenoménico, ya que uno y otro son una representación. El hombre se convierte en símbolo para sí mismo, en cuanto tiene conciencia de su ser; en este caso sucede a través de la violencia.</p> <p>Palo: objeto de castigo.</p> <p>Piedra: símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo. Simboliza la unidad y la fuerza.</p> <p>Código cromático: blanco, simboliza la totalidad y la síntesis de lo distinto. Azul, negro y café son fríos, corresponden a procesos de debilitación.</p> <p>Código morfológico: punto de fuga, el oscuro escenario. Figuras en equilibrio a partir de un centro gravitacional.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

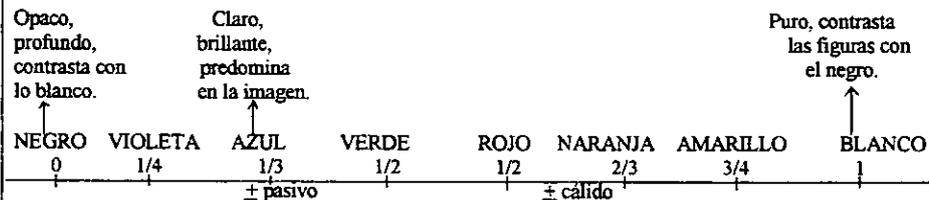


- **VARIACIÓN:** la estrategia del mensaje contiene variaciones a partir de una misma temática.
- **ESTABILIDAD:** por la ubicación de elementos a partir de un centro gravitacional.
- **INESPERADO:** se caracteriza por una falta aparente de plan; con descargas impulsivas.
- **COMPLEJIDAD:** se implica una complicación visual por sus numerosos elementos.
- **IRREGULARIDAD:** se realiza lo inesperado.
- **MOVIMIENTO:** es reflejado mediante la representación de desplazamientos corporales.

## COLOR

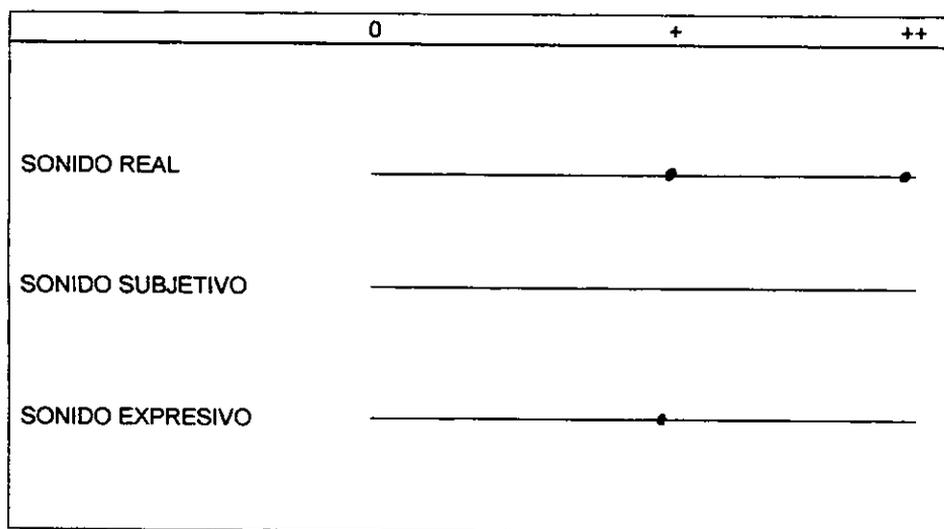
Los colores que predominan son: blanco, café, gris, negro y azul claro.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



- **Café,** poco visible. opaco.
  - **Gris,** armoniza con el negro y el azul.
- Los colores se contrastan y a la vez son armonizados por el tono azul blanco de la luz.

El sonido con respecto a la imagen segunda:



- **SONIDO REAL:** música, gritos; son producidos por personajes y objetos que aparecen en pantalla; en este caso la música se recrea con la acción misma. Golpes, palazos.
- **SONIDO SUBJETIVO:**
- **SONIDO EXPRESIVO:** la sirena de la policía, por enfatizar la realidad presentada.

\* En esta secuencia, dos bandas de jóvenes polcan, se detienen hasta escuchar a distancia la sirena de la policía acercándose.

IMAGEN 3



COMPOSICIÓN	SIGNIFICADO	
<p><b>POSICIÓN</b></p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p>	<p><b>CONNOTACION</b></p>
<p>En primer plano aguzado totalmente a la derecha abajo un hombre joven con máscara sostiene a otro mayor sobre el piso observando la acción al fondo. En segundo plano aguzado ligeramente a la izquierda y abajo un hombre joven sostiene a una mujer desnuda reclinada sobre su hombro, sus ropas en el piso atrás. Al frente, ligeramente aguzado a la derecha, un hombre con disfraz tiene los pantalones y el calzón bajados. En tercer plano al centro, un cuadro rectangular grande cuelga en la pared. Aguzado a la izquierda abajo, un sillón esferoide.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Un hombre disfrazado va a violar a una mujer, los otros dos ayudan, uno la detiene y otro detiene al hombre mayor.</p>	<p>1.- Un cuarto con tres agresores atacando a una pareja.                  2.- Mujer desnuda y hombre disfrazado con sombrero su nariz (falo) larga, su pantalón y calzón bajados.                  3.- Hombre y mujer de pie, frente a frente; uno hincado la sostiene y otro se postra con fuerza sobre el hombre mayor en el piso.                  - Forma: humanos; rectángulos, planos, esferoide aplanado por la base.                  - Materia: madera, cemento, metal, carne humana.                  4.- Un joven es ayudado por sus dos amigos para violar a una mujer.                  5.- Código cromático: blanco, rojo, naranja pastel, azul y rosa.                  6.- Código fotográfico: plano conjunto con fondo claro, bien iluminado.                  Texturas lisas y duras.                  Iluminación fría.                  Espacio interior.                  Tiempo secuencial.</p>	<p>Mensaje: toma de un asalto y violación.                  Significación: irrupción violenta en la casa y vida de otros. Los tres agresores llevan sombreros negros.                  Sombrero: significa lo que ocupa la cabeza (el pensamiento).                  Las personas que componen la acción son cinco, es el número considerado como símbolo del hombre, de la salud y del amor, es frecuente en la naturaleza orgánica.                  Código cromático: negro, concierne al estado de fermentación, putrefacción, ocultación y penitencia. El atuendo de la mujer era todo rojo, es el atributo de la pasión, sentimiento, principio vivificador y sacrificio.                  Blanco, se asocia a lo positivo. Simboliza la síntesis de lo distinto.                  Naranja pastel, orgullo. Azul claro, inocencia. Rosa, sensualidad.                  Código morfológico: predominan las líneas rectas, curvas y rectangulares, el cual resulta ser el punto de fuga.</p>



El sonido con respecto a la imagen tercera:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____◆		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____		

- SONIDO REAL: risas, canto, gritos, golpes, quejidos. Todos ellos producidos por personajes y objetos presentados en pantalla.
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO:

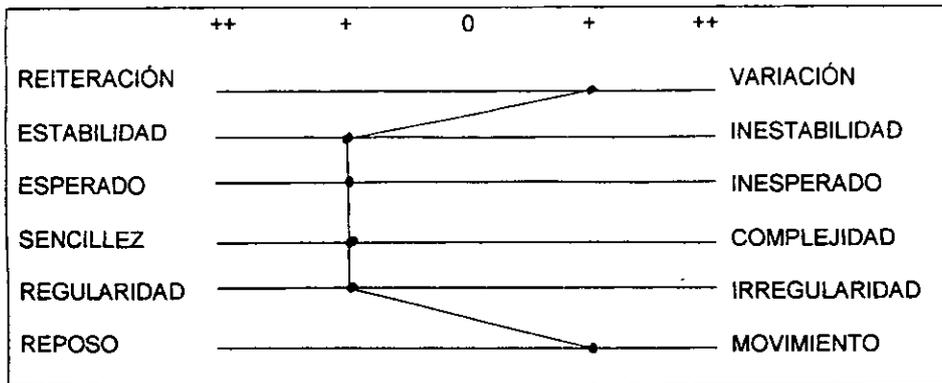
\* Esta secuencia sucede después de la huida del viejo teatro, manejan velozmente, llegan a la casa de un escritor, dicen mentiras, entran y cometen asalto y violación.

IMAGEN 4



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>En primer plano al centro aguzados ligeramente abajo, dos mujeres y un hombre desnudos en actividad sexual; sobre una cama con edredón azul marino y base de madera con dos cajones. Aguzado a la derecha arriba, una lámpara semiesférica con un cilindro sobresaliente al centro.</p> <p>En segundo plano aguzado abajo a la izquierda un mueble rectangular alargado lleno de discos LP, sobre él un Estereo; aguzado arriba a la izquierda un espejo que refleja la imagen de un poster colocado al fondo. En la misma posición enseguida del espejo, un alto relieve en el muro-cubos.</p> <p>En tercer plano al centro cubriendo la ventana, un poster grande de Beethoven, aguzado a la izquierda un módulo de sonido, arriba un manequi, cabeza con sombrero.</p> <p><b>FUNCIÓN</b> Un hombre y dos mujeres hacen el amor.</p>	<p>1.- Una recámara es ocupada por tres jóvenes para hacer el amor.</p> <p>2.- Dos mujeres y un hombre hacen el amor.</p> <p>3.- Posición: recostados en la cama.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Asociación: pasión y placer.</li> <li>- Forma: humanos jóvenes.</li> <li>- Materia: cuerpos humanos viriles y bien formados; textil, madera.</li> </ul> <p>4.- Un hombre y dos mujeres hacen el amor en una recámara.</p> <p>5.- Código cromático: negro, azul, café, blanco, rosa y gris metálico.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, se aprecian los objetos del entorno a los personajes. Lo azul da textura suave, lo blanco y metálico fría y dura.</p> <p>Iluminación fría-blanco puro.</p> <p>Espacio interior.</p> <p>Tiempo secuencial.</p>	<p>Mensaje: toma de una recámara donde se hacen el amor.</p> <p>Significación: la pulsión sexual es manifestada intensamente. Se da en un sistema de polaridad de géneros; es una conjunción; se converge en una combinación.</p> <p>Tres, significa la resolución del conflicto planteado por el dualismo: corresponde al hemiciclo: nacimiento, cenit, ocaso.</p> <p>Código cromático: el azul oscuro se asemeja al negro, es la oscuridad devenida visible. El blanco concierne al estado de iluminación, asención y, perdón (Beethoven). El café se asocia con la tierra, la estabilidad. El tono metálico con la luna y sus cambios cíclicos. Rosa, color de la carne y la sensualidad.</p> <p>Código morfológico: la perspectiva alude a un rectángulo al fondo. Predominan líneas rectas y pocas circulares.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

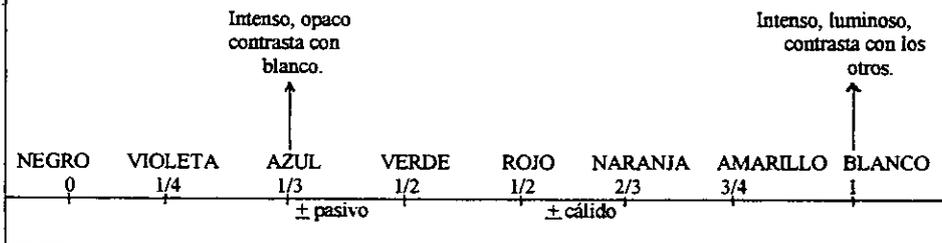


- VARIACIÓN: las mutaciones están controladas por dos temas dominantes: sexo y arte (música).
- ESTABILIDAD: existe un centro de gravedad equilibrando pesos.
- ESPERADO: en la composición se sugiere un orden convencional.
- SENCILLEZ: el orden contribuye a la síntesis visual en forma simple.
- REGULARIDAD: el orden favorece la uniformidad de elementos.
- MOVIMIENTO: es implicado por las posiciones de los personajes.

## COLOR

Los colores que predominan son: blanco, azul, rosa, café, gris metálico, negro.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Rosa: suave, claro.

Café: claro, opaco.

Gris plateado: claro, brillante.

El azul y el rosa se contrastan destacándose los cuerpos. El blanco puro ilumina la estancia, impacto frío, amplio. Lo plateado también enfría la imagen.

El sonido con respecto a la imagen cuarta:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____●		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____		

- **SONIDO REAL:** música, es real cuando es producida por la acción dada; en cámara rápida, música rápida, durante la secuencia de sexo, la música sube y se mantiene. Cambia con el cambio de toma de la imagen.

- **SONIDO SUBJETIVO:**

- **SONIDO EXPRESIVO:**

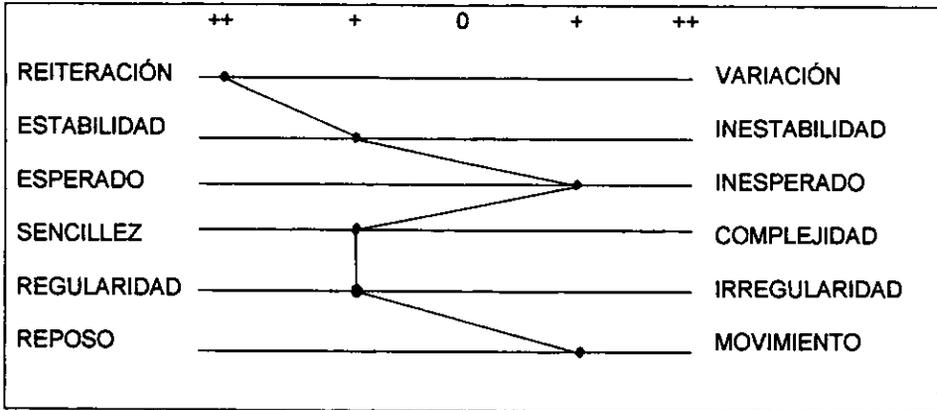
\* Después de la violación y asalto Alex y sus amigos regresaron al Korova, riñeron; cada uno se fue a casa, Alex escucha música de Beethoven. Al siguiente día no va a la escuela, Mr. Deltoid (el Profr.) lo visita e interroga sobre el suceso, Alex niega todo; luego va de compras a una tienda de discos donde conoce e invita a las dos jóvenes con las cuales hace el amor (música constante).

IMAGEN 5



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano tres hombres caminan a la orilla de un río; uno aguzado ligeramente a la izquierda, otro a la derecha lo golpea con un bastón en el bajo abdomen. Y otro camina más a la derecha.</p> <p>En segundo plano casi al centro, aguzado ligeramente a la izquierda un hombre camina tras los demás; aguzados a la derecha dos árboles sin hojas y unos muros de ladrillo. En tercer plano, un edificio.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>En un grupo de cuatro hombres caminando a la orilla de un río, uno golpea a otro con su bastón. (Inicia una riña).</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- Una banda de jóvenes inicia una pelea entre sí al caminar a la orilla de un río.</p> <p>2.- El jefe de la banda golpea con su bastón a un compañero.</p> <p>3.- Posición: vertical, los cuatro de pie.</p> <p>- Asociación: agresión física.</p> <p>- Forma: figuras humanas y bastón alargado.</p> <p>- Materia: cuerpos humanos, madera, concreto, agua.</p> <p>4.- El jefe pega con su bastón a un compañero.</p> <p>5.- Código cromático: blanco, negro, gris, café.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, se perciben elementos del entorno.</p> <p>Texturas de dureza en la vestimenta y las armas; rugoso; húmedo.</p> <p>Iluminación tenue y blanca-frío.</p> <p>Espacio exterior amplio.</p> <p>Tiempo secuencial.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: la pulsión agresiva se manifiesta a través de los golpes. Sobrevive el más fuerte.</p> <p>Los cuatro cubren sus cabezas con sombreros negros; simbolizan lo que cubre la cabeza, los pensamientos negativos (por lo negro).</p> <p>El bastón simboliza (el apoyo y.) el castigo, para lo cual es usado. El río simboliza el transcurso irreversible y, en consecuencia, el abandono y el olvido. El edificio, una estructura; los muros expresan la idea de resistencia, situación límite.</p> <p>Código cromático: el blanco y el negro se contraponen como positivo y negativo. El gris del piso neutraliza, simboliza el egoísmo, el abatimiento. Y, el café de los ladrillos se asocia a la tierra.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas y la figura humana.</p>	

## EQUILIBRIO / TENSIÓN



- REITERACIÓN: por la constancia de la composición.
- ESTABILIDAD: la mayoría de sus unidades están a nivel y casi en el centro del cuadro de la imagen.
- INESPERADO: por la falta aparente de plan.
- SENCILLEZ: por estar libre de complicaciones.
- REGULARIDAD: el objetivo atrae la vista sin desviaciones.
- MOVIMIENTO: lo delimitan las posturas de los personajes.

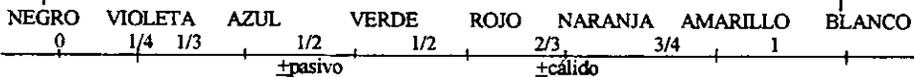
## COLOR

Los colores que predominan son: blanco, negro, gris y café.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER

Profundo, opaco,  
contrasta con  
blanco.

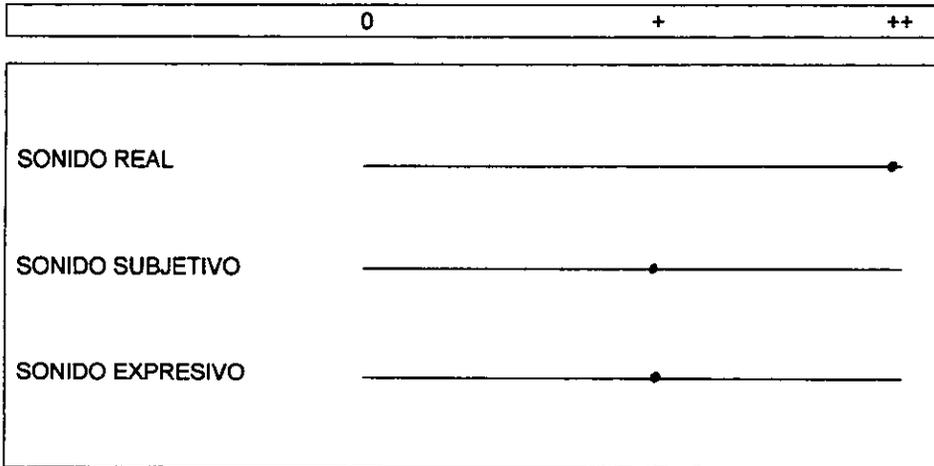
Intenso, luminoso,  
contrasta con  
negro.



Gris: húmedo, tenue.  
Café: opaco, profundo.

Las tonalidades de los colores y ambiente sombrío dan sensaciones de frío.

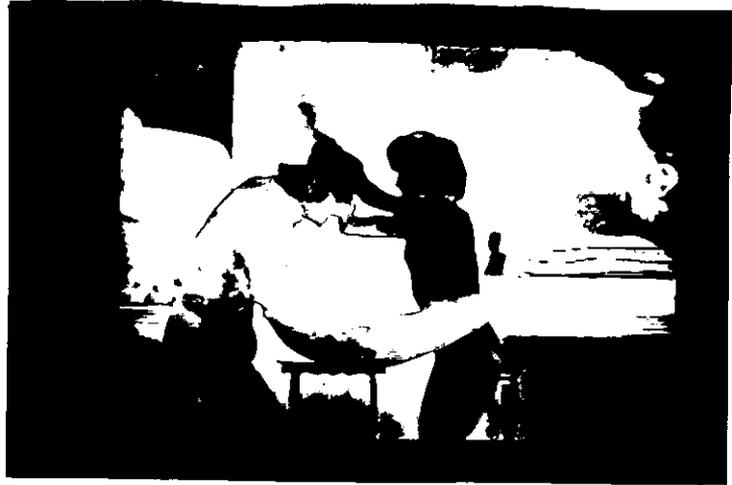
El sonido con respecto a la imagen quinta:



- SONIDO REAL: (música, es real al ser producida por la acción dada.)
- SONIDO SUBJETIVO: música de Beethoven, es lo escuchado por el espectador como lo escucharía un personaje de la narración.
- SONIDO EXPRESIVO: música de fondo agregada por el Director que se convierte en subjetiva por lo narrado con la voz en off.

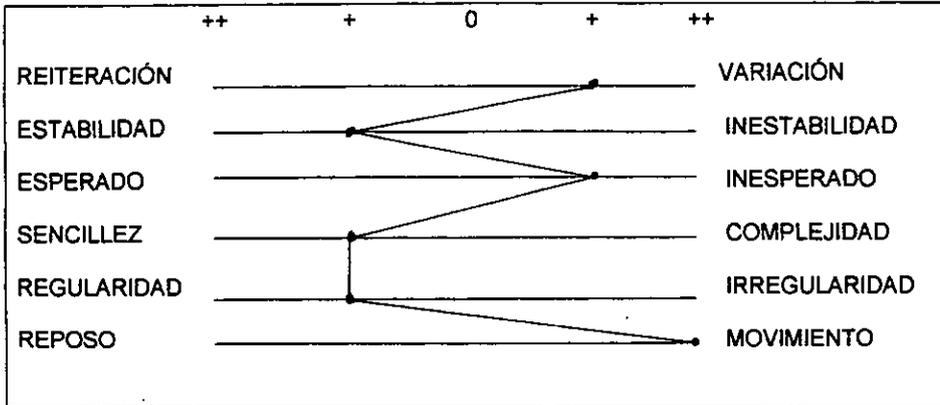
\* Después de la actividad sexual, las jóvenes se fueron, Alex se vistió como los de su banda, al salir los encontró abajo, en la entrada de su edificio; discutieron por el liderazgo. Salen, caminan por la orilla del río donde Alex golpea a Dim con su bastón, le corta la mano con un cuchillo y luego van a un café para planear su próximo acto de violencia.

IMAGEN 6



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN	
<p>En primer plano al centro, dos personas se golpean; la mujer le da a la cabeza y el hombre a la cintura del lado izquierdo.</p> <p>En segundo plano, dos mesitas de pared, una aguzada a la derecha y otra ligeramente a la izquierda abajo.</p> <p>En tercer plano, una pared tapizada con blanco estampado (flor de liz); aguzada a la derecha arriba, un cuadro grande y otro a la izquierda, los dos modernistas.</p>	<p>1.- En un cuarto se golpean con objetos un hombre y una mujer.</p> <p>2.- El hombre golpea a la mujer con un objeto escultórico en forma de pene. Ella se defiende golpeándolo con un busto a escala de Beethoven.</p> <p>3.- Posición: inclinada.</p> <p>- Asociación: violencia masculina y femenina.</p> <p>- Forma: falo, busto de un hombre.</p> <p>- Materia: cerámica, metal.</p> <p>4.- Un hombre golpea con una escultura en forma de pene grande a una mujer quien se defiende con otra escultura pequeña.</p> <p>5.- Código cromático: blanco, gris, negro, azul, verde, rosa y rojo.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano americano.</p> <p>Texturas: liso, duro y frío; rugoso.</p> <p>Iluminación fría-blanco.</p> <p>Espacio interior amplio y despejado.</p> <p>Tiempo secuencial.</p>	<p>Mensaje: lucha de contrarios, hombre contra mujer. El dominio del poder por la fuerza cohesitiva.</p> <p>Significación:</p> <p>Él usa sombrero, lo que ocupa la cabeza (los pensamientos-malos). Lleva un brazalete con un ojo sangrante en su muñeca derecha, expresa la inhumanidad, va unido a la idea de destrucción. El falo es símbolo del poder activo (la falocracia en la sociedad). Ella se defiende con una pequeña escultura de un artista, competencia de fuerzas.</p> <p>Los objetos de arte y el amueblado en general implican el nivel cultural de la dueña, su gusto estético y nivel socioeconómico pudiente.</p> <p>Código cromático: lo blanco se asocia a lo positivo y lo negro a lo negativo. El azul claro a la inocencia, el verde a la fertilidad, el rosa a la sensualidad, el rojo a la pasión y el gris a la indiferencia.</p> <p>Código Morfológico: predominan las líneas rectas. La figura de ella es estable (al centro del cuadro de la imagen).</p>	<p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Una mujer se defiende a golpes de un intruso quien la maltrata.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

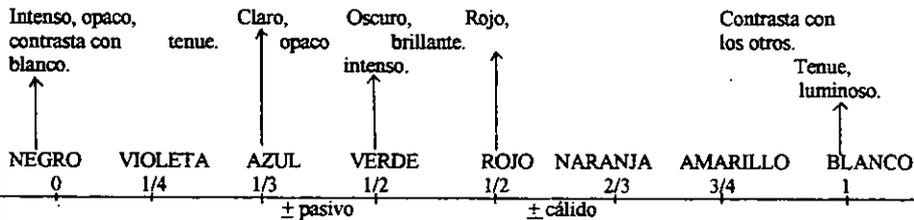


- **VARIACIÓN:** la estrategia del mensaje es cambiante (violencia y arte).
- **ESTABILIDAD:** aún con el ligero aguzamiento resulta estable por la posición de los componentes.
- **INESPERADO:** es resultado de una descarga emotiva, impulsiva.
- **SENCILLEZ:** el orden contribuye a la síntesis visual.
- **REGULARIDAD:** ese orden evita las desviaciones.
- **MOVIMIENTO:** está implícito en la acción misma.

## COLOR

Los colores que predominan son: blanco, azul, gris, verde, negro, rojo y rosa.

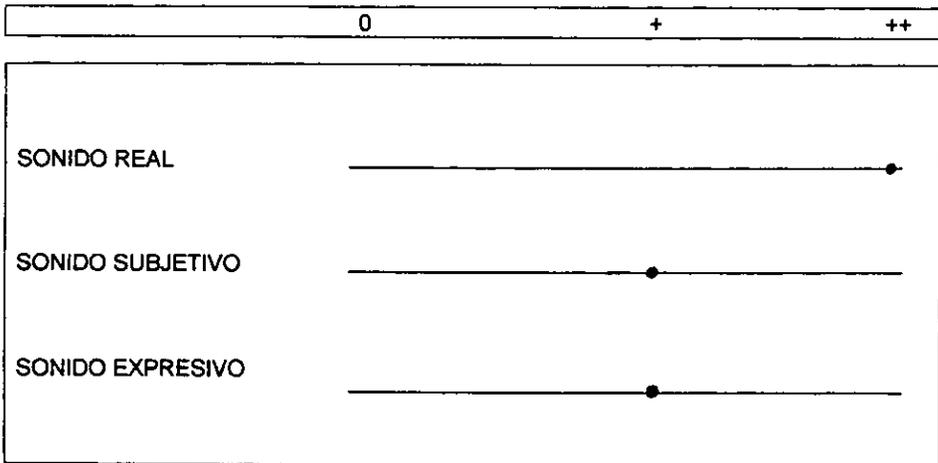
### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Gris claro: apacigua al azul y rojo.

Rosa pastel: atenúa los otros elementos.

El sonido con respecto a la imagen sexta:



- **SONIDO REAL:** grito, voces dialogando enojadamente; más golpeteo, gritos de mujer, risas de Alex. Es producido por los personajes y objetos presentados en pantalla.
- **SONIDO SUBJETIVO:** sonido de sirena de policía.
- **SONIDO EXPRESIVO:** música de fondo; sonido de sirena de patrulla policiaca.

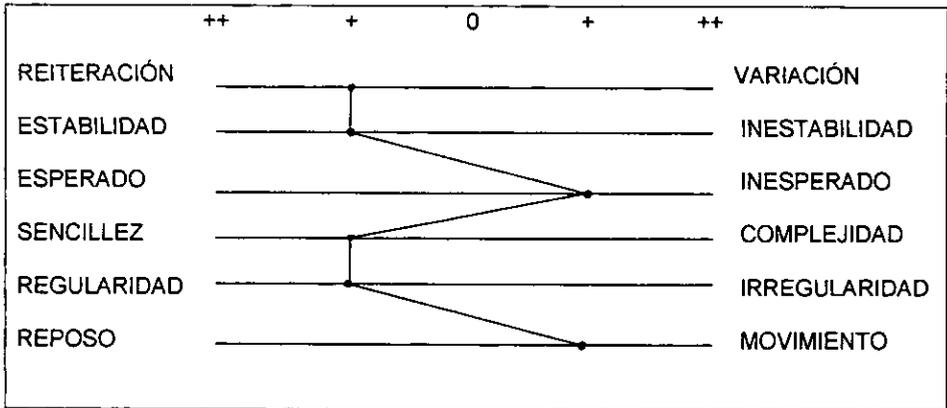
\* Ya en el restaurante planean su siguiente golpe a una Sra. bailarina quien vive en el campo en gran casa con gatos y objetos artísticos valiosos (posición económica alta); dicen mentiras, ella no abre; llama a la policía mientras Alex entra por una ventana, los demás esperan afuera. Dentro Alex y la bailarina pelean como se ve en la imagen. Él la deja malherida. A la distancia se escucha la sirena de policía, sale rápido.

IMAGEN 7



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano, aguzado totalmente a la izquierda un hombre observa hacia el fondo. En segundo plano, aguzado totalmente abajo a la derecha un hombre forcejea con otro. En tercer plano, aguzado a la derecha a nivel, un hombre casi postrado sobre el anterior, al fondo muros blancos.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Un joven detenido se defiende del policía que lo lastima, otro los observa; en un cuarto cerrado.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1.- En un cuarto cerrado un policía maltrata a un detenido, quien se defiende. Otro policía los observa.</li> <li>2.- El detenido es maltratado físicamente por un policía.</li> <li>3.- Posición: los tres en vertical. <ul style="list-style-type: none"> <li>- Asociación: castigo.</li> <li>- Forma: humana.</li> <li>- Materia: cuerpos humanos.</li> </ul> </li> </ol> <p>Muro de ladrillos, pintura blanca.</p> <ol style="list-style-type: none"> <li>4.- Un detenido y un policía forcejean dentro de un cuarto.</li> <li>5.- Código cromático: blanco, azul y negro.</li> <li>6.- Código fotográfico: en plano medio, ningún personaje al centro, sólo el muro blanco.</li> </ol> <p>Textura: duro, liso y rugoso. Iluminación fría.</p> <p>Espacio interior reducido y sin mobiliario.</p> <p>Tiempo secuencial.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de un cuarto, dos hombres forcejean y son observados por un tercero.</p> <p>Significación: la policía usa la violencia con el detenido.</p> <p>Tres hombres; el hombre se convierte en símbolo para sí mismo al tomar conciencia de su ser. Es otro mundo en pequeño.</p> <p>Tres, es la resolución del conflicto planteado por el dualismo. La lucha es la clara exposición de un conflicto. Muro blanco, representa un límite.</p> <p>Código cromático: lo blanco se asocia con lo positivo; lo negro a lo negativo. Lo azul claro a la inocencia. Se contrastan.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

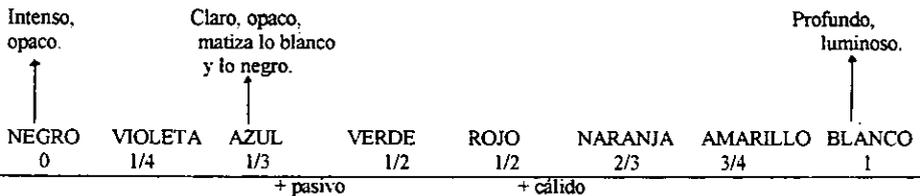


- REITERACIÓN: por el desarrollo de una temática constante.
- ESTABILIDAD: por la correspondencia de las figuras a un centro de gravedad.
- INESPERADO: por la falta de plan aparentemente.
- SENCILLEZ: el orden la propicia, se evitan desviaciones.
- REGULARIDAD: el objetivo es simple y no hay distracciones.
- MOVIMIENTO: es reflejado por las posturas de cada figura.

## COLOR

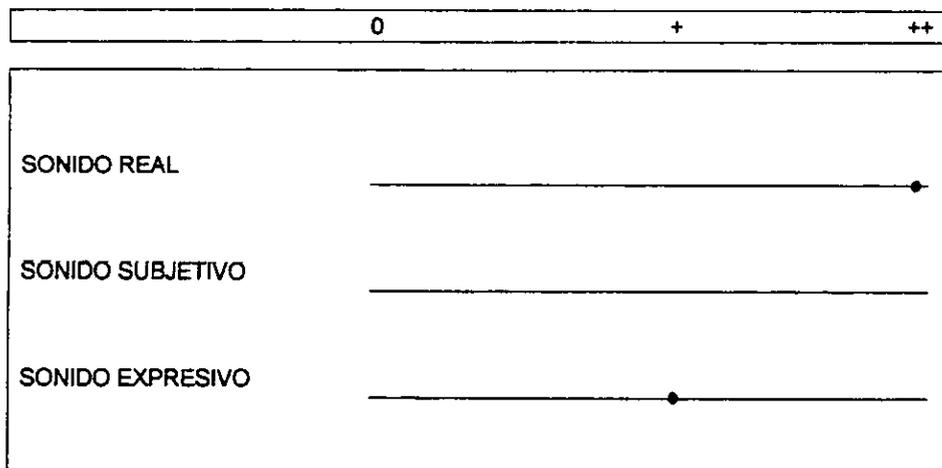
Los colores que predominan son: pasivos, fríos, blanco, azul y negro.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Blanco: predomina, frío.

El sonido con respecto a la imagen séptima:



- **SONIDO REAL:** voces, gritos, eructo, diálogo entre policías y detenido. Son producidos por los personajes apreciados en pantalla (imagen).
- **SONIDO SUBJETIVO:**
- **SONIDO EXPRESIVO:** máquina de escribir; enfatiza la realidad presentada, oficina, aún cuando no es vista.

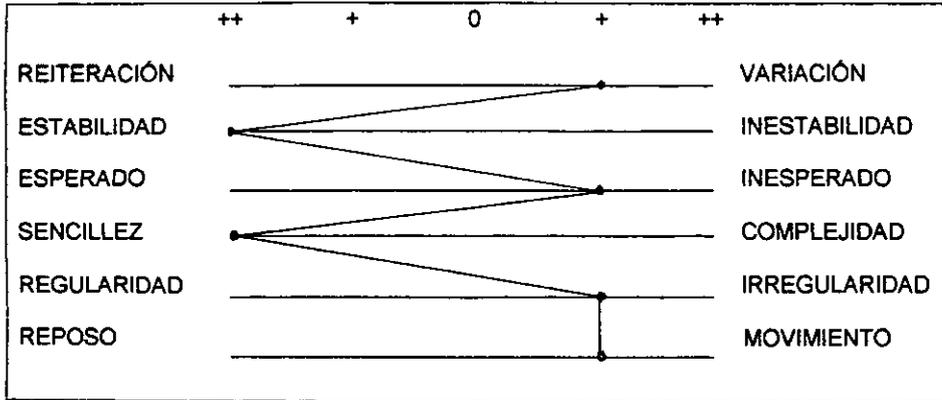
\*Al salir, sus amigos lo esperan, uno lo golpea con una botella en la cabeza, ríen de él, la policía lo detiene. Es llevado a la comisaría, donde sucede el maltrato al detenido por grosero y no querer confesar. Entonces llega Mr. Deitoid y le avisa de la muerte de su víctima por ello será procesado.

IMAGEN 8



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano aguzado a la izquierda a nivel, un policía levantando los brazos al frente. Enseguida, aguzado a la derecha, un hombre desnudo flexiona su cuerpo totalmente a la derecha. En segundo plano al centro una mesa larga y dos tinas de baño (a derecha e izquierda). En tercer plano un muro con dos ventanas a derecha e izquierda; arriba, el techo del cuarto de donde penden dos bombillas encendidas a derecha e izquierda.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Un policía revisa minuciosamente el ano de un recluso, en un cuarto de prisión.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <ol style="list-style-type: none"> <li>1. - Un policía y un recluso en un cuarto de prisión-recepción.</li> <li>2. - Un policía con una lámpara en la boca ilumina y revisa el ano de un recluso.</li> <li>3. - Posición: vertical.               <ul style="list-style-type: none"> <li>- Asociación: castigo.</li> <li>- Forma: humana.</li> <li>- Materia: cuerpos humanos, metal, madera, vidrio y concreto.</li> </ul> </li> <li>4. - Un recluso desnudo es revisado por un policía.</li> <li>5. - Código cromático: azul marino, blanco, rosa y gris.</li> <li>6. - Código fotográfico: en plano americano.</li> </ol> <p>Texturas: liso, rugoso, duro y blando.</p> <p>Iluminación fría.</p> <p>Espacio interior amplio y cerrado.</p> <p>Tiempo secuencial.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de un recluso y un policía quien lo revisa.</p> <p>Significación: Un infractor de la ley comienza su castigo. Dos hombres; el hombre se convierte en símbolo para sí mismo al tomar conciencia de su ser; uno como infractor y otro como fuerza coherensiva. El dos se asocia al conflicto, la contraposición. Dos bombillas, dos luces, dos centros. Dos ventanas, expresan la idea de penetración por constituir un agujero. Muro, es un límite, al igual que el techo.</p> <p>Código cromático: el azul marino se aproxima al negro, se asocia igualmente a la putrefacción, lo negativo. Lo blanco a lo positivo: lo rosa a la carne, la sensualidad. Y, lo gris al abatimiento.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

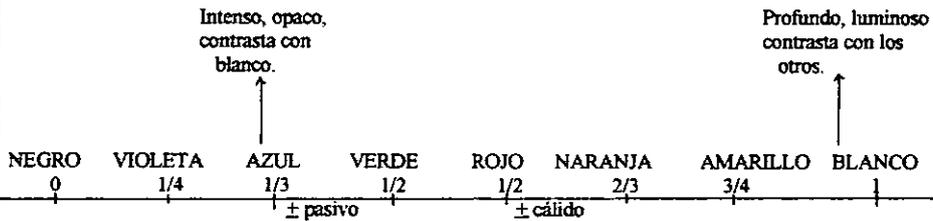


- **VARIACIÓN:** hay mutaciones sobre el tema (castigo).
- **ESTABILIDAD:** ambas figuras se corresponden a partir de un punto central.
- **INESPERADO:** sugiere un orden no convencional.
- **SENCILLEZ:** el orden favorece a la síntesis visual.
- **IRREGULARIDAD:** realza lo insólito.
- **MOVIMIENTO:** casi nulo, tal como lo muestran las posiciones de los elementos.

## COLOR

Los colores que predominan son: azul marino, blanco, rosa y gris.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Rosa: claro, firma.

Gris: opaco, intenso.

Lo blanco y lo oscuro se contrastan; da sensación de frialdad junto con lo gris.

El sonido con respecto a la imagen octava:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____●		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____		

- **SONIDO REAL:** El vacío, voces fuertes con un poco de resonancia. Es producido por personajes y objetos presentados en pantalla.
- **SONIDO SUBJETIVO**
- **SONIDO EXPRESIVO:**

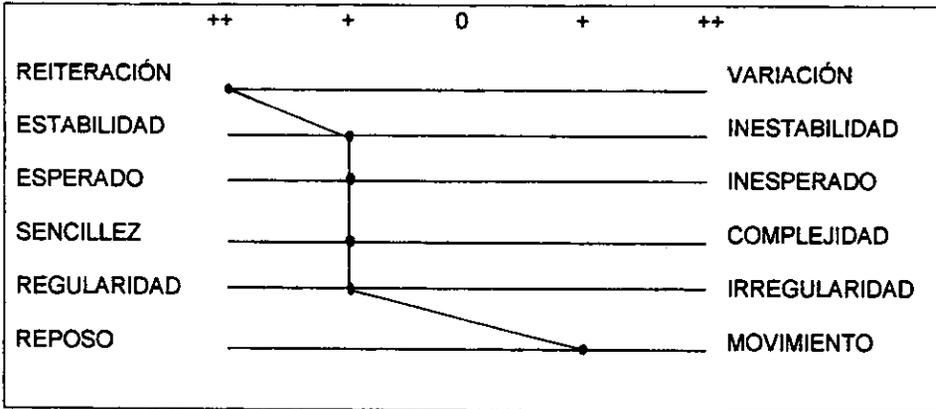
\* Alex es sentenciado por asesinato a 14 años de prisión, se convierte en un número más. Comienza el castigo, lo revisan cuidadosamente, como se aprecia en la imagen mientras lo interroga el policía constantemente.

IMAGEN 9



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano aguzado a la izquierda un policía, y aguzado a la derecha un recluso.</p> <p>En segundo plano al centro, el Ministro.</p> <p>En tercer plano aguzados a la izquierda dos hombres y un sacerdote, aguzados a la derecha una fila con siete reclusos; al fondo, los muros de ladrillo haciendo ángulo.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Los reclusos del penal están formados en un patio y son visitados por el Sr. Ministro.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- Patio lleno de reclusos; hombres de gobierno, policía y un sacerdote.</p> <p>2.- El ministro de gobierno visita el penal.</p> <p>3.- Posición: vertical, todos de pie.</p> <p>- Asociación: castigo.</p> <p>- Forma: alargada, fila.</p> <p>- Materia: humanos, muros y concreto.</p> <p>4.- Los reclusos del penal son visitados por el Ministro de Gobierno.</p> <p>5.- Código cromático: azul marino, gris, blanco, negro, café ladrillo.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto.</p> <p>Iluminación natural -nublado- frío.</p> <p>Espacio abierto delimitado por muros.</p> <p>Texturas: rugoso, blando y duro.</p> <p>Tiempo secuencial.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de un patio lleno de reclusos, policía, mandatario y sacerdote (lucha de poder).</p> <p>Significación: los transgresores de la ley son honrados por la visita de un alto mandatario, quien la ejecuta.</p> <p>Ocho reclusos: sus acciones les privan de su libertad. El ocho es símbolo de la regeneración. Tres hombres de la ley; tres: es la resolución de un conflicto; un hombre, el uno se asocia al centro, la potencia suprema. Un policía: ejerce la fuerza coheritiva del Gobierno. Un sacerdote o pastor, simboliza el poder supremo, es el guía de las almas.</p> <p>Código cromático: el azul marino se asemeja al negro, simboliza la putrefacción, lo negativo. Lo gris es el abatimiento, enfría, apacigua. El café ladrillo se asocia a la tierra, estabiliza. Los muros conforman límites, privan de libertad. Lo blanco se asocia a lo positivo.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

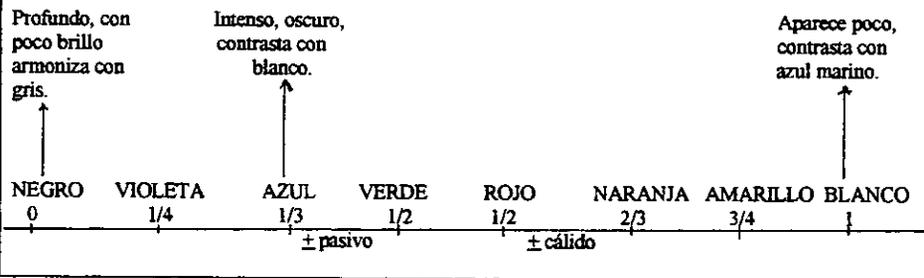


- REITERACIÓN: desarrolla una composición dominada por un tema uniforme.
- ESTABILIDAD: por la colocación de las figuras a partir de un centro.
- ESPERADO: sugiere un orden convencional.
- SENCILLEZ: el orden favorece a la síntesis visual.
- REGULARIDAD: favorece la uniformidad de elementos.
- MOVIMIENTO: sugiere la acción de caminar despacio.

## COLOR

Los colores que predominan son: azul marino, gris, blanco y café ladrillo.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Gris: atenua, opaco.

Café: arenoso, opaco.

Predominan colores oscuros, sensación de frialdad, pasivo.

El sonido con respecto a la imagen novena:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____●		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____		

- **SONIDO REAL:** voces de hombres dialogando, roce de la ropa, pasos en el cemento. Son producidos por personajes y objetos apreciados en pantalla.
- **SONIDO SUBJETIVO:**
- **SONIDO EXPRESIVO:**

\* Ya en la cárcel Alex se interesa en la Biblia, habla con el sacerdote, dice querer ser bueno, el sacerdote contesta que la bondad viene de dentro, no se consigue por fuera. Comentan sobre el tratamiento Ludovico, Alex quiere intentarlo con tal de salir fuera de ese castigo. El Ministro visita el penal, Alex interrumpe dando su opinión, lo seleccionan para ir al tratamiento.

IMAGEN 10



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano al centro una cara horrorizada con electrodos en la cabeza, aguzados arriba y ligeramente a la derecha, unos dedos sostienen un gotero dirigido hacia un ojo.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- Una cara horrorizada; en el cráneo unos electrodos.                  2.- La cara de horror ante lo que ve y siente, con electrodos en el cráneo.                  3.- Posición: <math>\frac{3}{4}</math> de perfil.                  - Asociación: castigo-horror.                  - Forma: oval.                  - Materia: cara humana y metal.                  4.- Un hombre con electrodos en la cabeza observa y escucha algo que le horroriza.                  5.- Código cromático: rosa, negro, metal, rojo y azul.                  6.- Código fotográfico: primer primerísimo plano, se acentúa la expresión dramática.                  Texturas: blando y suave; duro y frío.                  Iluminación fría.                  Espacio interior.                  Tiempo en continuidad.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de la cara de un hombre, recibe un tratamiento psicológico doloroso.                  Significación: el joven infractor es víctima de la experimentación científica, condicionamiento bio-psicológico. Un hombre; el uno se asocia a centro; el hombre se convierte en símbolo para sí mismo al hacer conciencia de su ser. La cabeza, para Platón es la imagen del mundo.                  Campo cromático: rosa, se asocia a la sensualidad, azul (claro) a la inocencia, negro a la putrefacción, lo negativo; gris metal-plateado a la luna, inestabilidad, por las fases lunares. Rojo: pasión y sacrificio.                  Código morfológico: predominan las líneas semicurvas.</p>
<p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>El paciente recibe un tratamiento doloroso.</p>		



El sonido con respecto a la imagen décima:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____●		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____		

- SONIDO REAL: música- Novena de Beethoven; gritos; voces masculinas. Es producido por personajes y objetos presentados en la pantalla.
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO:

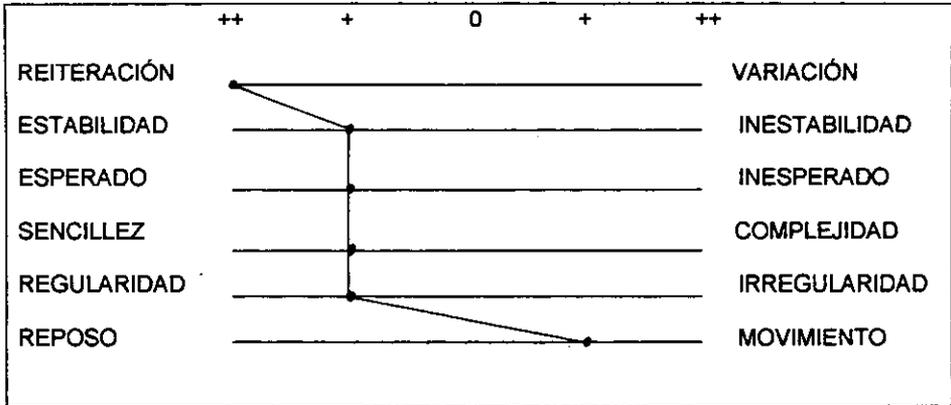
\* Durante el tratamiento le aplican una droga, mientras observa escenas de ultraviolencia escucha la Novena Sinfonía de Beethoven, a quien admiraba profundamente, es cuando experimenta más dolor, se convierte en elemento de castigo para él.

IMAGEN 11



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano al centro ligeramente aguzado hacia abajo, un hombre con electrodos en la cabeza, camisa de fuerza, sentado en una butaca; aguzado a la derecha, un médico le aplica gotas en los ojos.</p> <p>En segundo plano, 10 hileras de butacas.</p> <p>En tercer plano, 10 médicos sentados en las últimas butacas aguzadas a derecha e izquierda; al centro, un foco de proyección y pared blanca.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>El hombre recibe un tratamiento médico experimental.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- Sala de proyección donde los médicos observan al paciente que a su vez observa (una película).</p> <p>2.- El paciente recibe su tratamiento con electrodos en la cabeza y camisa de fuerza.</p> <p>3.- Posición: sentados.</p> <p>- Asociación: castigo.</p> <p>- Forma: humana.</p> <p>- Materia: cuerpo humano.</p> <p>4.- Los médicos aplican un tratamiento especial a un paciente.</p> <p>5.- Código cromático: blanco, negro y naranja.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, se observa gran parte del lugar de los hechos.</p> <p>Texturas: rugosa, liso, blando, duro.</p> <p>Iluminación: fría.</p> <p>Espacio interior amplio y lleno.</p> <p>Tiempo secuencial.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de una sala de proyección, médicos y paciente llevan a cabo un tratamiento psicológico doloroso.</p> <p>Significación: el castigo estará dentro de sí mismo. El paciente sufre al ver imágenes violentas estando atado y con ojos abiertos por pequeños aparatos. Un paciente, el uno es símbolo de lo esencial, se identifica con el centro; en este caso es centro de atención de diez médicos. El diez expresa la unidad. Una luz, un centro arriba (elevación del espíritu).</p> <p>Código cromático: blanco-se asocia a lo positivo, negro a lo negativo; el naranja representa orgullo, ambición.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas horizontales; algunas verticales cortas.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

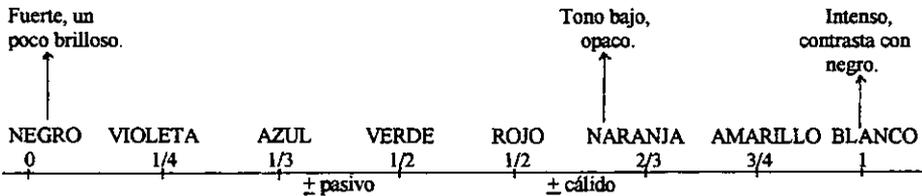


- REITERACIÓN: la composición es dominada por una temática uniforme.
- ESTABILIDAD: por el equilibrio establecido entre dos pesos.
- ESPERADO: se sugiere un plan convencional.
- SENCILLEZ: el orden ayuda a la síntesis visual.
- REGULARIDAD: se favorece la uniformidad de elementos.
- MOVIMIENTO: leve, es sugerido por la posición de los elementos.

## COLOR

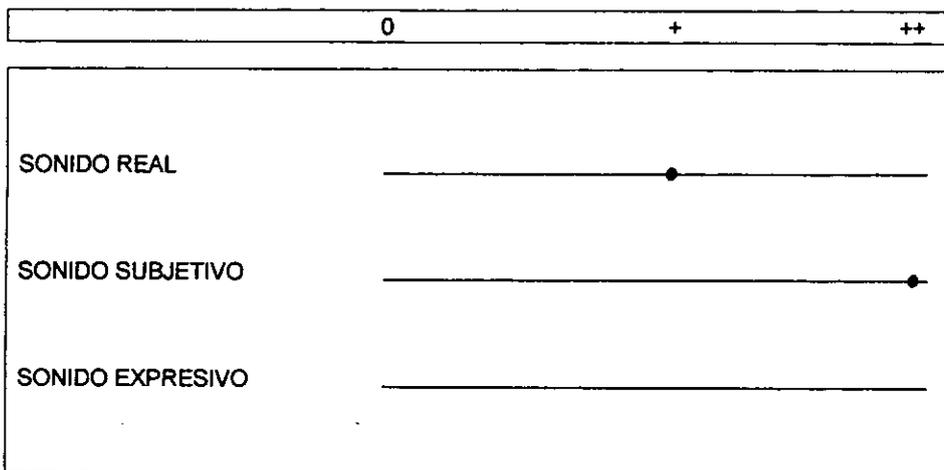
Los colores que predominan son: blanco, negro, naranja.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Los opuestos se contrastan atenuándose con el naranja (bajo).

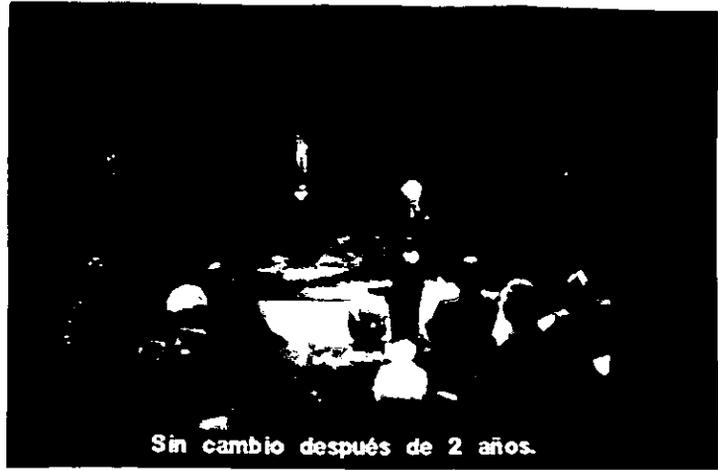
El sonido con respecto a la imagen décimo primera:



- **SONIDO REAL:** voz en off (narrador Alex), es producido por un personaje que aparece en pantalla.
- **SONIDO SUBJETIVO:** música, golpes, gritos; es el escuchado por el espectador tal como lo escucha el personaje de la narración.
- **SONIDO EXPRESIVO:**

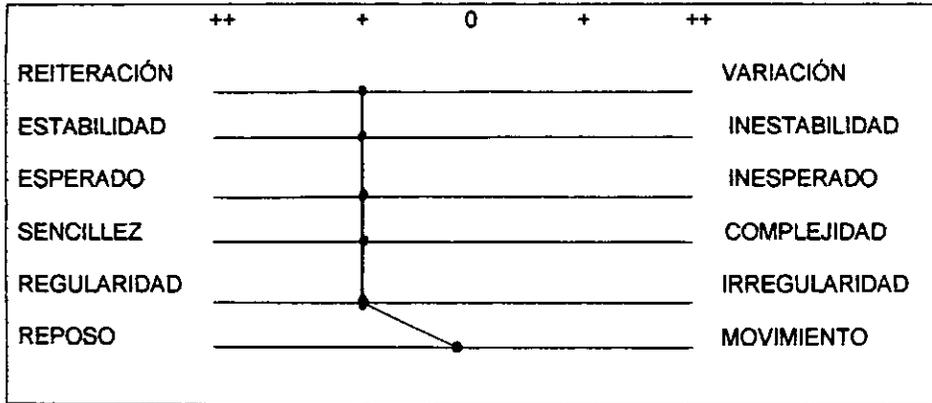
\* El Director del penal está en desacuerdo pero envía a Alex al tratamiento, el policía que lo revisó en su ingreso ahora lo entrega a los médicos, quienes le hacen firmar documentos. Una Dra. Habla con Alex y le habla un poco sobre el tratamiento, Alex acepta con gusto, el cual disminuye al sentir el dolor, cuando vea imágenes violentas o intente actuar agresivamente contra otros. Lo aguantó sólo para quedar libre.

IMAGEN 12



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN
<p>En primer plano aguzados a derecha e izquierda, doce personas sentadas en butacas observan hacia el fondo.</p> <p>En segundo plano a nivel aguzado ligeramente a la derecha un hombre les habla desde el foro.</p> <p>En tercer plano arriba aguzado ligeramente a la izquierda un joven de pie; al fondo una cortina azul; a derecha e izquierda paredes blancas.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Un hombre mayor (el Ministro) presenta a un joven ante el público.</p>	<p>1.- Un auditorio lleno de personas observando a dos sujetos en el escenario.</p> <p>2.- Un joven y un hombre de pie en el escenario frente al público.</p> <p>3.- Posición: vertical, de pie y, sentados.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Asociación: castigo.</li> <li>- Forma: humana.</li> <li>- Materia: cuerpos humanos, madera, tela, luz.</li> </ul> <p>4.- Un joven es presentado por un hombre ante el público.</p> <p>5.- Código cromático: azul marino, café, negro, gris.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, se pone en relieve al cuadro de la acción.</p> <p>Iluminación fría.</p> <p>Espacio interior amplio (dramático).</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p>Mensaje: toma de un auditorio donde un joven es presentado ante el público por un hombre.</p> <p>Significación: el joven objeto de la experimentación científica es exhibido ante el público y la sociedad.</p> <p>Un joven y doce personas mayores. Uno, centro, objeto de atención. Doce, se asocia con el orden cósmico, salvación. En esos momentos está en juego su libertad. Dos muros, dos es conflicto, muros, límites. El conflicto se encuentra dentro de ciertos límites.</p> <p>Código cromático: blanco, lo positivo; café se asocia a la tierra, estabilidad. Azul marino, como el negro, se asocia a la putrefacción, lo negativo.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas verticales y horizontales. El equilibrio de sus figuras le da estabilidad.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

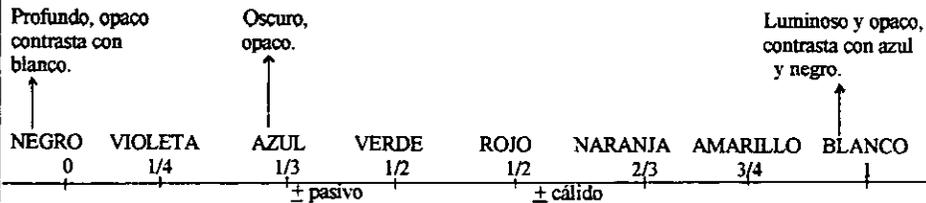


- REITERACIÓN: expresa una composición dominada por una temática.
- ESTABILIDAD: las figuras se equilibran de acuerdo a un centro de gravedad.
- ESPERADO: sugiere un orden convencional.
- SENCILLEZ: el orden apoya a la síntesis visual.
- REGULARIDAD: se favorece la uniformidad de elementos.
- REPOSO: el movimiento es casi nulo.

## COLOR

Los colores que predominan son: azul marino, café, negro, gris y blanco.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Café: ocre, brillante, liso.

Gris: opaco, profundo.

Predomina el azul marino del fondo y el café de la madera con una iluminación azul blanca apaciguadora.

El sonido en la imagen décimo segunda:

0	+	++
---	---	----

SONIDO REAL	_____●
SONIDO SUBJETIVO	_____
SONIDO EXPRESIVO	_____

- SONIDO REAL: voz masculina tranquila, explicativa. Es producido por personajes presentados en pantalla.
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO:

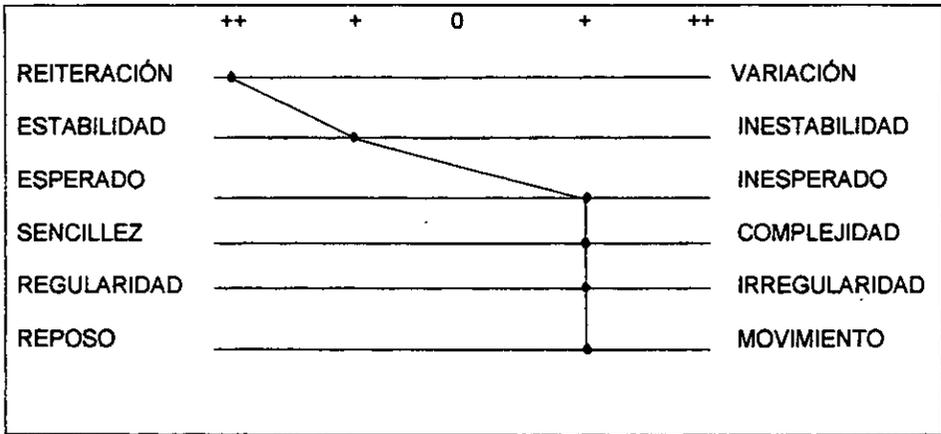
\* Al finalizar el tratamiento, Alex es presentado por el Sr. Ministro ante el sacerdote, científicos y demás autoridades para comprobar su efectividad. Pasa por la prueba ante varios estímulos de agresión y sexo. Alexno puede reaccionar como antes por experimentar un malestar, náusea y dolor. Por el tratamiento Alex ha perdido su capacidad de elección, argumenta el sacerdote.

IMAGEN 13



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN	
<p>En primer plano al centro abajo una mesita con platos, etc.; aguzado a la izquierda ligeramente abajo un hombre sentado en un sillón; aguzada a la derecha ligeramente abajo, una mujer sentada en otro sillón.</p> <p>En segundo plano aguzado ligeramente a la derecha abajo, un hombre sentado en el sillón con un periódico en la mano; aguzado ligeramente a la izquierda arriba un hombre de pie.</p> <p>En tercer plano casi al centro abajo una silla, ligeramente aguzado a la derecha, un órgano; en medio de éstos, una puerta y un muro azul; al centro y al fondo, un muro rojo ligeramente aguzada a la izquierda una puerta (una estufa y muro moteado); aguzado arriba a la izquierda un cuadro, abajo una mesa de pared.</p> <p><b>FUNCIÓN</b> Convivencia familiar dentro de casa.</p>	<p>1.- La sala de una casa llena de personas y objetos.</p> <p>2.- Un joven llega con un paquete en la mano, sorpresivamente a esa sala.</p> <p>3.- Posición: vertical, de pie y sentados.</p> <p>- Asociación: desamor, rechazo.</p> <p>- Forma: humana y rectangular, cuerpos geométricos (mobiliario).</p> <p>Materia: cuerpos humanos, textiles, madera, cristal, cerámica, hule, metal.</p> <p>4.- El joven regresa al hogar paterno.</p> <p>5.- Código cromático: azul, rojo, gris, azul marino y blanco.</p> <p>6.- Código fotográfico. Plano conjunto, se vislumbra el lugar de acción y los personajes.</p> <p>Texturas: rugoso, blando, liso y duro.</p> <p>Iluminación fría.</p> <p>Espacio dramático: interior reducido.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p>Mensaje: toma de cuatro personas en la sala de una casa.</p> <p>Significación: una familia convive cuando sorpresivamente regresa el hijo descarnado.</p> <p>Rechazo.</p> <p>Un joven, el hombre se convierte en símbolo para sí mismo al adquirir conciencia de su ser. Tres personas, el tres significa resolución de un conflicto planteado por el dualismo. El sillón simboliza la unidad estabilizada. Dos puertas, el dos se asocia al conflicto, la puerta es un símbolo femenino, lo que permite el paso, es contraria al muro, simboliza límite.</p> <p>Código cromático: rojo-pasión, sacrificio. Azul-inocencia; blanco-positivo; azul marino al igual que el negro, lo negativo, se asocia a la putrefacción y, el gris al abatimiento.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas; hay equilibrio por la localización de las figuras en el espacio..</p>	

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

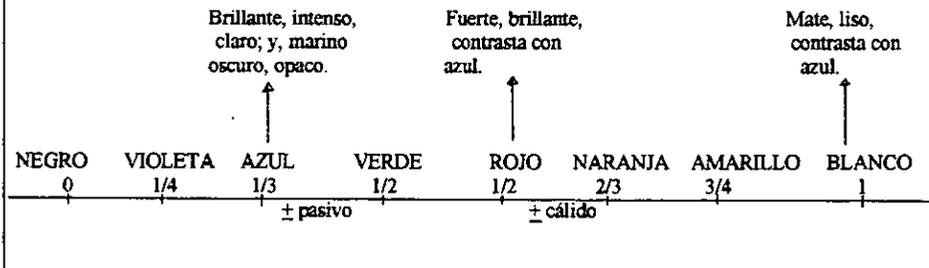


- REITERACIÓN: se desarrolla una composición dominada por una temática.
- ESTABILIDAD: sus elementos se equilibran a partir de un centro de gravitación
- INESPERADO: sugiere espontaneidad.
- COMPLEJIDAD: debido a la presencia de varias unidades elementales.
- IRREGULARIDAD: realza lo inesperado.
- MOVIMIENTO: aunque leve se sugiere por las posiciones de las figuras humanas.

## COLOR

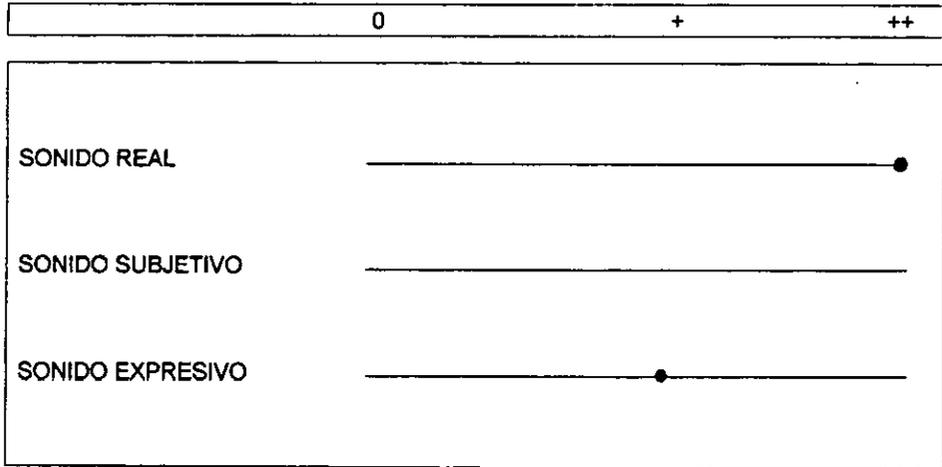
Los colores que predominan son: azul, rojo, gris, azul marino, blanco.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Gris: opaco, fuerte, contrasta con blanco.

El sonido con respecto a la décimo tercera imagen:



- SONIDO REAL: voces humanas(sorpresa), papel-arrugándolo. Producidos por personajes y objetos presentados en la pantalla.
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO: música (canción). Enfatiza la realidad presentada.

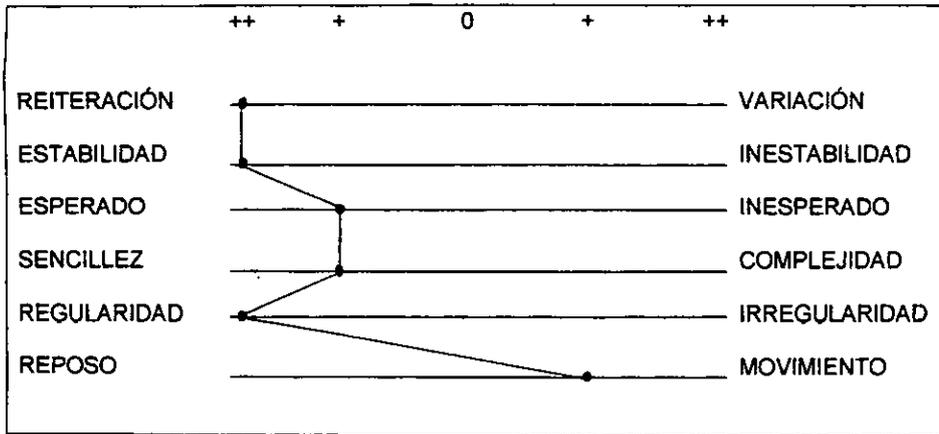
\*Al siguiente día Alex salió libre; regresó a casa de sus padres de donde fue expulsado, ahora había un sustituto, un huésped quien le recriminó por su mala conducta. Alex lloró y se fué; caminaba a la orilla de un río cerca de un puente donde un anciano se le acercó a pedir dinero, lo observó y reconoció que él fue quien lo golpeara años atrás. El anciano lo persigue, lo acorrala.

IMAGEN 14



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano aguzado totalmente a la derecha un hombre de pie.</p> <p>En segundo plano un grupo de ocho ancianos rodean y forcejean con un joven; aguzados ligeramente a la izquierda cuatro hombres; uno al centro ligeramente arriba, el joven al centro hincado en el piso y los otros tres aguzados ligeramente a la derecha.</p> <p>En tercer plano, aguzado a la izquierda un muro y al fondo de izquierda a derecha el techo interior de un puente.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Unos ancianos atrapan y maltratan a un joven.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- Calle llena de ancianos y un joven peleando.</p> <p>2.- Un joven es atacado por ancianos de la calle.</p> <p>3.- Posición vertical; de pie e hincado.</p> <p>- Asociación: castigo, venganza.</p> <p>- Forma: grupo amorfo de humanos.</p> <p>Materia: cuerpos humanos, textiles, piedra, metal.</p> <p>4.- Unos ancianos de la calle atacan a un joven.</p> <p>5.- Código cromático: negro, gris, beige, azul claro.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, aparecen los personajes rodeados por un ambiente callejero.</p> <p>Iluminación fría.</p> <p>Espacio geográfico: calle.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de un pleito callejero de ancianos contra un joven.</p> <p>Significación: un joven agresivo recibe su merecido en la ley de la calle. Siete ancianos y una anciana: el siete simboliza un orden completo, un ciclo; anciano, simboliza el saber ancestral de la humanidad o el inconsciente colectivo, en este caso se defienden o atacan en grupo. Al uno (joven) se lo identifica con el centro. Una anciana-corresponde al principio pasivo de la naturaleza. Muro y suelo de piedra: es un símbolo del ser, de la cohesión y la conformidad consigo mismo, el muro es el límite y el suelo de base, todos se conforman con lo que son. Todos los ancianos llevan sombreros, simboliza lo que ocupa la cabeza-los pensamientos.</p> <p>Código cromático: negro, se asocia a lo negativo; gris al abatimiento; beige apaga; azul claro a la inocencia.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas y semicurvas; la colocación de las figuras propicia el equilibrio en la imagen.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

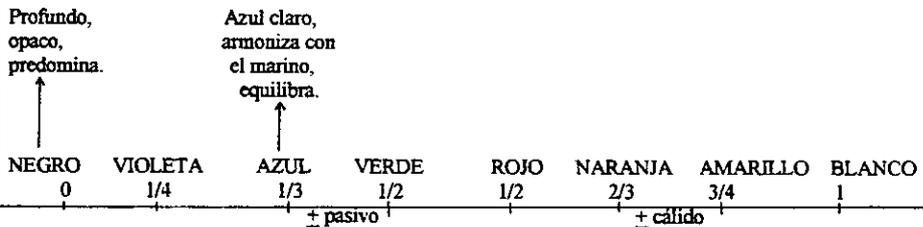


- REITERACIÓN: se desarrolla una composición con una temática predominante.
- ESTABILIDAD: las figuras se equilibran conforme a un centro de gravedad.
- ESPERADO: sugiere un orden convencional.
- SENCILLEZ: el orden contribuye a la síntesis visual.
- REGULARIDAD: se favorece la uniformidad de elementos.
- MOVIMIENTO: las posturas implican acción.

## COLOR

Los colores que predominan son: negro, gris, beige y azul claro.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Gris: intenso, opaco, predomina.  
 Beige: opaco, poco, apagado.

El sonido con respecto a la imagen décimo cuarta:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____●		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____●		

- **SONIDO REAL:** gritos, voces angustiosas, enojosas, (música de fondo). Es producido por personajes y objetos presentados en pantalla.
- **SONIDO SUBJETIVO:**
- **SONIDO EXPRESIVO:** voz en off explicativa; música de fondo, triste. Es producido por elementos no pertenecientes a la realidad presentada, para enfatizarla.

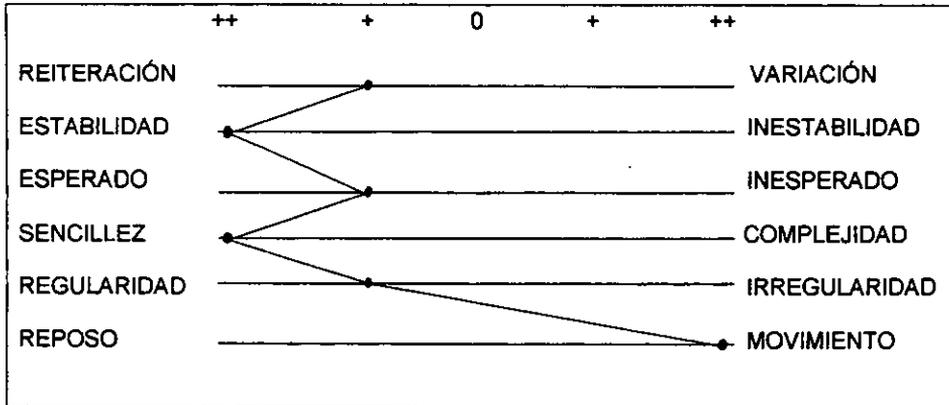
\* Luego, el anciano grita, salen sus amigos, les dice que el joven lo golpeó y lastimó hace tiempo, todos se avalanzan sobre el joven quien, debido al tratamiento no logra defenderse.

IMAGEN 15



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano al centro, dos policías golpean a un hombre, ligeramente aguzado abajo con su cabeza dentro de una tina metálica, aguzada más abajo; aguzado a la derecha, un tronco de madera (vertical) con pastos secos colgando.</p> <p>En segundo plano, un remanso dentro del bosque.</p> <p>En tercer plano un bosque.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Dos policías tratan con violencia física a un joven.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- En el remanso de un bosque dos policías maltratan físicamente a un ciudadano.</p> <p>2.- En una tina metálica llena de agua un joven es casi ahogado y golpeado por dos policías.</p> <p>3.- Posición: reclinados.</p> <p>- Asociación: castigo, venganza.</p> <p>- Forma: humana, alargada.</p> <p>- Materia: cuerpos humanos, metal, tierra y madera.</p> <p>4.- Un joven es golpeado y casi ahogado en una tina metálica por dos policías.</p> <p>5.- Código cromático: azul marino, gris, negro, azul claro, café y verde.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto; se logra apreciar el lugar de la acción.</p> <p>Texturas: rugosa, lisa, rasposa, fría, húmedo.</p> <p>Iluminación fría.</p> <p>Espacio geográfico-bosque.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma del remanso de un bosque donde un joven es golpeado fuertemente por dos policías.</p> <p>Significación: un joven es víctima de la venganza de sus dos examigos; la violencia propicia más violencia.</p> <p>Tres hombres: el tres se asocia a la resolución del conflicto planteado por el dualismo. Hombre, simboliza el principio activo de la naturaleza. La lucha es la clara exposición de un conflicto.</p> <p>Macana, es el objeto de castigo.</p> <p>Agua: la inmersión de ella significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución y también renacimiento y nueva circulación; la inmersión multiplica el potencial de la vida.</p> <p>Código cromático: el negro y el azul marino se asocian a lo negativo, la fermentación; azul claro, a la inocencia; el café a la tierra, estabilidad, pasividad; el verde a la naturaleza, fertilidad.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas y semicurvas. La localización de las figuras propicia el equilibrio.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

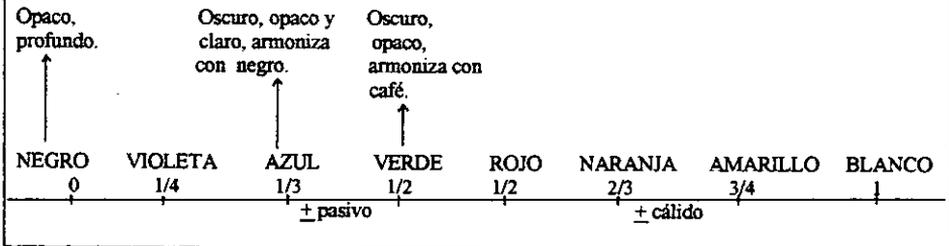


- REITERACIÓN: se desarrolla una composición dominada por una temática.
- ESTABILIDAD: se parte de un centro gravitacional.
- ESPERADO: sugiere un plan convencional.
- SENCILLEZ: el orden apoya la síntesis visual.
- REGULARIDAD: se favorece la uniformidad de elementos.
- MOVIMIENTO: es sugerido por la acción misma.

## COLOR

Los colores que predominan son: negro, azul marino y claro, gris, café y verde.

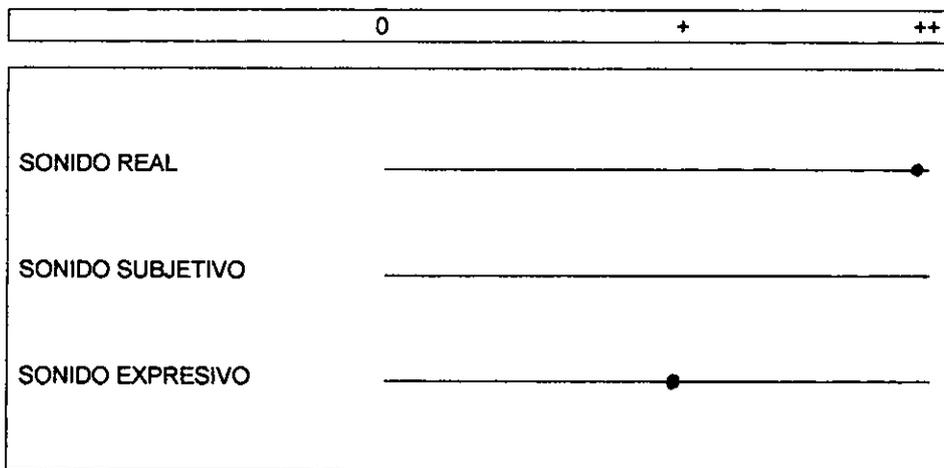
### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Gris: profundo, opaco.

Café: tostado, oscuro y claro; predomina.

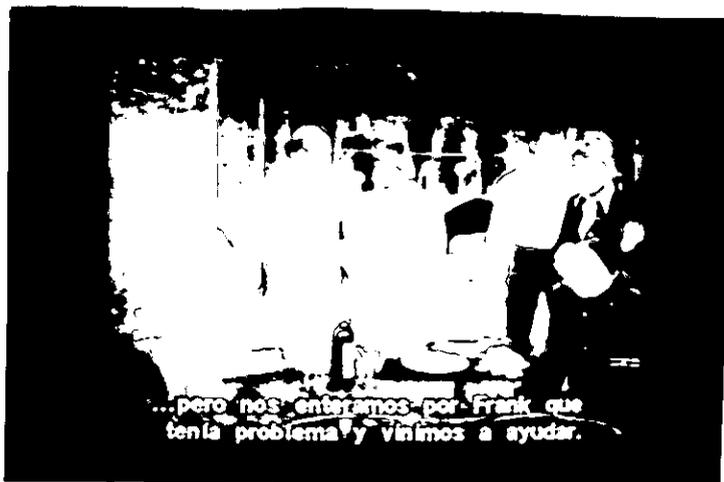
El sonido con respecto a la imagen décimo quinta:



- SONIDO REAL: quejidos de dolor, golpes fuertes, risas burlonas. Es producido por personajes y objetos presentados en la pantalla.
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO: resonancia metálica.

\* Después de los ancianos que golpean a Alex, llegan dos policías, finaliza la riña. Alex descubre a sus dos amigos, se burlan de él, lo llevan a un remanso en el bosque donde lo golpean brutalmente, aunque sin llegar a matarlo.

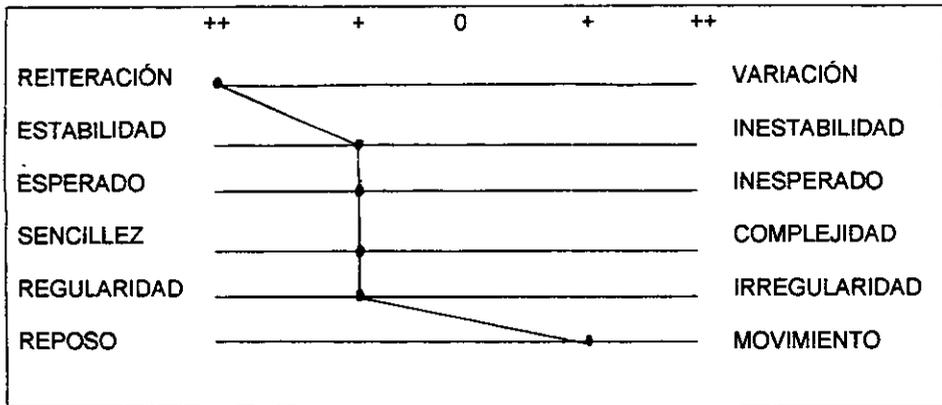
IMAGEN 16



...pero nos enteramos por Frank que tenía problema y vinimos a ayudar.

COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN	
<p>En primer plano abajo al centro, una mesa de cristal con un plato servido sobre un mantel individual y dos sillas aguzadas a la derecha; aguzadas ligeramente a la izquierda, una copa servida y una botella de vino. Aguzado a la izquierda ligeramente abajo un hombre en silla de ruedas.</p> <p>En segundo plano al centro a nivel, un joven de pie; aguzado a la derecha a nivel un hombre de pie, enseguida una mujer.</p> <p>En tercer plano, una escalinata, en un descanso, un sillón, al fondo a la izquierda, una puerta, a la derecha lámparas y adornos. A derecha e izquierda muros blancos.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Los hombres socializan con el joven, se establece la confianza.</p>	<p>1.- Un comedor lleno de personas.</p> <p>2.- Un joven rodeado de personas amigables.</p> <p>3.- Posición: vertical.</p> <p>- Asociación: comunicación social.</p> <p>- Forma: conjunto de personas.</p> <p>- Materia: cuerpos humanos.</p> <p>4.- Un joven es recibido y atendido amigablemente por un grupo de personas.</p> <p>5.- Código cromático: blanco, negro, rojo, naranja y azul.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, se aprecia a los personajes circundados por el ambiente.</p> <p>Texturas: rugoso, cálido, liso, frío.</p> <p>Iluminación fría-blanco.</p> <p>Espacio dramático.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p>Mensaje: toma de un comedor donde cuatro personas tratan cordialmente al joven quien fuera golpeado por dos policías.</p> <p>Significación: parece que el joven encontró comprensión, es tratado amistosamente por así convenir a esas personas más no por interesarles el bienestar de él. Cuatro hombres, el cuatro se asocia a los límites externos naturales, a la organización racional del principio activo (hombre). Una mujer, uno es asociado a centro, mujer principio pasivo. Vino rojo, simboliza la sangre y el sacrificio; copa al contener un líquido se asocia a lo informal, al mundo de las posibilidades. Silla de ruedas, se relaciona al poder pero al no desprenderse de ella se torna en suplicio.</p> <p>Código cromático: blanco, se asocia a lo positivo, negro a lo negativo; rojo a la pasión, sacrificio; naranja al orgullo y ambición; azul al infinito. Gris metal al egoísmo, neutralización.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas y semicurvas.</p>	

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

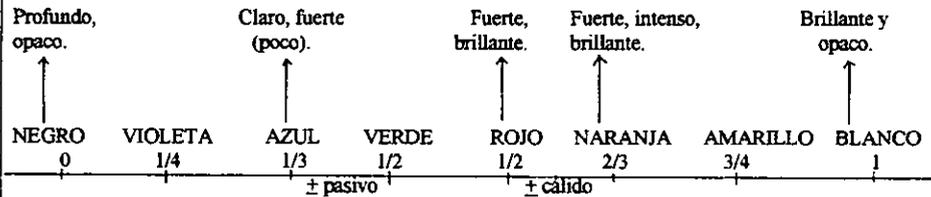


- REITERACIÓN: la composición expresada tiene una temática uniforme.
- ESTABILIDAD: se equilibran figuras a partir de un centro gravitacional.
- ESPERADO: sugiere un orden convencional.
- SENCILLEZ: el orden contribuye a la síntesis visual.
- REGULARIDAD: se favorece la uniformidad de elementos.
- MOVIMIENTO: es implicado por la postura de las personas.

## COLOR

Los colores que predominan son: blanco, negro, rojo, naranja, azul.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Predominan tonos cálidos: naranja y rojo.

El sonido con respecto a la imagen décimo sexta:

	0	+	++
SONIDO REAL	<hr style="border: none; border-top: 1px solid black;"/>		
SONIDO SUBJETIVO	<hr style="border: none; border-top: 1px solid black;"/>		
SONIDO EXPRESIVO	<hr style="border: none; border-top: 1px solid black;"/>		

- **SONIDO REAL:** voces humanas-cordialidad. Son producidas por personajes que aparecen en pantalla.
  
- **SONIDO SUBJETIVO:**
  
- **SONIDO EXPRESIVO:**

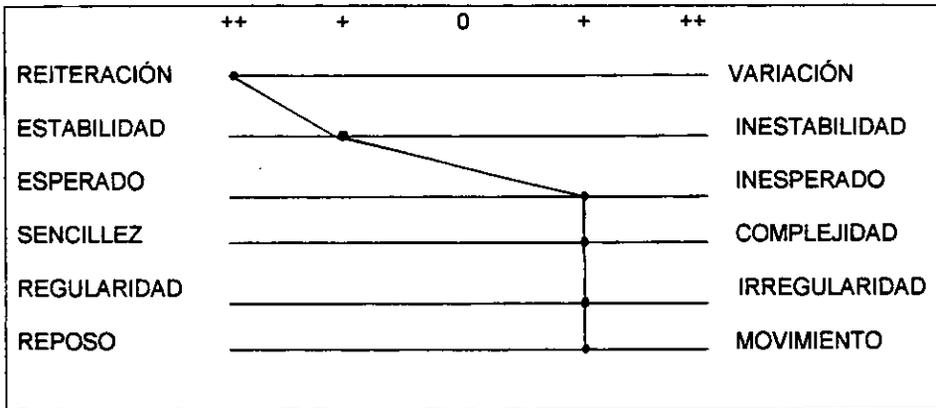
\*Después de la golpiza Alex se desplaza dificultosamente; oscurece y llueve, truenos. Llega a una casa donde años atrás cometiera asalto y violación; el dueño lo recibe, reconoce en él un arma contra el Gobierno pues él pertenece a la izquierda, llama a sus amigos para "ayudarlo".

IMAGEN 17



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN	
<p>En primer plano al centro abajo, una mesa de billar con siete bolas sobre ella; aguzado a la derecha totalmente un hombre reclinado toca la bola con su mano izquierda.</p> <p>En segundo plano al centro ligeramente abajo, un aparato de sonido con sus bocinas sobre la mesa, una aguzada a la derecha y otra a la izquierda. Al centro a nivel un hombre eleva su cabeza con sonrisa de goce.</p> <p>En tercer plano aguzado totalmente a la izquierda un mueble, enseguida una mujer mira hacia arriba recargada en la pared. Aguzado ligeramente a la derecha, otro hombre se recarga en la pared viendo hacia arriba al fondo un muro decorado con un tapiz. Aguzado totalmente a la derecha otro mueble oscuro.</p> <p><b>FUNCIÓN</b> En una sala de juego cuatro hombres escuchan música.</p>	<p>1.- Toma de una sala de juegos donde tres y una mujer escuchan música.</p> <p>2.- Un aparato estereofónico suena música escuchada por cuatro personas.</p> <p>3.- Posición: vertical e inclinada.</p> <p>- Asociación: placer, venganza.</p> <p>- Forma: rectangular.</p> <p>- Materia: metal y plástico.</p> <p>4.- Un hombre goza al escuchar música, los demás lo acompañan.</p> <p>5.- Código cromático: negro, verde, naranja, café.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, permite la apreciación del lugar donde sucede la acción. Iluminación fría, blanco.</p> <p>Texturas: liso, duro, rugoso, blando, terso.</p> <p>Espacio dramático.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p>Mensaje: toma de una sala de juegos donde cuatro personas disfrutan de escuchar música.</p> <p>Significación: el hombre mayor descubrió al joven como antiguo agresor de su hogar, en venganza lo tortura con la música y, goza al hacerlo; el joven está en el cuarto de arriba, sufriendo. Tres, se asocia a la resolución del conflicto planteado por el dualismo: hombres, es el factor activo. Una mujer, uno, centro: mujer, factor pasivo de la naturaleza.</p> <p>Música: por el sistema de analogías se encuentra la transición de lo expresivo a lo simbólico; de ahí el sufrimiento condicionado del joven. Muro-límites; juegos, actividades para liberar energías a través de la recreación.</p> <p>Código cromático: negro, lo negativo, fermentación; el verde a la fertilidad, el naranja a la ambición y el café a la estabilidad, pasividad.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas. La localización de sus elementos propicia el equilibrio.</p>	

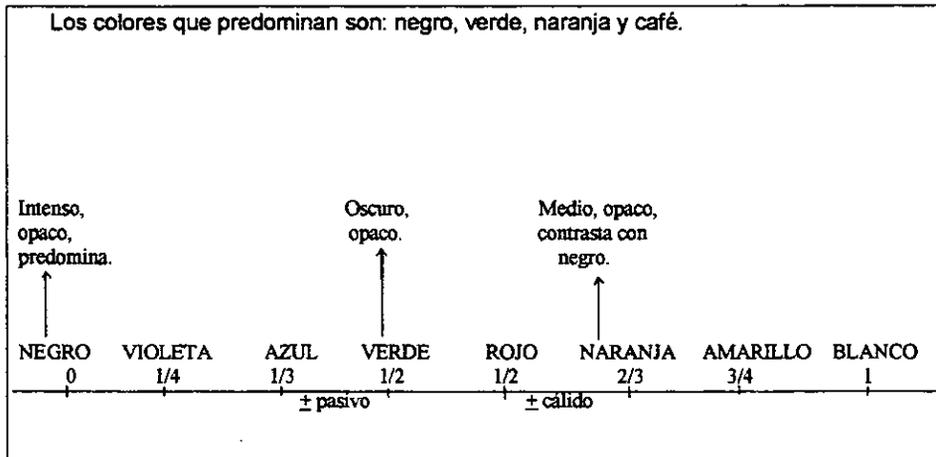
## EQUILIBRIO / TENSIÓN



- REITERACIÓN: la temática es uniforme en la composición.
- ESTABILIDAD: apartir de un centro gravitacional se equilibran figuras.
- INESPERADO: contiene carga emotiva.
- COMPLEJIDAD: implica una complicación visual por contener varias unidades.
- IRREGULARIDAD: realza lo inesperado.
- MOVIMIENTO: es implicado por las posturas de los personajes.

## COLOR

Los colores que predominan son: negro, verde, naranja y café.



Café: oscuro. armoniza con verde.

Los sonidos con respecto a la décimo séptima imagen:

	0	+	++
SONIDO REAL			◆
SONIDO SUBJETIVO			
SONIDO EXPRESIVO			

- SONIDO REAL: música, gritos desesperados, golpes en puerta y piso. Son producidos por personajes y objetos presentados en la pantalla.
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO:

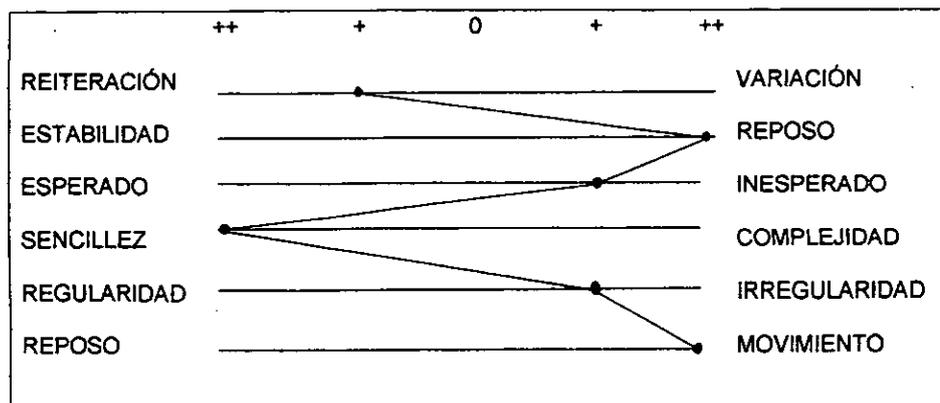
\*Después de la cordialidad viene la venganza; el hombre mayor sabe que la Novena Sinfonía de Beethoven tortura al joven y la utiliza para hacerlo; los demás le ayudan y acompañan.

IMAGEN 18



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN	
<p>En primer plano aguzada totalmente a la derecha arriba, la rama de un árbol con sus hojas.</p> <p>En segundo plano aguzado ligeramente abajo a la derecha, un hombre cae de cierta altura.</p> <p>En tercer plano totalmente a la derecha, un edificio y, en este mismo plano, el cielo azul abarca el resto de la imagen.</p> <p style="text-align: center;"><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Un hombre cae de cierta altura, de un edificio.</p>	<p>1.- En medio del cielo azul un hombre va cayendo.</p> <p>2.- Un hombre cae de un edificio.</p> <p>3.- Posición: de cabeza.</p> <p>Asociación: muerte, suicidio.</p> <p>Forma: humana, construcción.</p> <p>Materia: cuerpo humano y espacio.</p> <p>4.- Un hombre cae por lanzarse de la ventana de un edificio.</p> <p>5.- Código cromático: azul marino, azul cielo, café y blanco.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto.</p> <p>Textura: rugoso, blando, liso y duro.</p> <p>Iluminación cálida, azul cielo con sol.</p> <p>Espacio geográfico.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p>Mensaje. Un hombre que cae, al fondo el cielo azul.</p> <p>Significación: un hombre salta por la ventana del edificio para suicidarse, liberarse del dolor que le aqueja. Un hombre, el uno se asocia al centro; el hombre se convierte en símbolo para sí mismo al tomar conciencia de su ser. El suicidio, desde el ángulo existencial es un símbolo de la destrucción del mundo. Cielo, se ha considerado asimilado al principio masculino y activo.</p> <p>Rama de árbol, equivale a la inmortalidad, generación.</p> <p>Código cromático: azul cielo, inocencia; azul marino al igual que el negro se asocia a lo negativo, la putrefacción. Café, se asocia a la tierra, pasividad. Blanco, a lo positivo.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas.</p>	

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

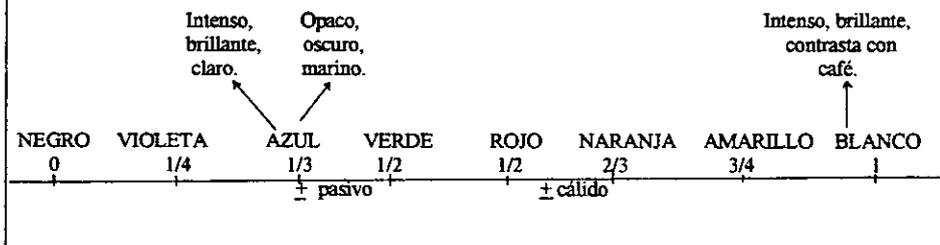


- **REITERACIÓN:** en la composición domina una temática.
- **INESTABILIDAD:** la formulación visual es inquietante.
- **SENCILLEZ:** se impone el carácter directo y simple de la forma.
- **IRREGULARIDAD:** realza lo inesperado.
- **MOVIMIENTO:** se refleja por la postura.

## COLOR

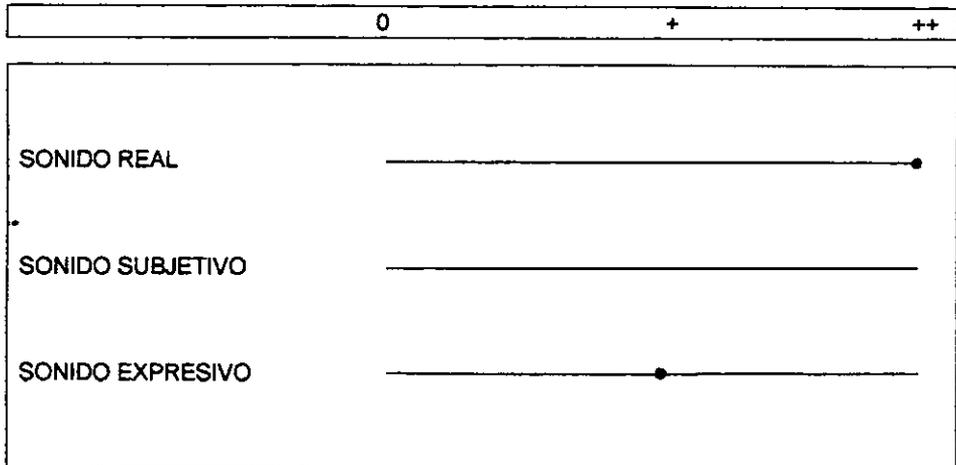
Los colores que predominan son: azul marino, azul cielo, café y blanco.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Café: oscuro y brillante, contrasta con lo blanco y lo azul.

El sonido con respecto a la décimo octava imagen:



- SONIDO REAL: grito y música, es real al ser producida por la acción dada.
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO: voz en off, triste, desesperada. Enfatiza la realidad presentada.

\*Alex no soportando más el dolor causado por el condicionamiento médico se lanza por la ventana (música, Novena Sinfonía de Beethoven).

IMAGEN 19



Hola, hijo. ¿Cómo estás?

COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano al centro ligeramente abajo un joven en cama.</p> <p>En segundo plano al centro a nivel un hombre se inclina a verlo, ligeramente aguzada a la izquierda una canasta con frutas. Enseguida a la derecha, una mujer sentada lo observa.</p> <p>En tercer plano aguzado arriba a la izquierda un muro divisorio, enseguida dos camas y una ventana con árboles al fondo; aguzada ligeramente a la derecha otra ventana con árboles por fuera; y ligeramente abajo, otra cama. Arriba, el techo blanco con lámparas a derecha e izquierda. Aguzado totalmente a la derecha un muro naranja.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>El hijo malherido es visitado por sus padres quienes le obsequian una canasta con frutas.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- En un cuarto de hospital un joven recostado sobre una cama especial está en recuperación, sus padres lo visitan.</p> <p>2.- Un joven malherido se recupera en una cama de hospital.</p> <p>3.- Posición: horizontal, vertical e inclinado.</p> <p>- Asociación: accidente, dolor.</p> <p>- Forma: alargada, humana.</p> <p>- Materia: cuerpo humano, yeso, textiles, fierro.</p> <p>4.- El joven accidentado se recupera en la cama del hospital donde sus padres lo visitan.</p> <p>5.- Código cromático: blanco, rosa, gris, rojo, azul claro y naranja.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, se aprecia el lugar del suceso.</p> <p>Texturas: rugoso, blando, liso, duro y frío.</p> <p>Iluminación fría.</p> <p>Espacio dramático.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de un cuarto de hospital donde un joven accidentado se recupera.</p> <p>Significación: en consecuencia del suicidio fallido el joven padece dolor físico y moral, su familia y amigos le habían rechazado; sus padres se arrepienten. Un hombre, uno se asocia al centro; hombre, al principio activo. Hospital, lugar de los enfermos. Padre/madre: la imagen del padre se asocia al principio masculino, corresponde a lo consciente; en contraposición, el sentido maternal se asocia al inconsciente. Ventana, por constituir un agujero expresa la idea de penetración, de posibilidad. Muro. límite.</p> <p>Código cromático: blanco, se asocia a lo positivo; rosa a la sensualidad; rojo a la pasión y sacrificio; gris al abatimiento; azul cielo a la inocencia. Naranja, al egoísmo y ambición.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas verticales y horizontales.</p>



El sonido con respecto a la décimo novena imagen:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____●		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____		

- SONIDO REAL: voces bajas, compasivas: son producidas por personajes aparecidos en pantalla.
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO:

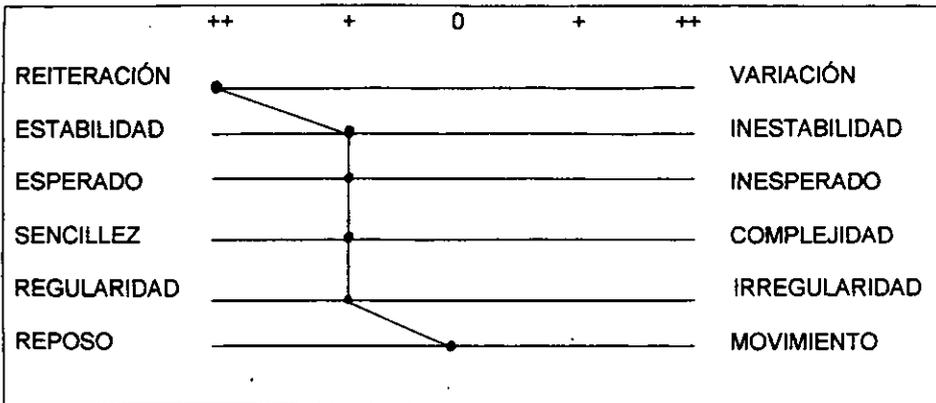
\*Después de la caída Alex va a parar al hospital con las extremidades fracturadas, sus padres lo visitan, le piden disculpas. Alex se muestra orgulloso.

IMAGEN 20



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano aguzado a la izquierda abajo, un joven recostado sobre una cama tubular. En segundo plano aguzada ligeramente a la derecha a nivel, una psiquiatra maneja un proyector de filminas, está enseguida de ella.</p> <p>En tercer plano ligeramente aguzado a la izquierda abajo, un buró junto a la cabecera de la cama. En el muro, arriba, unos cables enchufados. Al centro arriba, una cortina; aguzada a la derecha abajo, una cama vacía. Al fondo un muro naranja; a derecha e izquierda arriba dos lámparas empotradas en el muro; aguzado totalmente a la derecha arriba un mueble naranja alargado.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>El joven accidentado resuelve un test de imágenes aplicado por la psiquiatra.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- En un cuarto de hospital el joven accidentado reposa sobre una cama y resuelve un test de imágenes aplicado por la psiquiatra.</p> <p>2.- Un joven en recuperación resuelve un test de imágenes aplicado por la doctora.</p> <p>3.- Posición: vertical, inclinado.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Asociación: prueba.</li> <li>- Forma: cuadrada.</li> <li>- Materia: metal, plástico, textiles, yeso, cuerpos humanos.</li> </ul> <p>4.- La psiquiatra aplica un test de imágenes al joven que está en recuperación.</p> <p>5.- Código cromático: blanco, rojo, naranja, gris.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, permite observar el lugar del suceso.</p> <p>Texturas: rugoso, cálido, blando, liso, duro, frío.</p> <p>Iluminación fría.</p> <p>Espacio dramático.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de un cuarto de hospital donde un hombre joven se recupera y resuelve una prueba.</p> <p>Significación: después de la enfermedad viene la salud, en cuanto a su libertad de elección, dejó de sentir dolor al ver ciertas imágenes. Un hombre; uno se asocia al hombre; el hombre se convierte en símbolo de sí mismo al obtener conciencia de su ser; se asocia al principio activo. Mujer, principio pasivo de la naturaleza. Muro, simboliza límite.</p> <p>Código cromático: blanco, se asocia a lo positivo, simboliza al estado celeste. Rojo a la pasión, principio vivificador. Naranja, orgullo, ambición. Gris, abatimiento, indiferencia.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas.</p>

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

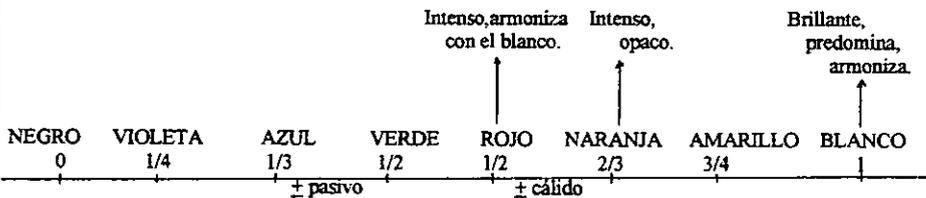


- REITERACIÓN: en la composición domina una temática uniforme.
- ESTABILIDAD: sus elementos se conforman a partir de un centro de gravedad.
- ESPERADO: sugiere un orden convencional.
- SENCILLEZ: el orden ayuda a la síntesis visual.
- REGULARIDAD: se favorece la uniformidad de elementos por el orden.
- MOVIMIENTO: es casi nulo, como lo marcan las posiciones de cada actor.

## COLOR

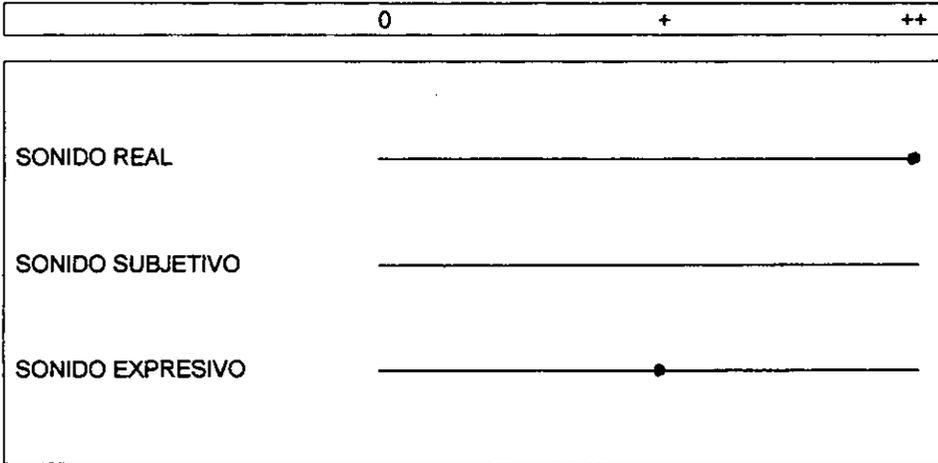
Los colores que predominan son: blanco, rojo, naranja y gris.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Gris: opaco, tenue, contrasta con los otros.

El sonido con respecto a la vigésima imagen:



- **SONIDO REAL:** voces amables; sonido del aparato; risas fuertes. Es reproducido por personajes y objetos apreciados en la imagen.
- **SONIDO SUBJETIVO:**
- **SONIDO EXPRESIVO:** música de fondo (son externos), enfatiza la realidad presentada.

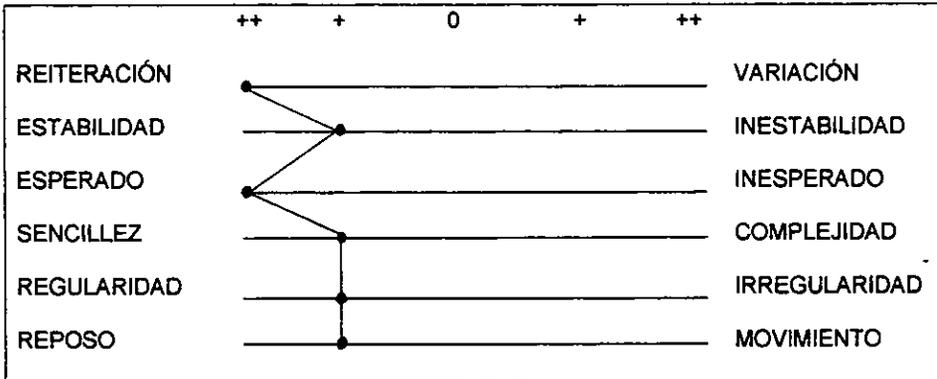
\*Después de varios días en recuperación Alex es visitado por una psiquiatra, quien le aplica test de imágenes; la respuesta es positiva "está curado".

IMAGEN 21



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
POSICIÓN	DENOTACIÓN	CONNOTACIÓN	
<p><i>En primer plano ligeramente abajo aguzadas a derecha e izquierda dos cabelleras oscuras y dos manos sosteniendo una cámara fotográfica cada uno.</i></p> <p><i>En segundo plano al centro a nivel, el joven recostado en la cama con la charola de sus alimentos ligeramente arriba de sus piernas enyesadas; ligeramente aguzado a la izquierda el Sr. Ministro, quien lo abraza y sostiene una mano enyesada del joven, ambos sonríen.</i></p> <p><i>En tercer plano, un muro naranja con la luz de una lámpara encendida al centro arriba; aguzado a la derecha ligeramente arriba un cuadro de metal empotrado en la pared con enchufes y cable colgando.</i></p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p><i>El joven y el Ministro sonríen a las cámaras, en actitud de camaradería.</i></p>	<p>1. - En un cuarto de hospital el joven accidentado se recupera y es visitado por el Sr. Ministro, mientras come, y por la prensa.</p> <p>2. - El joven y el Ministro estrechan sus manos.</p> <p>3. - Posición: inclinado y vertical.</p> <p>- Asociación: acuerdo, amistad.</p> <p>- Forma: humana.</p> <p>- Materia: cuerpos humanos.</p> <p>4. - El joven y el Sr. Ministro estrechan sus manos, sonríen y son fotografiados por la prensa.</p> <p>5. - Código cromático: blanco, negro, naranja, gris.</p> <p>6. - Código fotográfico: plano conjunto, permite ver elementos en torno a la acción.</p> <p>Texturas: rugoso, blando, liso, duro y frío.</p> <p>Iluminación fría.</p> <p>Espacio dramático.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p>Mensaje: toma de un cuarto de hospital, dos hombres estrechan sus manos y sonríen a las cámaras.</p> <p>Significación: dos hombres hacen negociaciones y llegan a un acuerdo satisfactorio para ambos.</p> <p>Dos, inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales, hombre, principio activo, se convierte en símbolo para sí mismo al tener conciencia de su ser. Mano, significa pilar, soporte, fuerza.</p> <p>Código cromático: blanco, se asocia a lo positivo; negro a lo negativo, la putrefacción, naranja, orgullo, ambición; gris, neutralización.</p> <p>Código morfológico: predominan las líneas rectas y oval.</p>	

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

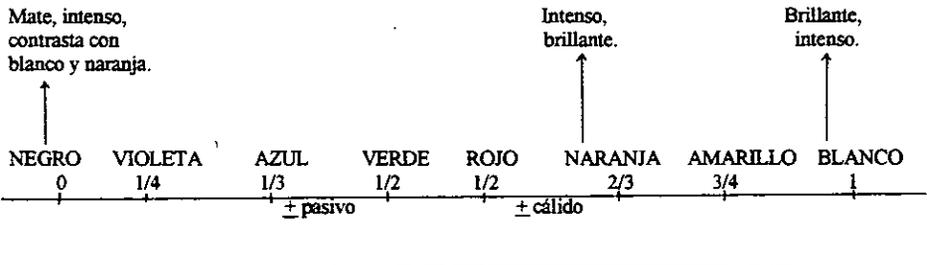


- REITERACIÓN: la composición es dominada por una temática uniforme.
- ESTABILIDAD: el conjunto se conforma a partir de un centro de gravedad.
- ESPERADO: la imagen sugiere un orden convencional.
- SENCILLEZ: el orden facilita la síntesis visual.
- REGULARIDAD: se favorece la uniformidad de elementos por su acomodo.
- REPOSO: es manifestado por la postura de sus elementos.

## COLOR

Los colores que predominan son: blanco, negro, naranja y gris.

### ESCALA DE SCHOPENHWER



Gris: opaco. matiza.

El sonido con respecto a la vigésimo primera imagen:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____●		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____		

- SONIDO REAL: sonidos bucales al comer, diálogo-acuerdo. Son producidos por personajes apreciados en pantalla.
- SONIDO SUBJETIVO
- SONIDO EXPRESIVO:

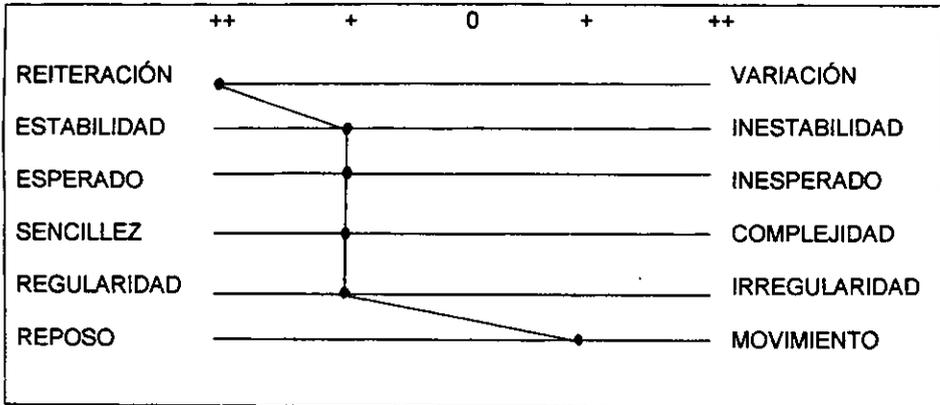
\*Después lo visita el Sr. Ministro a quien la prensa acusó de usar tratamientos crueles con los reclusos, por conveniencias políticas llegan a un acuerdo. Le obsequian un aparato estereofónico con bafles gigantes.

IMAGEN 22



COMPOSICIÓN		SIGNIFICADO	
<p><b>POSICIÓN</b></p> <p>En primer plano al centro abajo un hombre desnudo recostado y sumido en la nieve; aguzada ligeramente a la izquierda abajo, una mujer desnuda hace el sexo sentada sobre un hombre.</p> <p>En segundo plano, aguzados totalmente a la izquierda de pie sobre la nieve, cuatro hombres y tres mujeres con paraguas observan y aplauden el acto; aguzados totalmente a la derecha, cuatro hombres y cuatro mujeres hacen lo mismo que los anteriores.</p> <p>En tercer plano al fondo, blanco infinito.</p> <p><b>FUNCIÓN</b></p> <p>Una pareja hace el amor sobre la nieve mientras los observantes les aplauden.</p>	<p><b>DENOTACIÓN</b></p> <p>1.- En un lugar abierto una pareja hace el amor sobre la nieve, otros los miran y aplauden. Ocho hombres con sombrero y siete mujeres con paraguas.</p> <p>2.- Un joven y una joven desnudos hacen el amor sobre la nieve, otros observan y aplauden.</p> <p>3.- Posición: horizontal y vertical.</p> <p>- Asociación: sexo, placer, libertad.</p> <p>- Forma: humana.</p> <p>- Materia: cuerpos humanos, nieve, textiles.</p> <p>4.- Una pareja hace el amor sobre la nieve mientras otros los miran y les aplauden.</p> <p>5.- Código cromático: rosa, blanco, negro, gris, naranja y azul claro.</p> <p>6.- Código fotográfico: plano conjunto, permite observar el contexto de la acción.</p> <p>Textura: blando, frío, húmedo, rugoso, terso.</p> <p>Iluminación: blanco puro, fría.</p> <p>Espacio geográfico.</p> <p>Tiempo en continuidad.</p>	<p><b>CONNOTACIÓN</b></p> <p>Mensaje: toma de un sitio abierto, nevado, donde una pareja hace el amor, quienes los miran les aplauden.</p> <p>Significación: el joven accidentado imagina esta escena, con ello descubre que está curado pues no experimenta dolor alguno.</p> <p>El hombre corresponde al principio activo, la mujer al pasivo de la naturaleza; unidos en mutua compenetración, es la destrucción del dualismo, de la separación. Ocho (hombres), simboliza la regeneración, es el equilibrio de fuerzas antagónicas, siete (mujeres) es el orden completo, periodo, ciclo. Paraguas: es un símbolo masculino, incluye la idea de sexualismo y protección.</p> <p>Nieve: es la sublimación de la propia tierra, simboliza también la altura y la luz. Sombrero, lo que cubre la cabeza, los pensamientos.</p> <p>Código cromático: rosa, sensualidad; blanco, positivo; negro, negativo; gris, egoísmo, abatimiento; naranja, orgullo, ambición. Azul claro, inocencia.</p>	

## EQUILIBRIO / TENSIÓN

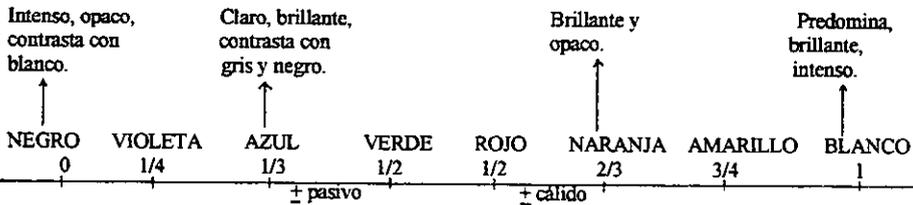


- REITERACIÓN: la composición es dominada por una temática uniforme.
- ESTABILIDAD: el conjunto es formado a partir de un centro gravitacional.
- ESPERADO: se sugiere un orden convencional.
- SENCILLEZ: ese orden facilita la síntesis visual.
- REGULARIDAD: Por su acomodación se favorece la uniformidad de elementos.
- MOVIMIENTO: es sugerido por las posturas de cada uno.

## COLOR

Los colores que predominan son: rosa, blanco, negro, gris, naranja y azul claro.

### ESCALA DE SCHOPENHOWER



Rosa: claro, mate, armoniza con blanco.

Gris: opaco, intenso, contrasta con los otros menos con negro.

El sonido con respecto a la vigésimo segunda imagen:

	0	+	++
SONIDO REAL	_____		
SONIDO SUBJETIVO	_____		
SONIDO EXPRESIVO	_____●		

- SONIDO REAL:
- SONIDO SUBJETIVO:
- SONIDO EXPRESIVO: voz en off, narra contenta. Música. Es producido por elementos no pertenecientes a la realidad presentada, la enfatizan.

\* Mientras el Ministro y Alex estrechan sus manos, éste imagina la escena de sexo sin experimentar dolor, se da cuenta de que que está completamente curado. Recuperó su libertad de elegir rúbrica- "Cantando bajo la lluvia".

*FIN*

## CONCLUSIONES (CAP. III)

Esta es una breve síntesis del análisis de imágenes y sonidos del filme "A Clockwork Orange"; recordemos que las imágenes son símbolos intentando definir la realidad, poseen un sentido subjetivo correspondiente a un estadio de la asociación de ideas y a una concepción religiosa, o mejor dicho, mágica del mundo, en este caso, respecto a la magia del cine. Este modo visual conforma un conjunto de datos, el cual debe utilizarse para comprender los mensajes situados en niveles distintos al de la utilidad.

De tal forma, se presenta lo siguiente: las imágenes y sonidos elaborados concienzudamente por Kubrick presentan el uso constante del 1º., 2º. y 3º. Planos (21 de 22 imágenes) para ubicar personas y objetos. La excepción es la imagen diez, se toma un gran acercamiento de la cabeza y cara de Alex quien expresa dolor, los sonidos que la secundan son sus gritos (sonido real).

En forma aparentemente sencilla y con personajes representativos de distintas áreas de la sociedad, Kubrick construye la historia de Alex en imágenes. En 18 de ellas predomina la reiteración cuya aproximación temática es constante y sólo 4 muestran variación, es decir, tienen mutaciones controladas por un tema dominante (ver la gráfica 1).

En la siguiente gráfica (2) se aprecia el aspecto de la estabilidad en 21 imágenes por contar cada una con un centro gravitacional en medio de dos pesos; y sólo una imagen es inestable por carecer de equilibrio y proponer una fórmula visual inquietante.

En cuanto al aspecto de lo esperado, 14 imágenes sugieren un orden o plan convencional y sólo 8 son inesperadas, más emotivas, muestran una descarga impulsiva (gráfica 3).

Al parecer, y como lo indica la siguiente gráfica (4), 18 imágenes son sencillas, muestran una síntesis visual, sin complicaciones de ninguna índole. En cambio, cuatro de

ellas son complicadas por contener numerosas unidades y fuerzas elementales.

La siguiente gráfica (5) muestra los cambios en las imágenes entre la regularidad y la irregularidad; 17 se conforman con regularidad, cuyo orden es marcado, y 5 son irregulares, más inesperadas, no se ajustan a un plan específico (aparentemente).

Los últimos elementos, reposo y movimiento, predominando este último en 21 imágenes, por reflejar acción en su representación y sólo una cuenta con la fuerza inmóvil, manifiesta reposo (gráfica 6).

Otro aspecto es el color, durante el transcurso del filme se utilizan tonos oscuros preferentemente fríos, como negro, azul, gris y café. Algunos tonos cálidos son utilizados en objetos y personas como rosa, naranja, rojo; y, el contrario del negro, el blanco, generalmente contrasta con los otros, a veces también armoniza y enfría (ver gráfica 7).

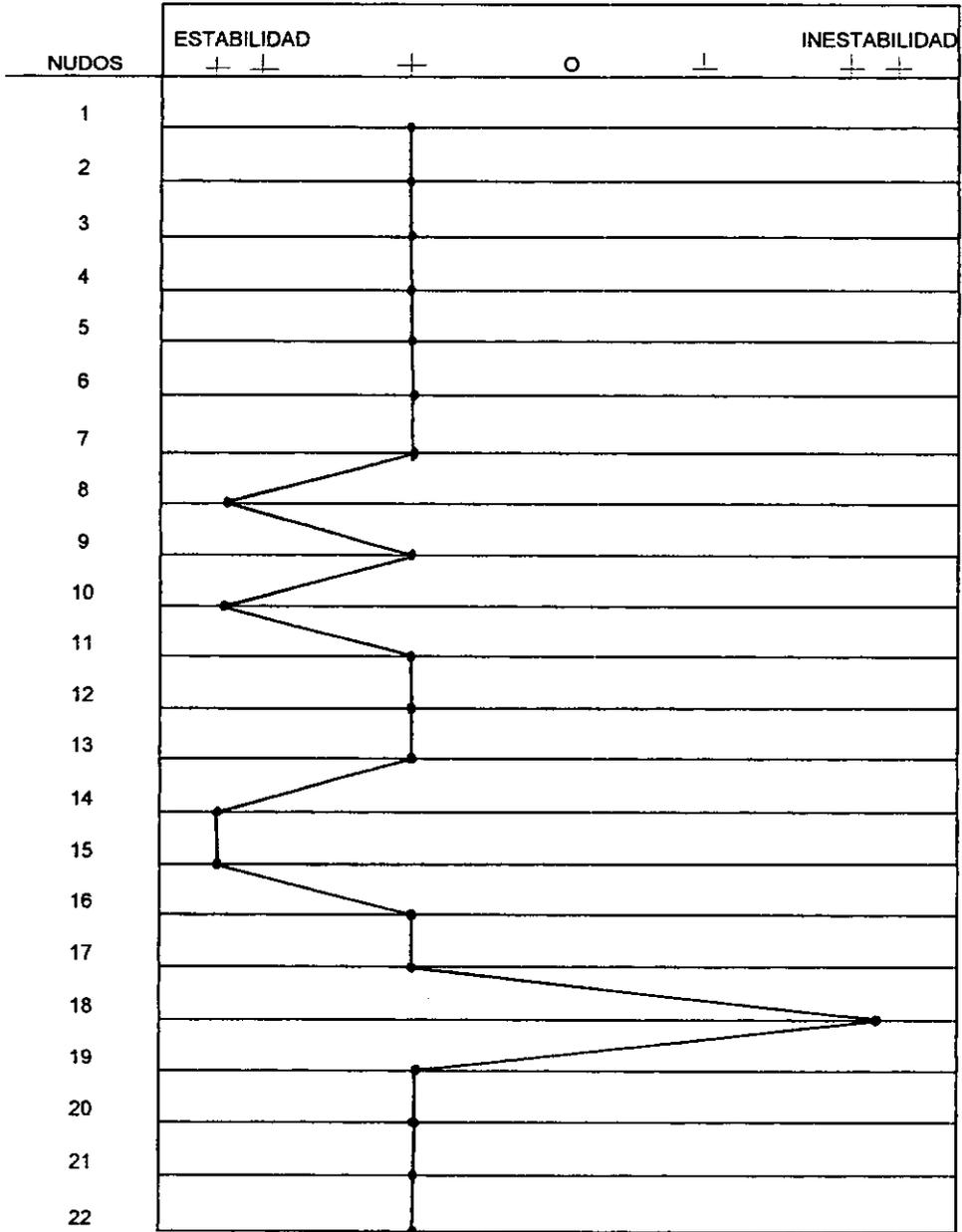
En las 22 imágenes (nudos) se utiliza con mayor fuerza el sonido real, enfatizando la realidad presentada por éstas y siempre de acuerdo a la diégesis y extradiégesis; también el sonido expresivo es utilizado pero con menor frecuencia y, el sonido subjetivo es el menos utilizado (gráfica 8).

Indudablemente, Kubrick maneja estos aspectos como estrategias para comunicar un mensaje, con ello logra la composición de las imágenes y controla la reinterpretación de dicho mensaje visoauditivo por sus receptores. Es decir, el significado está tanto en la percepción visual y auditiva del observador como en la genialidad del creador.

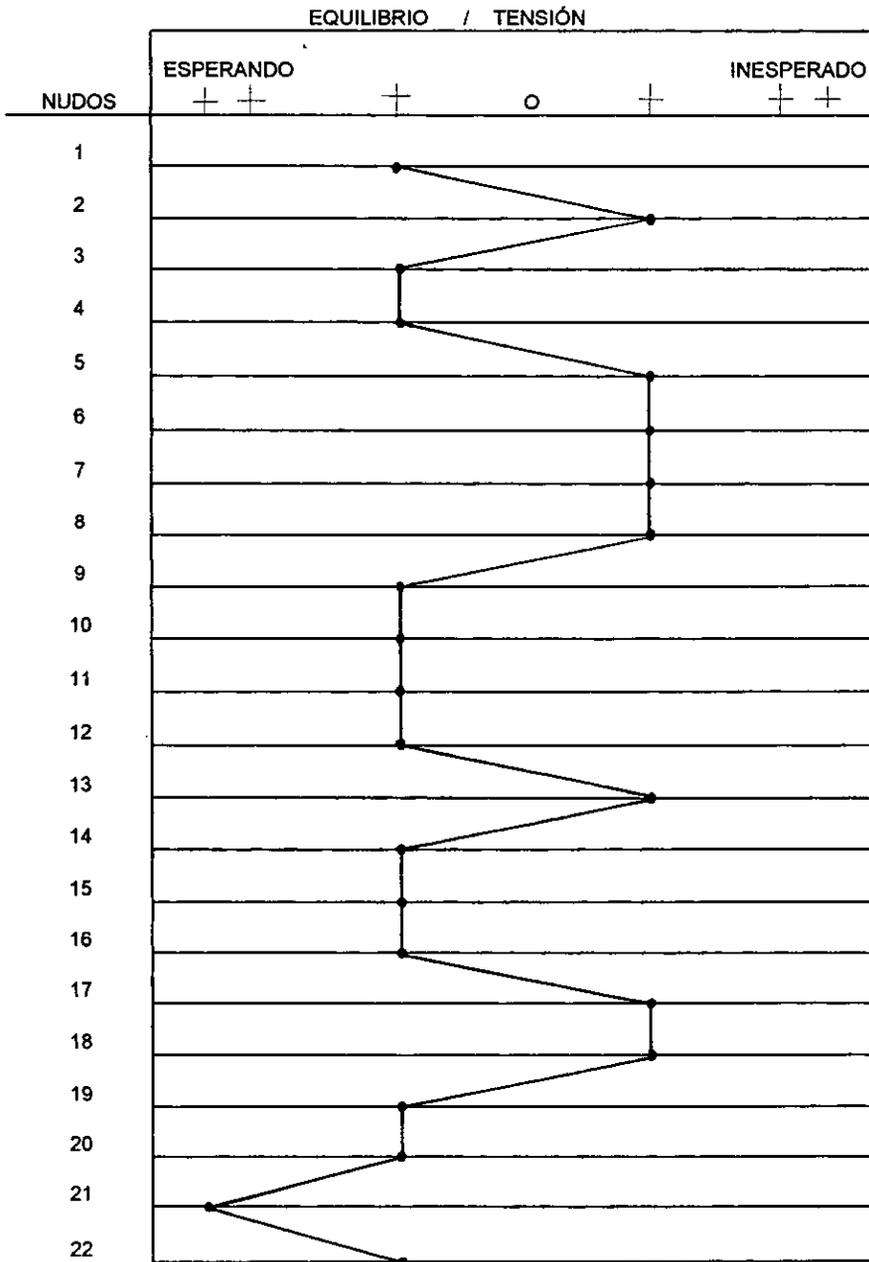
Con el juego de todos esos elementos y su ordenación abstracta pero perceptible, logra imponer un efecto emocional. Sus composiciones son informativas, se conforman en un tiempo y un espacio donde el mensaje y el significado radican en tales composiciones. Recurre innumerables ocasiones a los contrastes generando con ello el proceso de experimentación, aceptación y/o rechazo del contenido. Claro que el mensaje será captado por el receptor de acuerdo a su estado de ánimo o estado mental, según



EQUILIBRIO / TENSIÓN

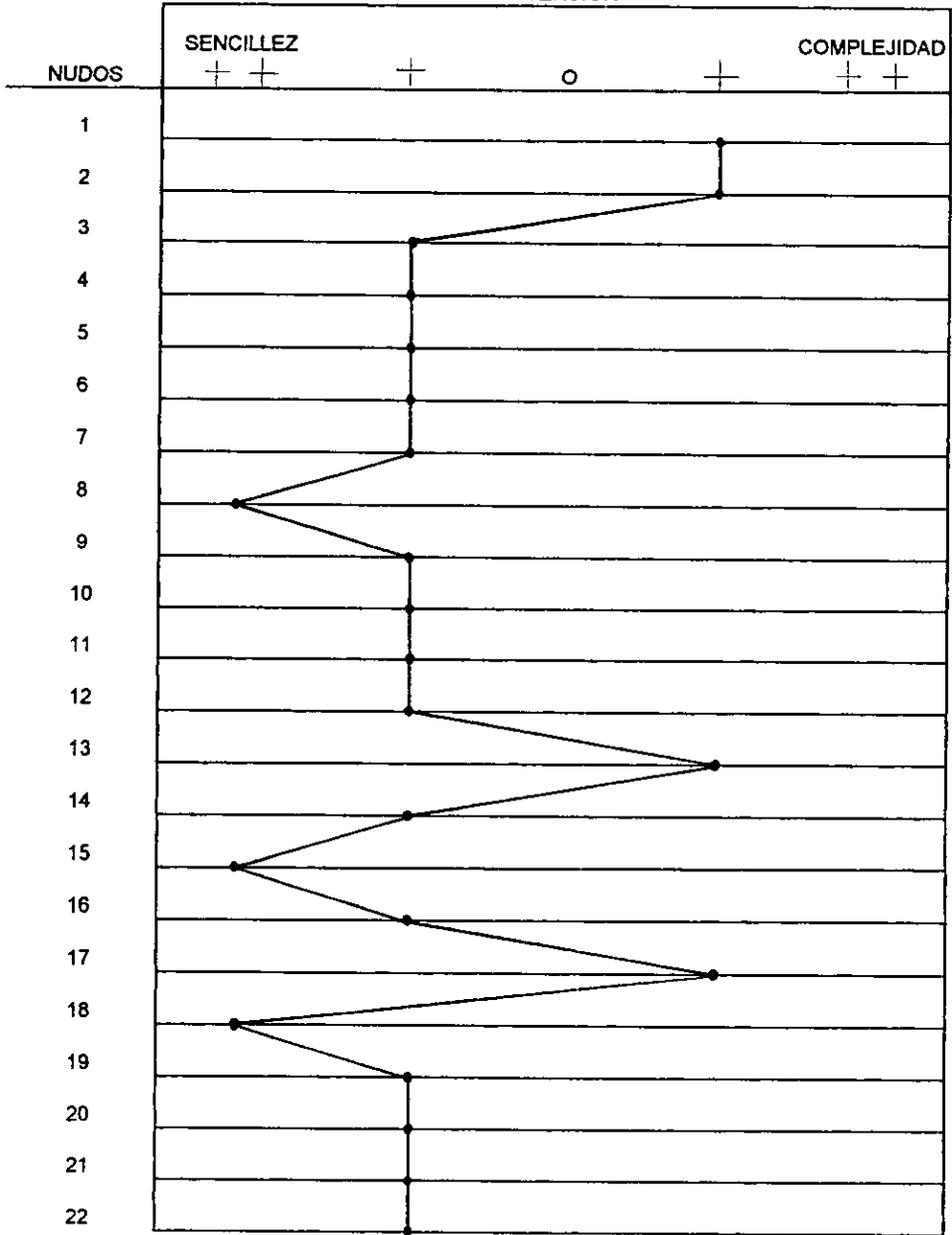


GRÁFICA 2

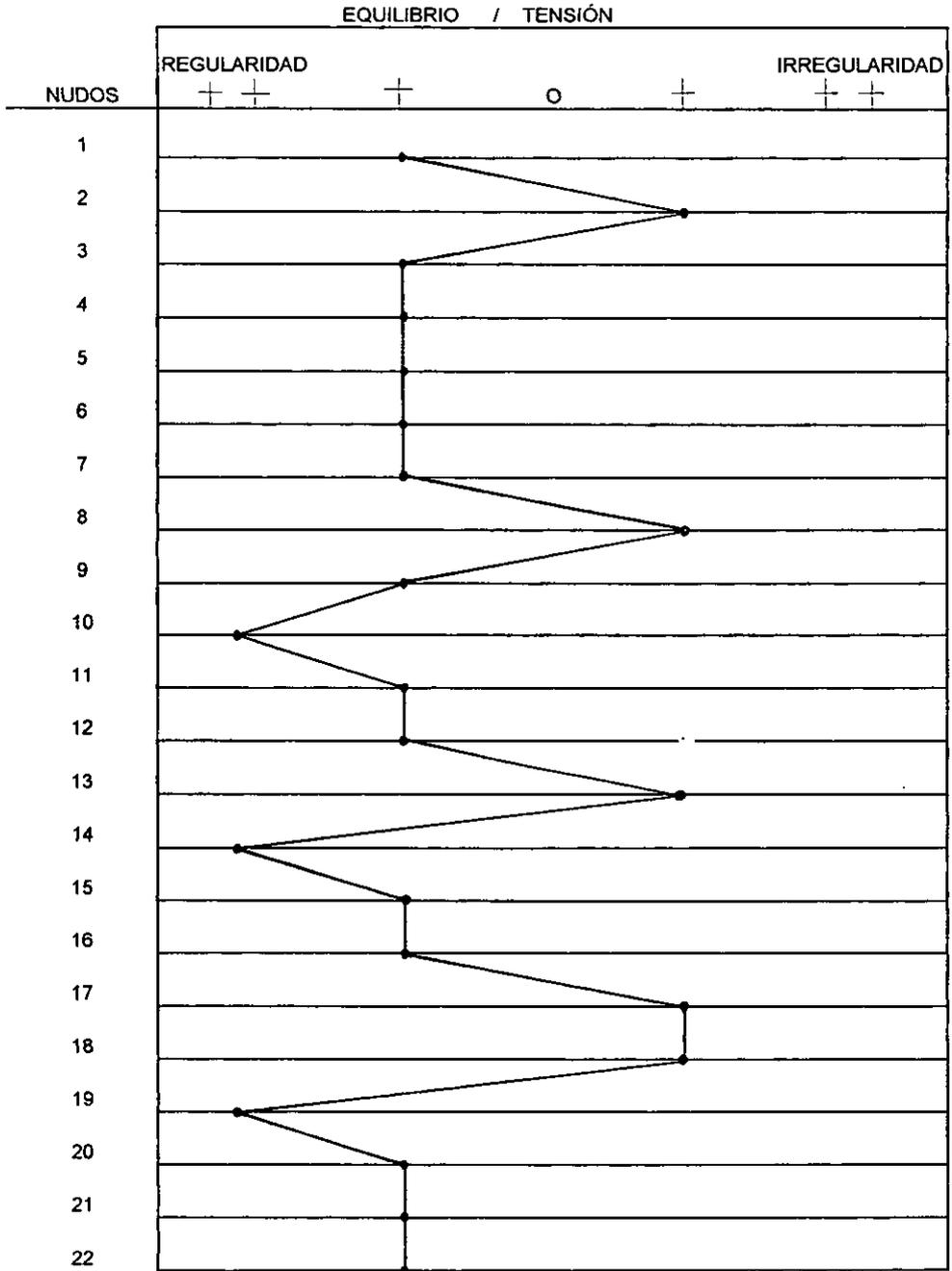


GRÁFICA 3

EQUILIBRIO / TENSIÓN

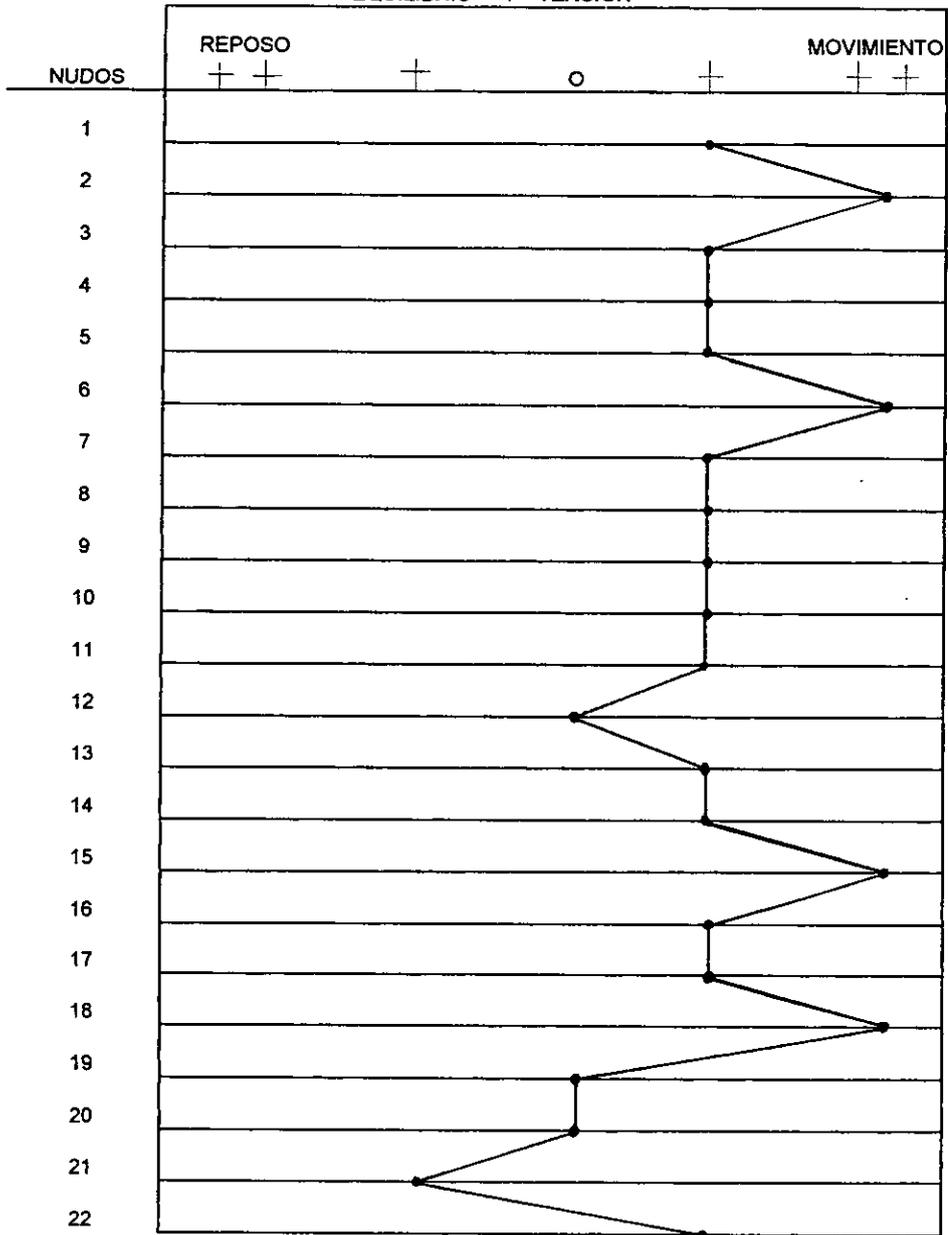


GRÁFICA 4



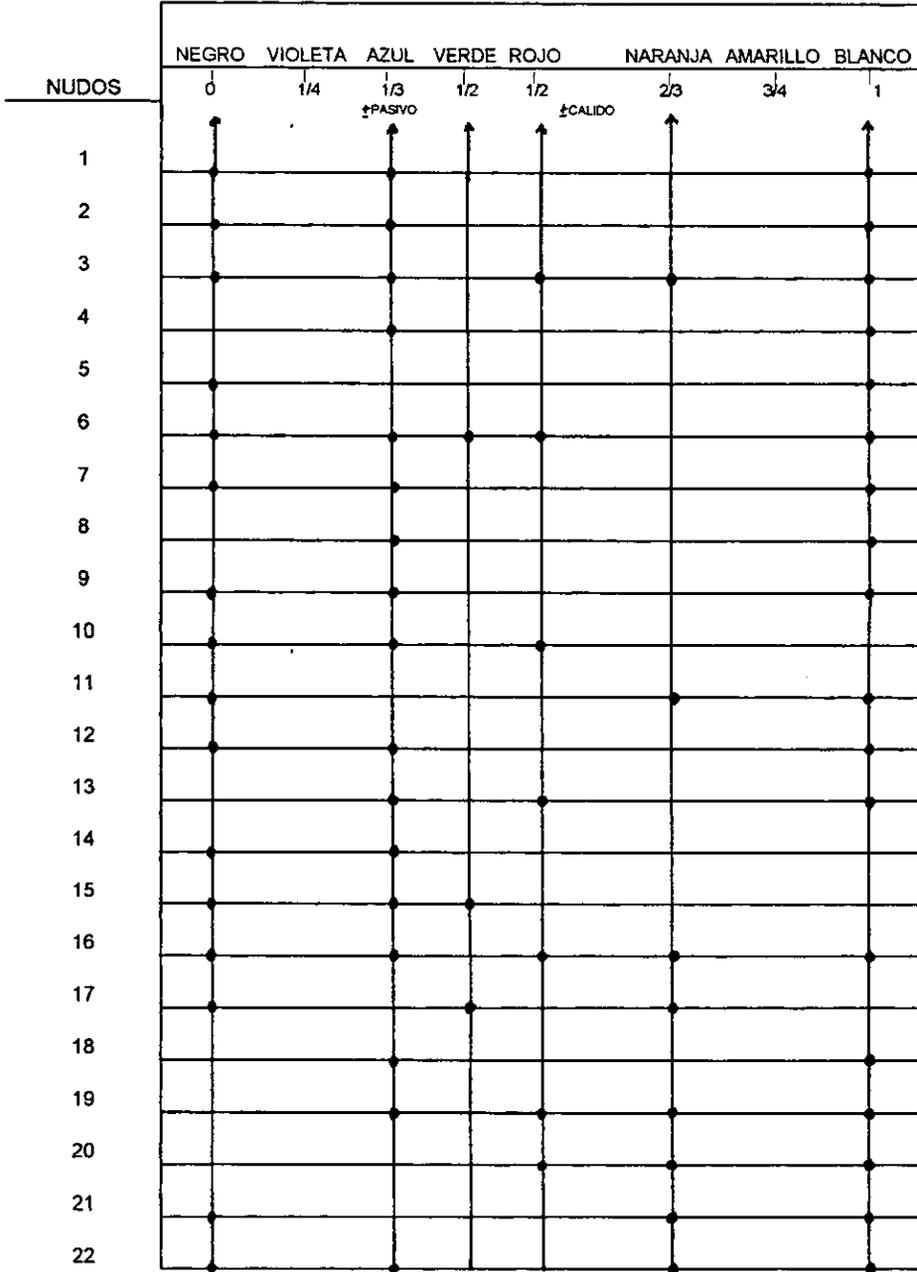
GRÁFICA 5

EQUILIBRIO / TENSION



GRÁFICA 6

COLOR/ ESCALA DE SCHOPENHWER



### SONIDO

NUDOS	SONIDO								
	SONIDO REAL			SONIDO SUBJETIVO			SONIDO EXPRESIVO		
	0	+	++	0	+	++	0	+	++
1		•	•						
2		•	•					•	
3			•						
4			•						
5			•		•			•	
6			•		•			•	
7			•					•	
8			•						
9			•						
10			•						
11		•				•			
12			•						
13			•					•	
14			•						•
15			•					•	
16			•						
17			•						
18			•					•	
19			•						
20			•					•	
21			•						
22									•

GRÁFICA 8

sus preferencias, etc. Por eso la interpretación será subjetiva, sin embargo, este análisis pretende dar otras pautas para la captación del mensaje y la apreciación de su significado. Son su estructura básica con la cual crea algo que no existía. Tanto las imágenes como el contenido coinciden claramente y expresan el mensaje de la violencia creando así una obra artística de la cinematografía.

Es muy importante señalar el papel de las connotaciones quienes nos llevan directamente al mensaje. Entre los objetos que portan Alex y los de su pandilla encontramos:

Sombreros (negros).- es lo que ocupa la cabeza; el pensamiento.

Negro.- se asocia a lo negativo, a la fermentación, a la putrefacción y penitencia.

Ropa (blanca).- es lo que cubre los cuerpos, en contraposición a lo negro, representa lo positivo, simboliza la síntesis de lo distinto.

Bastón (de Alex).- representa el poder y lo usa como instrumento de castigo.

Falo (de hule en su nariz).- es el símbolo del poder activo (falocracia en la sociedad).

Brazaletes con ojo ensangrentado (de Alex).- simboliza el inframundo, se une a la destrucción.

Botas (negras).- simbolizan las bajas cosas naturales, tanto en el sentido de humildes, como en el de ruines.

Hombres.- es el principio activo; se convierte en símbolo para sí mismo cuando toma conciencia de su ser.

Por lo tanto, la persona de Alex representa el principio activo de la destrucción, con todo el poder que le da su propia naturaleza como del inframundo en su pulsión agresiva y ruin, sin miramientos de ninguna índole. Los de su banda son sus seguidores, le obedecen por la cohesión que ejerce sobre ellos. Los colores de su vestimenta se contraponen y asocian a lo positivo y lo negativo.

Otras connotaciones:

Luz blanca al fondo.- se identifica con el espíritu; lugar de la aparición.

Puente.- aquello que media entre dos mundos.

Al momento en que Alex y su banda aparecen bajo un puente donde se suscita el ataque al anciano, se simboliza a la juventud repudiando a la vejez, el bastón es el objeto de castigo. Nada que ver con la bondad de espíritu, está muy lejano a ellos.

Otras connotaciones:

Teatro.- imagen del mundo fenoménico.

Palo.- objeto de castigo.

Piedra.- simboliza la unidad y la fuerza.

Colores azul, negro y café, son fríos, corresponden a procesos de debilitación.

Cuando Alex y su banda confrontan a Billy Boy y sus chicos, se simboliza la violencia en toda su expresión dentro de un mundo fenoménico, como una ficción de la ficción, con palos y piedras como objetos de castigo. Los colores azul, negro y café, enfrían el calor de la violencia física; es la juventud contra la juventud en la lucha por el liderazgo.

Otras connotaciones:

Tres jóvenes.- significa la resolución del conflicto planteado por el dualismo; corresponde al hemicyclo: nacimiento, cenit, ocaso.

Sombrero (negro).- lo que ocupa la cabeza. Pensamientos (negativos).

Falo de hule (sobre la nariz de Alex) y falo como escultura gigante.- es el símbolo del poder activo.

Brazaletes con ojo ensangrentado.- simboliza la infrahumanidad, unido a la idea de destrucción.

Ropa blanca.- se asocia a lo positivo.

Leotardo verde.- alude a la fertilidad.

Muro.- simboliza el límite.

Dos cuadros eróticos de mujeres.- por los colores rosa y azul claro se asocia a la

sensualidad e inocencia.

Dos mesitas.- simbolizan la reunión.

Una lámpara encendida, luz blanca.- se asocia a la inteligencia.

En este nudo se simboliza el dominio del poder por la fuerza bruta. Se reafirma la idea de la falocracia como fuerza predominante en la sociedad. Es una lucha de contrarios. Ella simboliza la fertilidad sacrificada y maltratada y, él representa el inframundo unido a la idea de la destrucción. Los objetos que complementan la escena son dos mesitas de pared, implican gusto estético así como los cuadros eróticos, el que se percibe con más claridad donde una figura femenina sensual e inocentemente muestra su parte íntima, reafirma la idea de ver a la mujer sólo como objeto del deseo. La luz blanca de la lámpara encendida disminuye el efecto de la violencia y la música de fondo le da un sentido de danza o ritual.

Luego, en el nudo 7, Alex es maltratado por el policía, simboliza una lucha clara, un conflicto. Aunque hay violencia, el muro blanco establece el límite y los colores fríos le dan efectos de enfriamiento.

Para el nudo 8, es el comienzo del castigo; el conflicto se da entre dos, policía e infractor, el muro limita el espacio, deprime, enfría; las dos ventanas dan la idea de penetración, dos bombillas encendidas nos indican dos centros (policías y reclusos), dos tinajas-lugar de aseo. A pesar de que el hombre castigado está desnudo, la escena es fría por los colores oscuros y la luz blanca predominantes.

En el nudo 9, ocho reclusos, por sus actos son privados de su libertad, el 8 es símbolo de regeneración. El Ministro es la potencia máxima, dos hombres del Gobierno lo siguen; el tres es la solución de un conflicto. Un oficial de policía es la fuerza cohesiva. Un sacerdote simboliza al poder supremo, es el guía de las almas. Los colores fríos y oscuros dan frialdad a la escena. Los muros limitan un espacio y en este caso la libertad de los reclusos. Los hombres dominan en la escena, reafirmando la idea de la falocracia.

El nudo 10: aparece un joven, el hombre se convierte en símbolo para sí mismo al hacer conciencia de su ser. Su cabeza es la imagen del mundo. Sólo se aprecia su cara, por la tonalidad rosa y lo oscuro alrededor se asocia a lo negativo, la inestabilidad, el sacrificio, la angustia.

En el nudo 11 se reitera el uno, un joven, es símbolo de lo esencial, es el centro de atención para los médicos que lo quieren cambiar por medio de un condicionamiento; se adecuará el castigo a su interior, habrá un autocastigo si intenta infringir la ley, se refuerza al escuchar la música de Beethoven. 10 médicos, el diez expresa la unidad. La luz del fondo es un centro, simboliza la elevación del espíritu por medio del sacrificio.

El nudo 12: un joven, como centro de experimentación y observación. Un Ministro, máxima autoridad. Doce espectadores, el doce es la salvación, se asocia al orden cósmico. Dos muros, límites del espacio y de su posible libertad. Los colores oscuros se equilibran un poco con el café de la madera propiciando estabilidad, la luz blanca enfría la acción; aparentemente Alex se ha salvado del castigo de estar encarcelado.

En el nudo trece.- aparece un joven, el hombre se convierte en símbolo para sí mismo al adquirir conciencia de su ser. Tres personas, el tres simboliza la solución de un conflicto. El padre corresponde a lo consciente, a las prohibiciones morales; la madre es su contrapuesto, el inconsciente. Los sillones dan la idea de la unidad estabilizada. Las dos puertas nos indican un conflicto que pasa, y los muros son las limitantes del hogar. Los colores vivos y fuertes, azul-da un toque de inocencia; rojo-es la pasión y el sacrificio, la madre sacrificada.

El nudo 14: los colores oscuros y fríos así como la nebulosidad del ambiente enfrían la acción de los ancianos contra el joven, simboliza el saber ancestral contra el principio activo.

El nudo 15: se observa a tres hombres, el tres es la resolución de un conflicto, la lucha es la clara exposición de éste. La macana es el objeto de castigo y las esposas también.

La inmersión en el agua indica la multiplicación del potencial de la vida. Sucede en un bosque, es el lugar donde florece abundantemente la vida vegetal sin haber sido plantada. Los tonos oscuros y la tierra estabilizan la acción, la enfrían.

En el nudo 16, es la toma de un comedor, hay cuatro hombres, el cuatro se asocia a los límites externos naturales, en este caso, la organización racional del principio activo. Una mujer, uno es asociado a centro, al principio pasivo. Hay vino rojo, simboliza la sangre y el sacrificio (aún continúa), sobre la mesa, lugar de reunión. Un hombre en silla de ruedas, representa el suplicio. Los colores cálidos de sus vestimentas encienden la escena. Los muros limitan el espacio y la situación.

El nudo 17: se aprecia a tres hombres, el principio activo en la solución de un conflicto. Una mujer, el principio pasivo también interviene. Aparato de sonido reproductor de música: por el sistema de analogías se encuentra la transición de lo expresivo a lo simbólico; lo que más le gustaba a Alex ahora lo castiga. Los juegos son actividades para liberar energías a través de la recreación. Ese lugar reafirma el gozo de unos por el sufrimiento de otro.

En el nudo 18 se ve a un hombre, uno se asocia al centro; se convierte en símbolo para sí mismo al tomar conciencia de su ser. El suicidio, desde el ángulo existencial es un símbolo de la destrucción del mundo. El cielo se asocia al principio masculino y activo. La rama del árbol equivale a la inmortalidad. El edificio se asocia a una estructura en este caso puede ser la social, es decir, Alex pretende escapar de la sociedad suicidándose. El azul claro del cielo da un toque de inocencia a la acción.

Nudo 19: en éste, se reafirma la presencia del padre y la madre frente al hijo, se asocian al consciente y al subconsciente. Tres personas, se alude a la solución de un conflicto en un hospital, es el lugar de los enfermos. La ventana al fondo representa la idea de posibilidad. El color blanco alude a lo positivo, lo limpio; con el naranja se representa el egoísmo, de Alex y de la sociedad misma; con el rojo la pasión y el azul claro da un toque de inocencia a la imagen.

Nudo 20: un joven enfermo, alude al centro de la atención en un hospital, lugar de los enfermos. Una mujer (psiquiatra), representa el principio pasivo. El muro naranja, por su asociación representa el egoísmo, es un límite.

En el nudo 21: dos hombres se dan la mano. Dos, se refiere a la inmovilidad momentánea cuando las fuerzas son iguales. Ambos son el principio activo convertido en símbolo para sí mismo al tener conciencia de su ser y unirse. La mano se refiere al soporte, pilar, fuerza. En un cuarto de hospital, lugar de los enfermos; con un muro naranja, por su asociación representa el egoísmo como límite. El contraste de colores resalta y da vida a las figuras humanas.

En el nudo 22: en un lugar abierto, sin muros, un joven y una mujer hacen el amor, simboliza la regeneración, es el equilibrio de fuerzas antagónicas. Siete mujeres observan, siete, es el orden completo, período, ciclo. Nueve hombres, también observan, nueve simboliza la verdad, teniendo la característica de que lo multiplicado se reproduce a sí mismo. Usan sombrero (todos), alude a los pensamientos, aplauden a la pareja. Las damas portan paraguas, es un símbolo masculino, incluye la idea de sexualismo y protección; reafirma la idea de la falocracia. En la nieve, es la sublimación de la propia tierra, simboliza también altura y la luz, la libertad alcanzada por Alex. Tanto hombres como mujeres visten con ropas victorianas, es una ironía dentro de la ficción futurista.

Todos los datos e información aportada por las connotaciones se relacionan íntimamente a la historia, esto se comprueba al leer las conclusiones de ese punto. Se ampliarán y aclararán más.

### 3.3 HISTORIA..

De acuerdo al método planteado por Helena Benistáin, incurriremos en la búsqueda del mensaje al ir más allá de la simple apreciación viso-auditiva del filme, a través de diecisiete aplicaciones:

## APLICACIÓN I

Elaboración de la lista de funciones o unidades de sentido: nudos, catálisis, índices e informaciones. Los nudos, por su parte proporcionarán el resumen requerido en otros momentos del análisis. Enlistando las otras funciones se obtiene el eje sintagmático del relato y la intriga filmicos (resumen); en él se ofrecen los sucesos planteados en orden artificial, es decir, el orden dado por el director para sus fines. En este caso por analizar, se emplearán los diálogos y narración presentados en el filme, en su versión traducida del inglés al español.

Así, las catálisis son el indicio de cómo varían los espacios discursivos en el ritmo narrativo de la película.

Los índices son los atributos correspondientes a las "dramatis personae"; remiten al carácter de los protagonistas y al clima psicológico de cada situación dentro del filme.

Y, por último, las informaciones sitúan espacial y temporalmente tanto a los protagonistas como a los narradores (algunos). En este filme son presentados por medio de las imágenes, ubicando al espectador en el momento y forma deseado por el director.

Para ésto, se elaborará el diagrama de la fábula e intriga:

1.- Catálisis, índices e informaciones: pausa metadieética, voz en off narra; cuatro amigos se divierten en el Korova Night Club; índices-vestimenta y carácter especial de los personajes, adolescentes reunidos. Las informaciones son presentadas en imágenes. Diégesis en escena.

2.- Nudo, índices e informaciones: 4 jóvenes golpean a un anciano; clima psicológico violento; informaciones visuales (imágenes).

3.- Nudo, índices e informaciones: pleito entre pandillas. Clima psicológico violento; informaciones en imágenes.

4.- Catálisis e informaciones: Alex y su pandilla escapan de la policía manejando un auto velozmente; gritos. Pausa metadieética, variación del ritmo narrativo; informaciones en imágenes (violencia juvenil por la noche).

5.- Nudo, índices e informaciones: asalto, golpes a una pareja, violación a la mujer (elipsis visual); clima psicológico muy violento. El espacio y tiempo son manejados por medio de imágenes y sonidos.

6.- Catálisis, índices e informaciones: discusión entre Alex y Dim por respeto a la música

culta y quien la interpreta. Ambiente psicológico más sociable.

7.- Catálisis, índices e informaciones. Pausa metadiegetica. Alex escucha y ama la música culta; ya en su hogar paterno; ambiente psicológico pacifico y con cierto nivel cultural; reforzado por las informaciones de objetos, la música, etc.

8.- Catálisis, índices e informaciones: Alex no va a la escuela; sus papás ignoran sus actividades violentas. Ambiente psicológico familiar-comprensivo. Espacio-hogar; tiempo-día.

9.- Catálisis, índices e informaciones: El Sr. Deltoid (orientador) visita e interroga a Alex sobre el asalto y por faltar varios días a la escuela. Acción menuda descriptiva.

Ambiente psicológico tenso y sarcástico.

10.- Nudo, índices e informaciones: Alex tiene actividad sexual con 2 jovencitas; ambiente psicológico-pulsión sexual. Cámara rápida.

11.- Catálisis, índices e informaciones: Alex y sus amigos discuten por el liderazgo.

Ambiente psicológico tenso y sarcástico.

12.- Nudo, índices e informaciones: Alex defiende su liderazgo peleando fuertemente con sus droogos. Ambiente psicológico muy agresivo.

13.- Nudo, índices e informaciones: Alex y sus 3 amigos se contentan, planean la acción nocturna. Ambiente psicológico tenso.

14.- Nudo, índices e informaciones: intentan asaltar la casa de una bailarina, Alex la golpea fuertemente y sus amigos a él. Ambiente psicológico muy violento.

15.- Nudo, índices e informaciones: Alex pelea con un policía en la comisaría; ambiente psicológico intimidador, sarcástico y violento.

16.- Nudo, índices e informaciones: Alex es sentenciado a 14 años de prisión; ambiente psicológico represivo.

17.- Nudo, índices e informaciones: Alex intenta redimirse, pasa de la prisión a un tratamiento médico para 'ser bueno'; ambiente psicológico cohesivo.

18.- Catálisis, índices e informaciones: Alex se entrevista con el director del presidio, quien está en desacuerdo, sin embargo lo transfiere al Centro Médico Ludovico; ambiente psicológico represivo. (Lugares cerrados).

19.- Nudo, índices e informaciones: Alex asimila y sufre con el tratamiento conductista (premio-libertad; castigo-dolor).

20.- Catálisis, índices e informaciones: la Doctora hablando con Alex, quien dice sentir miedo y náuseas ante imágenes de sexo y violencia. Experimenta dolor al escuchar la Novena Sinfonía de Beethoven, su música favorita.

21.- Nudo, índices e informaciones: Alex pasa la prueba ante el Ministro de Gobierno, médicos y un sacerdote (quien dice que Alex perdió su capacidad de elección por miedo al castigo). Ambiente psicológico tensional y sorpresivo.

22.- Nudo: Alex es liberado al día siguiente.

23.- Nudo, índices e informaciones: Alex retorna al hogar materno de donde es expulsado; ambiente psicológico triste y dramático.

24.- Nudo, índices e informaciones: en la calle, Alex es atacado por el anciano a quien él maltratará unos años antes. Ambiente psicológico violento. Espacio abierto; tiempo, día.

25.- Nudo, índices: interviene la policía -sus examigos- quien también lo maltrata brutalmente. Ambiente psicológico muy violento.

26.- Nudo, índices e informaciones: Alex pide auxilio en una casa a un escritor paralítico (cuyos dueños fueran también sus víctimas tiempo antes). Ambiente psicológico doloroso.

27.- Nudo e índices: el escritor pretende ayudarlo por conveniencia política contra el

Ministro de Gobierno; ambiente psicológico amigable. El escritor muestra valores humanos de compasión por los abusos de la policía.

28.- Catálisis e índices: el escritor descubre a Alex como atracador de su hogar y lo tortura con música; ambiente psicológico tenso, venganza, furia.

29.- Nudo: Alex desesperado salta por la ventana.

30.- Nudo, índices e informaciones: en el hospital Alex se recupera del golpe y fracturas. Ambiente psicológico: tranquilidad y comprensión.

31.- Catálisis: Alex es visitado por sus padres a quienes rechaza.

32.- Nudo e índices: el Ministro lo visita por conveniencia política; acuerdo ventajoso para ambos.

33.- Nudo, índices e informaciones: Alex escucha su música favorita sin experimentar dolor (imagina escenas de sexo); espacio abierto, tiempo-indefinido. ¡Está curado!.

El filme se construyó con: 22 nudos, 11 catálisis, 25 informaciones y 27 índices.

#### CONCLUSIONES:

Este relato fílmico se compone de dos niveles: diegético -la historia- y extradiegético -es contada por el narrador-. En las funciones, los nudos son predominantes dando al filme el efecto de acción (ultraviolenta). Las catálisis son menos y son usadas para:

- a) Enlazar las acciones primarias por medio de las menores dando la idea clara al espectador de lo sucedido entre algunos nudos y otros.
- b) Dan la idea de lo que se vive en ese tiempo (luchas entre pandillas de adolescentes, etc.).
- c) Para enfatizar el momento de negociación entre Alex y: sus padres, el Sr. Deltoid, sus amigos, el director del presidio, los doctores, el sacerdote y el Ministro.
- d) Para ahondar en detalles: cuando huye con sus amigos de la policía, al momento

de no querer ir a la escuela, etc.

Por su parte, los índices son abundantes, presentados en imagen y también a través del discurso. Los adolescentes en cada pandilla se visten de una forma determinada, actúan y utilizan un lenguaje propio de ellos, no entendible para el resto.

Dan cuenta de los estados anímicos de los personajes actuándolos. Se ofrece como punto de reflexión los fenómenos psicológicos en el protagonista y en segundo término, el de los demás actores antes maleantes hoy policías, por ejemplo.

Indicios:

- a) Una pandilla de adolescentes.
- b) El jefe -Alex-protagonista-narrador.
- c) Sus víctimas.
- d) La policía.
- e) Los médicos.
- f) El sacerdote.
- g) El Ministro de Gobierno.
- h) Los padres de Alex.

Se ofrece, a través de ellos, un juego dialéctico el cual sucede conforme a los hechos: Alex que era un agresor, es encarcelado y quiere ser bueno. Sus amigos antes fuera de la ley, luego la defienden convirtiéndose en policías. El escritor primero lo quiere ayudar y después (de descubrirlo) matarlo. El sacerdote sólo argumenta su pérdida de elección moral.

Los papás de Alex primero lo quieren, luego lo rechazan y al final lo vuelven a querer. Los médicos experimentan intentando convertir las malas conductas en buenas. El Ministro primero quiere terminar con el vandalismo y acaba negociando con uno de ellos.

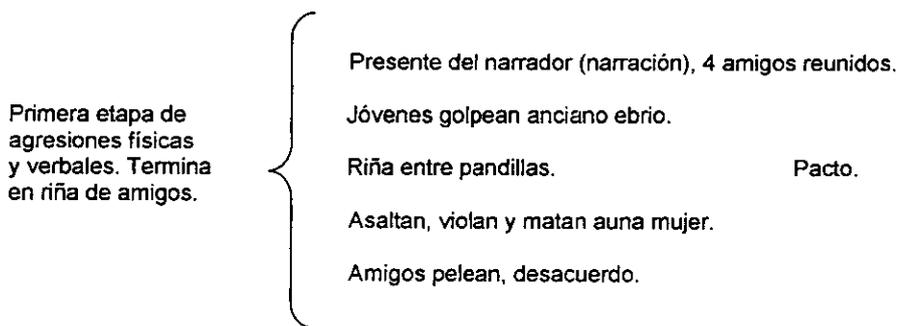
En fin, el combate, la lucha del bien contra el mal es una constante dentro del filme; la ultraviolencia es su medio, la ciencia intenta contrarrestarla, la policía cohercionarla, la

religión recuerda el derecho humano de elección moral y, el gobierno, al no tener otra salida sólo negocia.

Mientras tanto, las informaciones son captadas por los movimientos de cámara y proporcionadas a través de las imágenes, son abundantes y constantes durante todo el filme, inicia en la noche en un lugar cerrado (Korova Night Club) y concluye en una visión de Alex de día y en un espacio abierto, aunque en ningún momento se define el nombre de la ciudad y tampoco el año o duración en tiempo de la historia, sólo se sabe de ella como ficción, a futuro.

## APLICACIÓN II

Se deberá describir la sintaxis de las acciones y sus secuencias diciendo de cuántos microrrelatos consta y por qué; un ejemplo sería la dicotomía “mejoramiento/degradación”, explicado en cuadro sinóptico por etapas (inicio, desarrollo, desenlace); del cual se desglosarán las interpretaciones, de acuerdo a cada etapa.



En la primera etapa hay un proceso constante de agresiones, las cuales terminan en riña de amigos.

Segunda etapa: inicia con la apreciación musical, luego actividad sexual, reunión de amigos, pelea, reconciliación, plan y asalto, termina en traición.

Presente del narrador (monólogo).  
Alex escucha y ama la música culta de Beethoven.  
Duerme y no va a la escuela.  
Alex va de compras (tienda de música).  
Alex tiene actividad sexual con dos jovencitas.  
Cuatro amigos platicando.  
Fuerte pelea entre amigos.  
Los amigos se reconcilian (aparentemente).  
Planean y realizan un asalto.  
Alex es traicionado por sus amigos y atrapado por la policía.

En la segunda etapa se transcurre de la apreciación musical y descanso en el hogar a la actividad sexual, a las agresiones físicas muy violentas terminando en traición pues los amigos provocan que Alex sea atrapado por la policía. La dinámica es muy violenta.

Tercera etapa: inicia con agresiones físicas, pasa a las psicológicas (conductismo E-R) y termina con la libertad física de Alex.

Alex pelea con un policía.  
Es sentenciado a 14 años de prisión.  
Alex intenta redimirse y ser 'bueno'.  
Pasa de la cárcel a un tratamiento médico.  
Sufre y asimila el tratamiento.  
Alex pasa la prueba.  
Es liberado.

La tercera etapa es cuando se intenta revertir el proceso de la agresión por medio de un método conductista, utilizan una droga; el resultado es positivo y Alex termina su

tratamiento, es "libre" (pierde su elección moral).

Cuarta etapa: inicia con la reforma de un reo, continúa con agresiones físicas y psicológicas, terminan con el suicidio.

Alex retoma al hogar materno de donde es expulsado.  
En la calle lo ataca un anciano (a quien él maltrató unos años antes).  
Intervienen 2 policías, quienes también lo golpean brutalmente (examigos).  
Alex llega a una casa y pide auxilio.  
El dueño lo ayuda por conveniencia política.  
Después lo tortura con música porque descubre que el joven fue quien asaltó su casa y violó a su esposa.  
Alex desesperado se lanza por la ventana.

La cuarta etapa muestra claramente la incapacidad de un hombre por defenderse, llegando a la desesperación y suicidio, parece o podría ser el final de la película.

Quinta etapa: inicia con una reconciliación familiar; recuperación física, un acuerdo político. Y termina recuperando su elección moral.

Alex en el hospital rehabilitándose. Sus papás lo visitan.  
El Ministro lo visita por conveniencia política, llegan a un acuerdo ventajoso para ambos.  
Alex escucha su música favorita sin experimentar dolor, imagina escenas de sexo.  
¡Está curado!

F I N .

La quinta etapa inicia con la reconciliación familiar; mientras Alex se recupera físicamente, una psiquiatra descubre que ya recuperó su elección moral. El Ministro lo visita por razones políticas y llega a un acuerdo ventajoso para ambos. La prensa lo hace

constar. "Está curado", escucha su música favorita sin experimentar dolor, e imagina escenas eróticas.

## CONCLUSIÓN:

La perspectiva o punto de vista tiene un juego de dos, a veces los victimarios y otras a las víctimas. Desde el punto de vista de Alex y sus amigos, ellos son los malos, ultraviolentos. Desde el punto de vista de la policía, ellos son los buenos, imponen el orden. Desde el punto de vista de Alex después del tratamiento, él es la víctima.

Por tanto, las secuencias están organizadas por enlace, por haber dos agentes (y acciones) las cuales se oponen. El mejoramiento de uno implica la degradación del otro. La primera secuencia desde la perspectiva de los maleantes, es el cumplimiento de una tarea, asaltar, golpear, violar (y hasta matar). En la segunda etapa interviene la policía, cuya tarea es opuesta a la anterior, atrapar a los infractores. En la tercera viene la reforma de la conducta a través de dos métodos, el encarcelamiento y el tratamiento conductista. La cuarta es la readaptación del reo a la sociedad (sin elección moral), la cual resulta catastrófica para él; terminando en la desesperación y el suicidio (final aparente). Y, la quinta es la reconciliación, la sanación física, el acuerdo político y recuperación de la opción moral. El cumplimiento de la tarea del Ministro de Gobierno (el orden) se logra mediante la negociación.

De los agentes y acciones en oposición, resultan dos perspectivas, las cuales son complementarias:

- Víctimas y victimarios.
- Infractores de la ley y ejecutores de la ley.
- Un agente obtiene mejoramiento y otro degradación.

En la primera secuencia los malecheros obtienen mejoramiento al ejecutar actos de ultraviolencia y asaltos y, salen invictos. Sus víctimas sufren la degradación al recibir golpes y ser asaltados. En la tercera sucede un cambio debido a la traición de Alex por

sus amigos; éste es capturado por la policía (opositor). Alex sufre una degradación al perder su libertad y la policía un mejoramiento al atrapar a un infractor. Al final todo se soluciona con la negociación.

### APLICACIÓN III

Consiste en determinar cuáles son las reglas de acción que dejan ver el movimiento del relato. Explicar quiénes actúan y cómo es su actuación; cuál es la relación entre unos y otros identificando el predicado 'quién desea qué'. Lo que parece haber sido y sigue siendo. Si "las acciones conscientes y voluntarias caracterizan a los personajes fuertes y las inconscientes e involuntarias a los débiles." (1)

En el relato de la película se destacan los personajes en forma individual más que grupal, aún cuando se sabe que éstos pertenecen a determinados grupos (el Ministro, al Gobierno; Alex, a su pandilla, etc.).

La pandilla (A) de Alex (A') se presenta dividida (Pete, Dim y George (A'')) en un momento dado.

El Gobierno (B) actúa a través de la policía (B') y de sus instituciones médicas (B'') en contra de los infractores de la ley. Y, los ciudadanos-sociedad (C) son las víctimas.

Se advierte un primer predicado "de base" en la relación entre A' y A'':

A'' desea destituir del liderazgo a A'; A' se resiste peleando contra A'', luego surge la reconciliación aparente.

(1) Beristáin, Helena. "ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO LITERARIO". UNAM, México, Pág. 68.

A" obstaculiza y traiciona a A'; desde entonces ambos se separan y tienen experiencias distintas.

En la relación entre A y B se identifica otro predicado de base:

A desea (con deseo de dominar y poseer) a C y B desea (con deseo y dominio absoluto) a A y a C, C no se resiste y A comete infracciones contra B.

B utiliza a B' y a B" para lograrlo; como A' es traicionado por A", B' lo captura y luego entra en acción B", A' se reforma y retorna a C. C lo trata mal y A' decide liberarse (suicidio fallido), entonces B logra un acuerdo con A' por medio de la negociación.

A' caracteriza a un personaje fuerte/débil cuyas acciones son inconscientes e involuntarias y primitivas. B parece débil pero es fuerte por sus aparatos coheritivos, sus acciones son conscientes y voluntarias.

A" se pasa a B y C continúa sufriendo por grupos como A porque B no logra el control total aún con sus instituciones.

Así, con las reglas de acción de Todorov, es posible advertir los rasgos distintivos del carácter de esos protagonistas.

#### CONCLUSIÓN:

Con la identificación de los personajes y el reconocimiento de quién desea qué, se confirman las acciones conscientes y voluntarias como características de los personajes fuertes (como Alex - A'); al contrario de los débiles quienes realizan acciones inconscientes e involuntarias (como los papás y las víctimas - C). En el filme predominan los personajes en forma individual más que grupal, se sabe pertenecen a ciertos grupos, como Alex a su pandilla, el Ministro al Gobierno, etc.

#### APLICACIÓN IV

Identificar entre la narración, al conjunto de individuos, protagonistas, actantes y

puntos de vista superpuestos. Con base a la relación sintagmática expresada por Greimas en la cual señala: sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante y oponente. Describiendo en cada uno el por qué se lo considera como tal, enlistándolos.

Se describirán también las características del objeto de estudio (denso, rápido, con muchos o pocos elementos, etc., para descubrir, a través de su conjugación lo que producen y crean, por ej.: producen una acumulación de situaciones violentas creando tensión.

Cada parte mencionada anteriormente se describirá de acuerdo al punto de vista de unos y otros en cada microrrelato.

En el primer microrrelato:

El sujeto: es A porque desea obtener los bienes y dominio sobre C.

Objeto: es C, pues es deseado con afán de dominio y posesión por A.

Destinador: B (a través de B') es el antagonista aunque de momento no logra el triunfo.

Adyuvante: A' y A'' conforman una suma de fuerzas.

Oponente: A' impone su fuerza sobre A'' quien está en desacuerdo.

En el segundo microrrelato, desde el punto de vista de A':

Sujeto: es A' por ser el jefe de la banda quien desea el dominio sobre otros.

Objeto : C, es deseado por A' y A'' con deseo de posesión y dominio.

Destinador: es B' quien trabaja para B, defendiendo a C de A.

Destinatario: B y por añadidura C, si B' logra controlar a A entonces B y C son beneficiados.

Adyuvante: A'' porque traicionan a A' apoyando a B'.

Oponente: B', es la fuerza cohesiva para imponer el orden en C.

En el tercer microrrelato, desde el punto de vista de A':

Sujeto: A' desea el dominio para librarse de B'.

Objeto: regresar a C al librarse de B'.

Destinador: B' porque encarceló a A' librando a C de sus malas acciones.

Destinatario: B porque es para quien trabaja B' y, quien obtendrá una mejoría.

Adyuvante: B'' porque pasa del presidio a un tratamiento médico.

Oponente: A', quien se encuentra bajo el control de B'.

En el cuarto microrrelato, desde el punto de vista de A':

Sujeto: A', porque (es el protagonista) deseaba y logra el librarse de B' y para retomar a C.

Objeto: C (el regreso) porque es liberado (A').

Destinador: B'' porque logra el cambio de conducta de A'.

Destinatario: C, porque A' no hará más fechorías.

Adyuvante: B'' porque gracias al tratamiento A' logra librarse de B' y regresar a C.

Oponente: C y B', cuando A' regresa a C es rechazado y maltratado por B'.

En el quinto microrrelato, desde el punto de vista de A':

Sujeto: A', desea ser aceptado por C.

Objeto: C, es deseado por A' con deseo de readaptarse a su sistema de vida.

Destinador: B'', porque logró el cambio de conducta de A' y su recuperación física.

Adyuvante: B', porque A'' se integró a él.

Oponente: se disuelve o desaparece al lograrse un acuerdo por medio de la negociación entre B y A'.

En la victoria aparente de Alex (A') y su pandilla (A) (Dim, George y Pete A'') sobre los ciudadanos que conforman la sociedad (C) y sus objetos de valor o bienes materiales; se opone la policía (B'), quien trabaja para el Gobierno y su Ministro (B) al igual que las instituciones médicas (B'') B' se encarga de castigar a los malechores, es destinador por

tomar sus propias decisiones al igual que B, C y A. A' se convierte en opositor de A'' quien lo traiciona y se une posteriormente a B', para ser útiles a C.

Por otra parte, en el tercer microrrelato desde la perspectiva de B':

Sujeto: B', porque logró encarcelar a A' y desea que A' esté bajo su control.

Objeto: A', es deseado por B' con deseo de poder y control.

Destinador: B, porque es quien obtiene una mejoría con el trabajo de B'.

Destinatario: C, se libra de los maltratos recibidos por A'.

Adyuvante: B'', por lograr el cambio de conducta de A'.

Oponente: A', quien se encuentra bajo control.

En el quinto microrrelato, desde el punto de vista de B:

Sujeto: B'', quien desea el bienestar de A'.

Objeto: A', es deseado por B'' para recuperar su salud.

Destinador: B, es quien recibe una mejoría.

Destinatario: C, se preocupa por el bien de A'.

Adyuvante: B' porque está a cargo del orden.

Oponente: se desvanece por el acuerdo al cual llegan B y A'.

#### CONCLUSIÓN:

Con esta aplicación se identifican al conjunto de individuos, Alex y su pandilla, victimarios (sujeto); el anciano, Billy Boy y su pandilla, la chica; el escritor y su esposa; la bailarina (objeto).

El Gobierno, Ministro (destinador) y sus aparatos de control (adyuvante): policía, cárcel, instituciones médicas y científicas, específicamente.

El infractor (opponente) se convierte en víctima de la represión gubernamental y de la sociedad misma.

Los puntos de vista cambian como cambia la situación de Alex de victimario a víctima;

de los científicos y el gobierno, de sistema de control a sistema calificado como obsoleto e ineficaz (por el escritor izquierdista y la prensa), etc., es decir, se advierten los rasgos de los *dramatis personae* en cada microrrelato.

#### APLICACIÓN V

En ésta, se ubicará el análisis del espacio y el tiempo correspondientes a la historia, según los hechos evocados por el narrador. Según Barthes, son las "informaciones".

Explicándose breve y concisamente los datos referentes al tiempo, así como su importancia. Luego, el espacio, cuál tiene mayor peso, por qué. Donde se desarrolla la historia; el clima, los objetos y personas circundantes; qué hay lejos y/o cerca. Los desplazamientos; el clímax, dónde y cómo se da; los contrastes, etc.

Según Barthes, estos datos sirven para "autenticar la realidad del referente y enraizar la ficción en lo real". (2) Es decir, para tomar a la historia en algo verosímil.

Por último, se establecerá un resumen de los datos de la espacialidad y la temporalidad.

Los datos que se refieren al tiempo son dados claramente en imágenes, reforzados con la narración y sonidos propios de la acción y los espacios; en el primer microrrelato son todos durante el atardecer y la noche. En el segundo microrrelato continúa la noche y con la mañana del siguiente día (pues Alex no va a la escuela...), finaliza en tiempo nocturno.

(2) *Íbidem*, op. Cit. Pág. 78.

En el tercer microrrelato se comienza por la noche y luego se presentan más indicios durante el día y se mencionan los 14 años que Alex pasará en prisión; los 2 que lleva, más 2 transcurridos en el tratamiento médico. El ambiente del reclusorio es rígido y deprimente para Alex.

El cuarto microrrelato se inicia de día, pasan dos noches y termina a la mañana siguiente, cuando Alex se lanza por la ventana.

En el quinto microrrelato se inicia de día; dando la idea de que pasan algunos meses y finaliza el día del acuerdo con el Ministro, cuando Alex se siente realmente curado (se da un clima de alivio y libertad).

El espacio en cambio, es más remarcado y reforzado con las imágenes y sonidos, el receptor se acerca más a la realidad ficcional, pudiendo observar detalles del entorno donde se desarrollan las acciones. Por su parte, el clima frío y casi siempre nublado muestra lo agreste del lugar (de la ciudad y del campo, donde caen lluvias torrenciales).

En el primer microrrelato se ubica al receptor en un espacio cerrado (El Korova Night Club), pasa a un espacio abierto (debajo de un puente golpean al anciano), de ahí a otro cerrado (viejo teatro abandonado), luego a uno abierto (la carretera y el auto convertible), después a otro cerrado (casa modernista); regresando al Korova y por último en espacio abierto (la calle, cuando Alex camina de regreso a casa).

El segundo microrrelato inicia en un espacio cerrado (casa y cuarto de Alex, tienda de música; regreso a casa con 2 chicas, entrada de su edificio); continúa con otro espacio abierto (a la orilla del río), sigue con un lugar cerrado (cafetería) y termina en otro abierto (afuera de la casa de la rica bailarina, cuando Alex es traicionado por sus amigos).

En el tercer microrrelato, el primer espacio es cerrado (la comisaría) continúa con otro cerrado (la cárcel) pasa a otro también cerrado (el hospital); el último es cerrado (el foro del teatro donde pasa la prueba).

En el cuarto microrrelato se inicia con un lugar cerrado (el hogar materno), pasa a un espacio abierto (la calle), continúa con otro abierto (el campo); sigue con uno cerrado (la casa del escritor) pasa a otro cerrado (una recámara) y finaliza con uno abierto (el espacio, al saltar por una ventana). Es un momento climático, parece el fin-liberación de la tortura de vivir así.

El quinto microrrelato inicia en un espacio cerrado (en un cuarto de hospital, donde llega a un arreglo con el Ministro) en el cual finaliza (aunque Alex logra imaginarse haciendo el amor en un espacio abierto, sin sentir dolor y descubre que se ha curado).

#### CONCLUSIÓN:

Todas las imágenes referentes a los espacios y entornos son mencionados (primero) por el narrador (y sus sufrimientos) y, luego son presentados en imágenes, reforzados con sonidos y acciones de los personajes en tiempo cronológico de la narración.

Propician al receptor ubicarse en el aquí y ahora pretendido por el autor del filme a través del narrador; el restaurante Korova, la casa de Alex y las de sus víctimas, la toma aérea del presidio, los hospitales y las calles marcan claramente elementos arquitectónicos; otros detalles como la carretera y el campo demuestran espacios abiertos y actos de la naturaleza (como la tormenta nocturna), los cuales están fuera del control humano. Es un tiempo futuro (lejano al de la creación del propio filme).

#### APLICACIÓN VI

Buscar el orden espacial específico del discurso de la película. Debe recordarse que en realidad, la espacialidad de la historia es inseparable de su representación espacial en el discurso filmico. Explicar cuáles son sus recursos, por ejemplo: los alejamientos y acercamientos, las visiones de un grupo o del otro, la quietud o los gestos de violencia; ...es decir, los medios a la disposición del discurso filmico (espacios abiertos o cerrados, objetos, etc.), proporcionan la dimensión espacial de la historia y su significación en el

conjunto del filme.

Describir si hay repeticiones y su papel. Así como el discurso con respecto a los efectos visuales, qué logran; la gradación y metamorfosis que sufren los objetos utilizados para los efectos.

Encontrar y señalar otros elementos de los que las repeticiones del discurso dan cuenta, por ejemplo: el lenguaje, el habla, los gestos, los gritos, las risas, etc.

Además, la relación causal y la distribución del discurso filmico, ¿cómo son?, explicarlas sintéticamente.

En el filme *A Clockwork Orange*, se inicia con un acercamiento (close up) del protagonista, se aleja poco a poco la cámara permitiendo apreciar a sus acompañantes y el sitio donde están (un bar), en un ambiente de quietud, el lugar es cerrado; los objetos decorativos son todos referentes a la mujer (erótica), las mesas son blancas, cuerpos de mujeres en posturas extrañas. La toma de este lugar sólo aparece dos veces; dando la idea de cómo es la vida social en ese tiempo futuro de la historia de la película. La segunda muestra el gusto de Alex por la música culta, defendiéndola de la burla de uno de sus amigos, iniciándose la división del grupo.

Ahí comienza la narración, el lenguaje es claro, utilizan una jerga propia de los jóvenes y sus pandillas, llamado Nadsat, lo cual da un toque de complicación para entender las frases en los diálogos, debido al movimiento del filme no se puede perder tiempo en tratar de entender cada una de ellas, sin embargo, las imágenes propician la agilización al observar las acciones en relación a ellas.

Ese léxico Nadsat se utiliza durante todo el filme, algunas de sus palabras se repiten más que otras, enfatizan su uso y pertenencia de grupo, separándolos del resto de la sociedad. Gritos, risas, fuerte discusión. Canto a capela de la Novena Sinfonía de Beethoven.

El segundo espacio es abierto, cuando atacan al anciano ebrio; se repite en el primer y cuarto microrrelato; enlazando la historia, en el segundo Alex es quien resulta lastimado (gritos, risas, palabras ofensivas, gestos, burlas, furia).

El tercer espacio es cerrado, una casa con arquitectura futurista, donde asaltan y golpean a un matrimonio, violan a la mujer, quien muere después. La presentación de la casa se repite en el cuarto microrrelato enlazándolo con el primero; esta repetición propicia la continuidad y la causalidad de la relación de estos personajes y Alex (después de haber estado en la cárcel y tratamiento médico). Se utilizan voces alteradas, gritos, música de fondo, llantos, risas y más música para "torturarlo" (debido al condicionamiento). Luego el espacio abierto, da la sensación de libertad, con su intento de suicidio (posible final).

El siguiente espacio es también cerrado, el departamento de Alex y sus padres, la arquitectura es común, la decoración extravagante consta de muebles modernos (para la época en que se rodó la película), colores fuertes, algunos detalles de la psicodelia. El cuarto de Alex es el que se detalla más con las tomas de la cámara haciendo acercamientos y distanciamientos de los objetos decorativos -al ritmo de la música, como un baile-, enfatizando la cara de Beethoven, lo cual hace saber al receptor que Alex admira y ama su música; ello es reiterado a lo largo de la película.

La toma de este lugar se repite en el 4º. microrrelato enlazándolo con el 2º. En la repetición se da tensión en el ambiente con el regreso de Alex, discusión, llanto de la mamá, sonidos guturales de Alex, quien sale como llegó.

Luego, otro espacio cerrado, una tienda de música con decoración modernista, focos de colores y ubicación de los mostradores en forma atípica, sólo aparece una vez. Luego regresa a su cuarto con las dos jóvenes (aparece dos veces en el 2º microrrelato).

Enseguida, otro espacio abierto, a la orilla de un río (Alex y sus amigos pelean fuertemente), la acción se enfatiza con los gestos y movimientos fuertes, no se escucha

ninguna voz humana, la toma de esta acción es complementada con música. Este espacio tampoco se repite.

Luego, la toma de otro espacio cerrado; una casa de arquitectura clásica, decorada en el interior con objetos artísticos eróticos, cuadros, esculturas, muebles de madera fina; hay 8 gatos finos como mascotas donde una mujer -bailarina- vive sola. Es el objetivo de Alex y su pandilla. Las tomas constan de alejamientos y acercamientos a los objetos y a las personas (Alex y la bailarina). Las imágenes son reforzadas con voces alteradas, gritos, música y gestos de furia y dolor. Cuando la mujer es golpeada con un objeto de arte en la cabeza, el director utiliza la toma del dibujo caricaturizado de una boca abierta doble y el grito de la mujer, dando un efecto de disminución a la violencia, lo expresa claramente sin la necesidad de presentarla en forma directa. Este espacio no se repite.

El siguiente es otro espacio cerrado, la comisaría, un cuarto con paredes blancas, da la sensación de limpio; se refuerza con sonidos propios de oficina, como máquinas de escribir, algunas voces -es donde Alex pelea con un policía-, este espacio sólo aparece una vez.

Luego, la cárcel, es otro espacio cerrado (se hace una toma aérea), se presenta un decorado escaso, con paredes y pisos limpios, predominan los colores oscuros dando la sensación de depresión, falta de alegría; el habla es singular, con respeto a la autoridad -gestos de poder, reos-gestos y acciones de sometimiento.

Enseguida, otro espacio cerrado, un hospital de experimentos psiquiátricos con arquitectura futurista, espacios interiores amplios, predominan el color blanco, dando la sensación de limpieza y vacío; los doctores y enfermeras también visten de blanco, los objetos que dan un efecto especial utilizados para el Tratamiento Ludovico, son una diadema con electrodos, cables, unas pinzas especiales para mantener los párpados abiertos; una sala de cine donde le presentan imágenes de ultraviolencia acompañadas con música de Beethoven, antes amada, ahora provocan que la odie por asociarla con

dichas imágenes. Utilizan también una droga (la cual le provoca dolor y vómito si él se pone violento).

El último espacio es cerrado, es otro hospital, donde Alex se recupera del intento de suicidio; con objetos propios de un centro de salud, camas, estantes, cortinas, ventanales. Con la toma de este espacio se da el cierre de la historia. El director utiliza como recurso la imaginación del protagonista quien narra cómo se sentía (las voces son de adulación y los gestos de agrado); y presenta la toma de otro espacio abierto (donde se ve haciendo el amor entre dos hileras de personas), da la sensación de libertad.

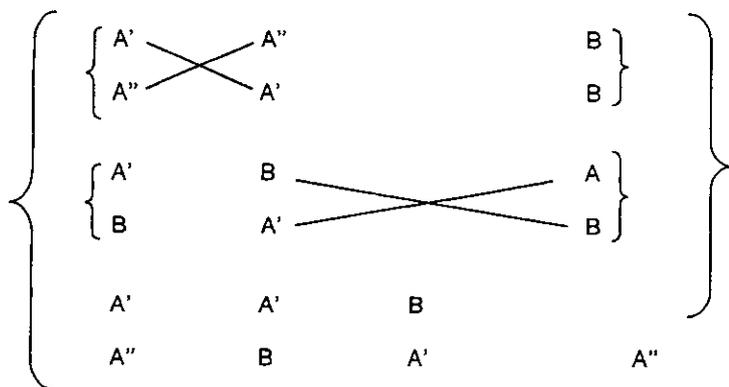
#### CONCLUSIÓN:

En el filme predominan los espacios cerrados (9) cuyas referencias arquitectónicas son delimitadas y específicas, yendo de lo particular a lo general y viceversa según los movimientos de cámara indicados por el director. Edificios modernistas en su exterior e interior; objetos decorativos artísticos, muchos eróticos femeninos y menos masculinos. El interior del departamento de Alex y sus papás demuestra un gusto burdo con colores fuertes y contrastantes; pero sobre todo, la recámara de Alex, sus colecciones (relojes, billetes, etc.), su admiración por Beethoven, discos, estereo, etc.

Los espacios abiertos son cuatro y sólo uno se repite (bajo el puente en la calle), uno de noche y uno de día. A la orilla del río, en el claro del bosque y cuando salta por la ventana. Los otros tres son imaginados por el protagonista y presentados en imágenes para reforzar la diégesis y la extradiégesis con la narración de la voz en off.

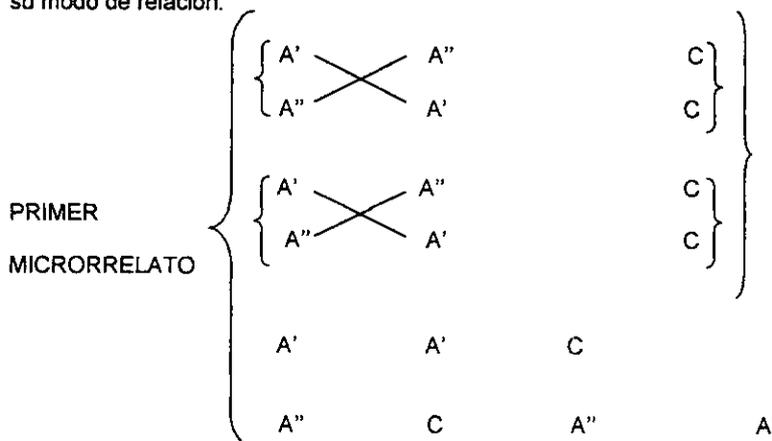
#### APLICACIÓN VII

La dimensión temporal tiene diferentes características en todos los relatos, por tanto, deberá establecerse la relación temporal a manera de cuadro sinóptico, por ej.:



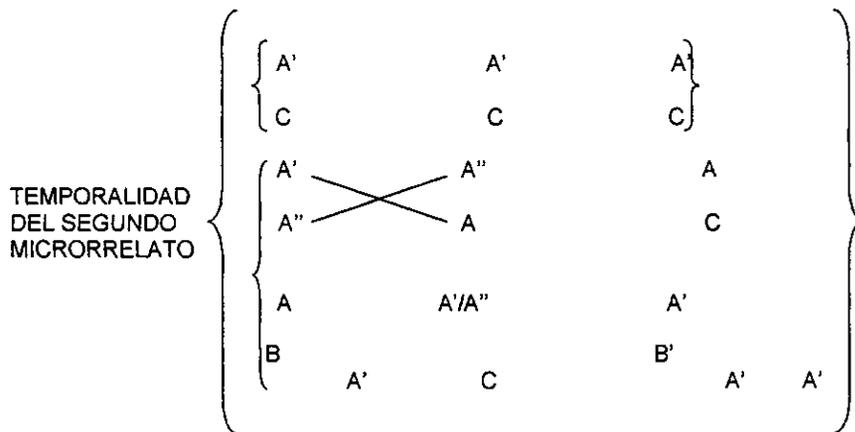
(Lo cual representa un efecto de simultaneidad). Se elaborará de acuerdo a cada microrrelato. Tómese en cuenta que en relatos narrativos como la novela, en este caso adaptada al filme, se tiene una doble temporalidad pues el narrador es el intermediario entre la historia y el receptor.

Explicar cuáles son los efectos propiciados por la temporalidad y cuáles sus contribuciones. De tal forma que, según el cuadro de relaciones se apreciarán más claramente las simetrías, marcándolas con { }, y las líneas que unen a los elementos son su modo de relación.

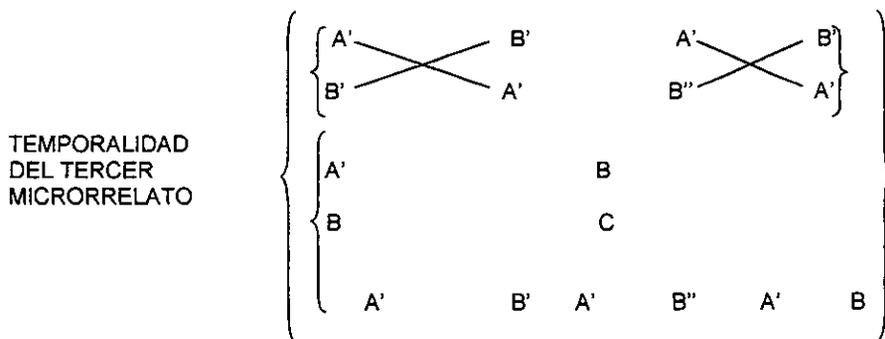


En la temporalidad de éste se destacan acciones relacionadas con Alex (A'), sus amigos (A''), un hombre borracho, una pareja y una mujer cantando (C). La secuencia temporal de las acciones violentas van en orden de : palabras (poco), golpes y

agresiones (mucho) a más palabras (~~poco~~); aumentando y disminuyendo la acción para evitar el cansancio del receptor, es decir, dándole un ritmo específico a la película en su conjunto.

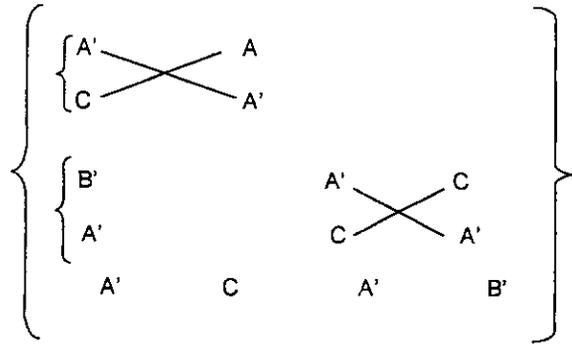


Los tiempos en que aparece cada actor son cortos y dinámicos, todo gira en torno al protagonista: Alex y sus papás; Alex y Mr. Deltoid; Alex y sus amigos. Luego un tiempo simultáneo cuando Alex y sus amigos pelean pero no se separan, otras acciones de Alex (A') y la bailarina (C) y A' y B' (policía) por quien es atrapado.



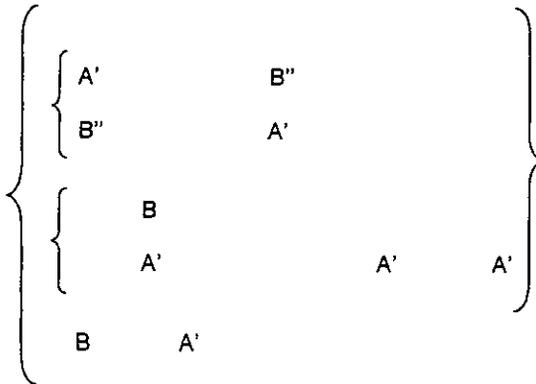
Es un tiempo simultáneo entre Alex y la policía; Alex y los médicos, una breve acción cuando Alex es presentado por el Sr. Ministro ante un auditorio, su tratamiento terminó y regresa a la sociedad.

TEMPORALIDAD  
DEL CUARTO  
MICRORRELATO



Es un tiempo dinámico entre Alex y la sociedad, hay interacción violenta. Alex se desespera y suicida.

TEMPORALIDAD  
DEL QUINTO  
MICRORRELATO



Interacción pacífica entre Alex, los médicos, el Ministro y la prensa.

CONCLUSIÓN:

En el relato filmico de "A Clock Work Orange" se forman dos temporalidades, la del narrador (extradiegético) y la de la historia (diegético). En el primer microrrelato el tiempo marca acciones violentas y poco diálogo.

En el segundo microrrelato el tiempo gira en tomo al protagonista y la ultraviolencia en acciones cortas propiciando dinamismo. En el 3er. Microrrelato se maneja un tiempo simultáneo entre el protagonista y el aparato represor; el transcurso parece más lento.

En el 4º. Microrrelato el tiempo vuelve a ser dinámico en la interacción del protagonista

y la sociedad (violencia). En cambio, el 5º. microrrelato tiene acciones pacificadoras, el ritmo parece más lento.

#### APLICACIÓN VIII

Revisar la duración del tiempo del discurso de la película y, si presenta anisocronías (por comprimir al tiempo de la historia, si ésta se desarrolla en el relato durante un tiempo más breve que el correspondiente a la realidad imaginaria).

También se detectará la existencia de analepsis (resumen dentro de la narración; es decir, advertir cuidadosamente todos los desajustes temporales de la historia y del discurso del filme, señalar las elipsis espacio y tiempo (salida de escena de algunos personajes sólo parcialmente).

Para ello se diagramarán las anisocronías, de manera inicial:

+ \_\_\_\_\_  
= \_\_\_\_\_  
- \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

En éste, las acciones indicadas bajo la línea de las pausas son aquellas que se narran a una velocidad que se supone no muy distinta de la correspondiente a su posible ocurrencia, y las señaladas por encima del resumen se narran a mayor velocidad de la requerida en su ejecución.

Así, será posible trazar un itinerario del discurso a través de los distintos momentos de la temporalidad de la historia. El cuadro posibilita la apreciación del desarrollo paralelo de las dos temporalidades y sus discrepancias:

Al leer de izquierda a derecha y de arriba a abajo, pasando por cada línea vertical, se apreciará el desarrollo de la temporalidad de la historia, del pasado más distante al más reciente (es el orden cronológico de la fábula).

Luego, leyendo la línea que ocurre en distintos sentidos, la cual marca el itinerario del discurso, se aprecia la forma en que éste altera la temporalidad de la historia del filme al presentarla (es el orden de la intriga).

En el análisis de "Naranja Mecánica", se da sólo una anisocronía por lo comprimido de la historia, su desarrollo del relato es dado en un tiempo más breve que el correspondiente al de la realidad imaginaria porque todos los hechos de la historia son pasados; dentro de ello, el discurso resume los hechos en un pretérito cercano, lleva los sucesos al inicio de la diversión perversa y desventuras del personaje central.

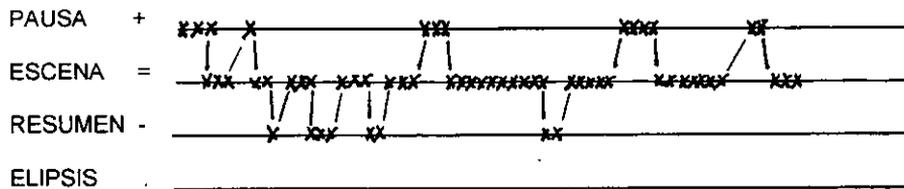
Se resumen varios años de la vida de Alex y su entorno a través de 12 catálisis reductivas en las cuales se resumen hechos de horas, de días, de meses y/o de años.

Es posible detectar algunos desajustes más entre la temporalidad de la historia y la del discurso; además de resumen hay diálogos (escena) y descripciones (pausas), por ejemplo:

- Se suscitan leves coincidencias entre ambas temporalidades cuando se utiliza el estilo directo de los diálogos.
- Se suspende brevemente (pausa) el tiempo de la historia (reforzado con imágenes y música) para expandir, a través de catálisis, al discurso; así como lo narrado; lo cual ocurre en varios momentos al escucharse la voz en off.
- Durante el filme, se suscita el resumen con la temporalidad de la historia siendo vehiculada por una temporalidad menor al del discurso. Por ejemplo, la voz en off de Alex describe en uno o dos minutos lo que sufrió en dos años de cárcel.

Por otra parte, se da una elipsis (espacio-temporal) al salir de escena Pete, el amigo más pequeño del grupo, quien es desplazado fuera del filme cuando Alex fue atrapado por la policía.

## ANISOCRONÍAS (diagrama inicial).



En cuanto al orden cronológico, el relato empieza en el momento precedente a las acciones de ultraviolencia narradas por la voz en off, protagonizadas por Alex y sus amigos; desde el inicio se da la tensión y densidad la cual se dinamiza a través de los nudos. Con ello, la analepsis, a través de todo el filme, comprimiéndose más la historia.

Por otra parte, la temporalidad de la historia corresponde a un pretérito indefinido pues no se sabe a ciencia cierta cuánto tiempo pasa desde el acontecer de los sucesos hasta el momento de la narración. Así, el tiempo ya pasado se desarrolla en la imaginación y mente de los receptores, en el presente momento de su percepción viso-auditiva. El pretérito con el cual inicia y continúa la narración, es anterior al de los diálogos.

ANACRONÍAS											
HACE TIEMPO	EPOCA DE LA ACCIÓN EN EL AÑO	ESA NOCHE	ANTES DE PELEAR	NEGOCIACION	DESPUES DE PELEAR ALEX Y AMIGOS	ANTES DE SER ENCARCELADO	CUMPLE SENTENCIA	DESPUES DE LA SENTENCIA	TRATAMIENTO	NEGOCIACION	CURACION DEL MAL
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

En el cuadro anterior se aprecia el desarrollo paralelo del itinerario del discurso en los distintos momentos de la temporalidad de la historia. Si se lee de izquierda a derecha y de arriba hacia abajo pasando por cada línea vertical, se tiene el desarrollo de la

temporalidad de la historia (es también el orden cronológico de la fábula). En cambio, si se lee la línea cursando, en distintos sentidos, se observará el itinerario del discurso, advirtiéndose así cómo altera la temporalidad de la historia del filme (es el orden cronológico de la intriga).

Debido a la "frecuencia", el relato es "singulativo" por contar con un eje sintagmático correspondiente a una sola historia, la de Alex y su entorno familiar y socio-político.

#### CONCLUSIÓN:

Se sintetizan varios años de la vida de Alex y su entorno a través de 14 catálisis reductivas, resumiendo hechos de horas, días, meses y/o años. En el transcurso del filme se da una anisocronía por lo comprimido de la historia. El discurso resume los hechos en un pretérito cercano.

Durante el filme, se suscita el resumen con la temporalidad de la historia siendo vehiculada por una temporalidad menor a la del discurso. Por ej.: la voz en off de Alex, describe en uno o dos minutos lo que sufrió en dos años de cárcel.

También se da una elipsis (espacio-temporal) al sacar de escena a Pete, quien aparece por última vez cuando Alex fue atrapado por la policía. La temporalidad de la historia corresponde a un pretérito indefinido pues en ningún momento se especifica cuánto tiempo pasa desde el acontecer de los sucesos hasta el momento de la narración. Entonces, el tiempo ya pasado se desarrolla en la imaginación y mente de los receptores, en el momento de su percepción viso-auditiva. Es un relato "singulativo" por contar con un eje sintagmático correspondiente a una historia, la de Alex y su entorno familiar y social.

#### APLICACIÓN IX

En ésta, se describirá brevemente lo tocante a las dimensiones temporales de la producción filmica y la apreciación de éste. Indicar qué lenguaje ofrece el relato del filme;

¿por qué?; explicar si el lapso en que ocurre la historia es anterior o posterior al proceso de la enunciación y al de su percepción viso-auditiva.

Este filme ofrece una indicación de temporalidad, la correspondiente a nuestra percepción como receptores de la película; se sabe que el lapso de la historia es anterior al de la enunciación; ambos son pretéritos aún cuando el filme y sus imágenes presentan la vida humana de un tiempo futuro; ambos pretéritos son anteriores al proceso de la apreciación del filme. Ese tiempo es (tácito) irreversible en cuanto a la observación del filme, es decir, se debe ver de principio a fin, de ello dependerá la tensión, densidad y comprensión de su historia, las cuales van aumentando en ese orden con el apoyo de las catálisis, índices e informaciones.

Aún cuando no se menciona el tiempo de su escritura y producción, su pasado es perteneciente a un futuro de la humanidad, es el tiempo abarcado por la historia narrada; los morfemas verbales así lo indican especialmente (el lenguaje Nadsat utilizado primeramente por Burgess, escritor de la novela, y respetado por Kubrick, director y escritor del filme) así como el uso del pretérito y copretérito usados por el narrador constantemente.

#### CONCLUSIÓN:

En ningún momento se menciona el tiempo de su escritura y producción, su pasado es perteneciente a un futuro de la humanidad. Los morfemas verbales así lo indican, también el uso del pretérito y copretérito empleados por el narrador frecuentemente.

#### APLICACIÓN X

Ésta comprende una detallada explicación acerca del narrador, haciendo patentes cuáles son sus recursos, cómo maneja la objetividad y la subjetividad. En otras palabras, ¿cómo cuenta la historia?, ¿en qué persona?, ¿qué sabe y cómo maneja su

conocimiento?; ¿cómo es su perspectiva temporal del conjunto?; ¿cuál es su criterio para exhibir la problemática social? Adjuntando a ello el papel del hombre, la mujer, etc. Si hay bandos, cómo son vistos; el descubrirlo permitirá ubicar al narrador en una ideología.

Ahora, el receptor, ¿ante qué se enfrenta y por qué? Por otra parte, ¿cuáles son los móviles?, ¿qué hay en juego? Y, ¿cuál es el sentido de esas vidas?

Para resolver las cuestiones anteriores de acuerdo al filme "Naranja Mecánica" se obtienen los datos siguientes:

Los acontecimientos ocurridos en el relato han sucedido antes de transcurrir nuestra percepción como receptores, aún cuando es un relato futurista; el narrador es testigo y protagonista principal, lo relata subjetivamente, por ello no hay oportunidad de propiciar la coincidencia de nuestra temporalidad con la del presente de los diálogos del filme.

Así, el narrador es extradiegético, describe los sucesos en estilo directo alternadamente con la presentación actuada a través de imágenes reforzadas con sonidos. El narrador dice: "Estábamos yo, es decir Alex, y mis tres droogos -Pete, Georgie y Dim- sentados en el Bar Lácteo Korova, exprimiéndonos los rasudoques y decidiendo qué podríamos hacer esa noche..." Su narración contiene una jerga futurista y onomatopeica (Nadsat) para el filme; enseguida la cámara muestra la escena reforzando lo narrado.

La narración y los diálogos fluctúan entre el estilo directo e indirecto. El narrador utiliza la primera persona refiriéndose a la tercera: "Hermanos míos y mis únicos amigos, aquí empieza la parte realmente dolorosa y casi trágica de la historia..." Ocupa el lugar del protagonista al momento de usar el discurso directo; con esta forma de narrar el relato filmico tiene mayor veracidad por corresponder al estilo de los cronistas testigos de X acontecimientos.

El narrador relata en primera y tercera persona, es extradiegético por no participar en la diégesis como tal, aún cuando es Alex el personaje central. Su conocimiento de la historia es mayor al de cualquier otro personaje, ofrece su propia visión relatando

paralelamente a la historia, abarcándola más ampliamente. En el inicio parece saber tanto como sus amigos pero al comenzar la parte casi trágica de la historia, es decir, cuando es encarcelado, tratado y liberado a través de un convenio, demuestra saber más que los otros personajes, su conocimiento abarca ambos bandos (ciudadano rebelde-ciudadano normal); sabe lo que ocurrirá pues anticipa ciertos datos al narrar.

Es un narrador conocedor de la problemática del momento; exhibe su propio criterio acerca de las mujeres, algunas utilizadas como objeto del deseo (como las de la tienda); otras muy preparadas, con cargo profesional (como las doctoras); otras abnegadas y sacrificadas (como su madre) incapaces de resolver o aportar soluciones a la problemática familiar, por tanto social; y al final, él se imagina con una joven haciéndose el amor.

El narrador impone su punto de vista al espectador utilizando oraciones aseverativas convenciéndonos de sus argumentos; en un momento dado parece cambiar de bando cuando en realidad está en todas partes, con unos, con otros, cercano o lejano; logra así ofrecer una visión del conjunto. Este relato contiene un yo implícito correspondiente al narrador quien describe y comenta sus experiencias a manera de autobiografía. Como receptores, aceptamos que el narrador es un testigo presencial cuyo relato es un testimonio.

En su papel de narrador y personaje radica la fuerza moral de sus juicios pretendiendo ser objetivo comentando al espectador sus referencias y reacciones emocionales referentes a las situaciones relatadas.

La policía es presentada y vista como aparato represor de la delincuencia; los médicos también forman parte del sistema de control; con ello se puede ubicar ideológicamente al narrador, como infractor de la ley y víctima del sistema, el cual finalmente no cambia su forma de pensar ni se adhiere a ninguna de las facciones, sólo llega a un acuerdo. Ubicándolo como protagonista victimario-víctima cuya elección moral

es recuperada. El espectador queda con sus propios pensamientos para formar su juicio de quiénes son los buenos o los malos, las víctimas o victimarios; en realidad es el escepticismo del autor en el sistema y su función de control social, tratando de erradicar lo malo, la violencia que habita en el humano desde tiempos inmemoriales; sentimientos, impulsos y sufrimientos humanos son puestos en juego. La ausencia de principios para vivir y luchar toma más agresivos y terribles los acontecimientos; se vive y se sufre, en un momento dado nada tiene sentido, la muerte parece la única salida por eso Alex intenta el suicidio; recupera su elección moral y se siente como nuevo, seguirá viviendo con ello y además con los beneficios aportados en el acuerdo con el Ministro de Gobierno. El relato contiene un impacto ético, cuya intensidad nace de los datos que fundamentan con verosimilitud a la narración. Es una situación que viven propiamente los jóvenes adolescentes y la sociedad, en cualquier tiempo y lugar.

#### CONCLUSIÓN:

El narrador es testigo y protagonista principal, relata subjetivamente, es extradiegético, usa el estilo directo alternadamente con la presentación actuada en imágenes y secundada por sonidos; relata en 1ª y 3ª persona. Conoce la historia más que cualquier otro personaje, exhibe su propio criterio acerca de las mujeres, unas como objeto del deseo, otras profesionistas y otras abnegadas y sacrificadas (mamá). Además, impone su punto de vista al espectador, utilizando oraciones aseverativas para convencer con sus argumentos, ofrece así su visión del conjunto.

La policía y los médicos conforman el aparato represor; víctimas y victimarios, buenos y malos, finalmente el espectador decidirá en su criterio cuál es cuál.

#### APLICACIÓN XI

El ejercicio de la presentación del discurso se desarrollará con base a los tres cuadros de clasificación y descripción de los términos enunciadores, según Jakobson (anexos).

Especificar cómo nos presenta la historia el narrador, si utiliza el estilo directo, indirecto, o si los combina, en qué momentos, reiterando brevemente el manejo de la temporalidad (lo pretérito, lo presente).

Cuál es la calidad del narrador (testigo presencial, personaje-testigo-narrador-autor). El sentido que da a su enunciatividad, si es claro o ambiguo; cómo informa (tendencia ideológica), objetiva o subjetivamente; los modos verbales y personales utilizados, si se involucra emotivamente o no.

Entonces, citar un ejemplo implicando la narración, nudos, catálisis, correspondencia de verbos (+ ó -) con modos de ser de las cosas a comparaciones, a acciones futuras, a oraciones subordinadas; repeticiones, etc. Para dar cuenta de cómo es posible que la historia sea más breve que el discurso que la contiene, por qué sí o no.

Así, por medio de los conmutadores se podrá delimitar el punto de vista del narrador; el modo de los verbos, las oraciones, las marcas no lingüísticamente aislables en las cuales manifiesta su emotividad.

Recapitulando, el narrador presenta la historia narrando por medio del estilo directo fluctuando con el indirecto al recurrir a los diálogos (diegéticos); son presentados en lugar de ser narrados, pudiendo el espectador observar a los personajes en acción a través de las imágenes, reforzadas con sonidos lo cual facilita su comprensión aún cuando están en movimiento constante, conformando al filme. Por tanto, hay una doble temporalidad: el hecho relatado en pretérito (la historia) y un presente dentro del cual se suscitan los acontecimientos, es construido por el narrador, en él se van actualizando los tópicos del diálogo; todo ello a través de la narración cinematográfica, siendo el narrador el mediador entre la obra y el público. Por su parte, el estilo indirecto se engarza al directo por medio de las intervenciones de algunos personajes, de tal forma, se reduce la distancia entre el narrador y el protagonista, por ejemplo: la leche con droga "te avivaba y preparaba para divertirse con la vieja ultraviolencia...", en ese momento es personaje-testigo-narrador; sin embargo da cabida a los diálogos de los personajes correspondientes a la escena filmica.

El narrador-testigo explica lo que siente al ingerir esa leche, cambia el proceso narrativo dejando ver las reacciones de él y sus amigos e inmediatamente deja escuchar su voz al tiempo que cambian las imágenes "si hay algo que no soporto es ver a un borrachín viejo y sucio..."; de tal forma el narrador-testigo-autor presenta la historia subjetivamente, en ciertos momentos.

Cuando expresa la leche "te avivaba y preparaba para divertirme con la vieja ultraviolencia...", es él quien hace saber al espectador cuál es el efecto de esa leche al beberla, esa información es subjetiva; sólo por sus afirmaciones se sabe de los sufrimientos dentro de la cárcel y del proceso médico experimental al cual se sometió a voluntad para volverse 'bueno', etc.; además, los gestos, las manifestaciones corporales lo involucran emocionalmente en la historia.

En sí, lo objetivo es resultado de las conductas adoptadas como narrador-protagonista-testigo, quien primero pertenece a un bando -jóvenes rebeldes- y luego intenta ser bueno cambiando de bando a través de un acuerdo, al final trabajará para el Gobierno -quien anteriormente fuera sólo el aparato represor y coheritivo-.

Por otra parte, como testigo, no se percató de las facciones políticas, por un lado el escritor izquierdista quien casi al final del filme utiliza el sufrimiento de Alex contra los métodos de control gubernamental; y por otro, el Ministro de Gobierno se defiende llegando a un acuerdo con Alex, cuyas carencias de proyecto de vida le hacen comparecer fácilmente a las propuestas del Ministro.

La discreta ambigüedad del discurso conlleva la posición también ambigua del narrador; correspondiendo a la verdadera situación de los personajes en su lucha ideológica y ética.

A las estrategias de presentación del discurso filmico corresponde el uso de los verbos para dar el paso de las acciones narrativas de los nudos a las discursivas compuestas por otras unidades. Por ejemplo: la fuerte pelea entre Alex y la bailarina va

seguida de una catálisis expresada con el sonido de la sirena en señal de que la policía está acercándose y luego pasa a otra acción ya dentro de la comisaría... más adelante el narrador dice: "hermanos míos y mis únicos amigos, aquí empieza la parte realmente dolorosa y casi trágica de la historia..."; introduce al espectador a los sucesos que seguirán inmediatamente, los cuales son presentados en imágenes acompañados de sonidos (incluyendo la música). La historia se compone de 27 nudos, tomándola en dinámica; aunque muchos verbos corresponden más a estados y modo de ser de las cosas, por ejemplo: al referirse a la leche con droga: "te avivaba y preparaba para divertirte con la vieja ultraviolencia..."; a comparaciones: ¡Hermano, a veces hablas como un niño!"; a acciones futuras: -Mr. Deltoid: "...la próxima vez ya no irás a la escuela correccional ¡sino a la cárcel!..." A oraciones subordinadas finales ("Espero con toda mi alma que te torturen hasta volverte loco"). A los verbos no correspondientes a las acciones ejecutadas en la historia a través de las imágenes, se suman repeticiones; en la novela fueron descritas con lenguaje escrito y en la película con las imágenes, con ellas y por medio de los movimientos de la cámara, el receptor percibe descripciones visuales del ambiente, de personajes, acompañadas por sonidos; algunas son reiteradas e intensificadas de acuerdo a los juicios del narrador.

El punto de vista del narrador es comprensible por el modo de los verbos indicativos; formando oraciones aseverativas y también en los gestos, vestimenta, expresión corporal, etc. con las cuales se muestra la emotividad suscitada en él y en los personajes; por ejemplo: la emoción del Ministro al acordar con Alex, se manifiesta en su rostro con una sonrisa y verbalmente en la exclamación: "¡un acuerdo entre amigos!"

#### CONCLUSIÓN:

El narrador presenta la historia narrando por medio del estilo directo fluctuando con el indirecto al recurrir a los diálogos; por ello se da una doble temporalidad: el hecho relatado en pretérito (la historia) y un presente dentro del cual se suscitan los

acontecimientos, lo construye el narrador, en él se actualizan los tópicos del diálogo.

El estilo indirecto se engarza al directo por medio de las intervenciones de algunos personajes reduciéndose la distancia entre el narrador y el protagonista. El narrador es personaje-testigo-narrador, cumple con ello en distintos momentos. Es testigo cuando explica lo que siente, la información que proporciona al espectador es subjetiva. En cambio, lo objetivo es resultado de las conductas adoptadas como narrador-protagonista-testigo, quien primero pertenece a un bando (jóvenes infractores) y luego intenta cambiar.

El narrador expone su punto de vista con verbos indicativos, forma oraciones aseverativas y también con su expresión corporal, vestimenta, etc. Así, muestra su emotividad.

## APLICACIÓN XII

"El proceso de la observación o descodificación pretende el descubrimiento del proceso de significación, mismo que resulta de la producción del mensaje. El procedimiento consiste en hallar isotopías identificando en los distintos sememas aquellos semas que por su iteración llevan a los sememas a configurar con textos isotópos y, por eso mismo a aparecer como hitos en la línea de la isotopía." (3)

Aquellos semas que también se actualicen, pero que no vuelvan a aparecer (no se repitan) a través de varios otros sememas, no conformarán isotopías aún cuando por sí solos produzcan también un efecto aislado de sentido.

Para la aplicación de tales conceptos se dividirá el filme en fragmentos, bajo el criterio de identificar cada distinto contexto isotopo que contiene diseminados los semas recurrentes en que se apoya la coherencia de dicha parte del filme (en lo que al lenguaje se refiere).

(3) Íbidem, op. Cit. Pág. 141.

Ello se desglosa de la siguiente manera, de acuerdo al filme ya mencionado:

1.- El título "Naranja Mecánica" conforma una isotopía la cual reafirma su connotación basada en el sentido figurado o alegórico del pensamiento, en tal caso llamado tropo.

2.- En las primeras líneas de la narración se utiliza otra más, con ella se abarca todo el filme por medio de las acciones del protagonista y sus amigos, ultraviolencia, la cual es repetida con la propia voz del narrador. Un mayor espacio en nudos se le dedica en imágenes y sonidos, es decir, un mayor número de iteraciones sémicas refuerzan tal isotopía sobre dicho contexto isótopo.

Enfatiza el estado de ánimo de los 4 droogos; en sus gestos y actos se advierte el clima (ultraviolento). Droogos es un semema también iterativo correspondiente a drogadictos, aparece en otros párrafos adelante.

3.- Cuando las dos bandas de adolescentes se encuentran en un viejo teatro, el narrador menciona el "viejo mete-saca" a punto de ser practicado por Billy Boy y sus . droogos, el cual es interrumpido por pelear unos contra otros. Dicho semema es iterativo reforzando tal isotopía. Durante la película no cambia su sentido.

4.- Al finalizar la pelea entre Alex, su pandilla y la de Billyboy, se da el semema policía, en ese contexto deben huir para no ser atrapados; se produce a partir de aquí la isosemia a lo largo de los diálogos dentro del filme. Aunque, al cambiar de contexto cambia su sentido; por ejemplo: la bailarina sospecha de los chicos que la visitan en la noche para pedirle su teléfono; ella llama a la policía para ser auxiliada (y no para huir).

5.- En el quinto párrafo dado por el narrador, se utiliza la Novena Gloriosa de Ludwig van. Con ésta se denota el nombre de un hombre y connota a uno de los grandes compositores y genios musicales de la historia humana. También se aporta una participación considerable de iteraciones sémicas reforzando la isotopía sobre tal contexto isótopo; tanto en palabras como en imágenes y sonido (música de fondo).

Describe una situación del gusto especial de Alex por la música culta. Es su inspiración cuando pelea contra sus droogos. En este mismo párrafo aparece también el

semema hermano, cuya iteración refuerza la isotopía en su contexto y en otras partes de diálogos entre Alex y sus droogos bajo un ambiente de tensión; por ej.: -Dim: "no me gusta lo que has hecho. Y ya no soy tu hermano, ni quiero serlo."

6.- En el séptimo párrafo dicho por el narrador se menciona al papá y a la mamá, ésta última palabra o sema se repite varias veces y poco antes de finalizar la película. Contiene una descripción de la forma de vida de Alex (doble), se refuerza la isotopía ultraviolencia en contraste al hijo de familia aparentemente obediente con su mamá aunque asiste a una escuela correccional. Mamá y papá connotan tranquilidad, seguridad y protección del hogar.

En este mismo párrafo aparece otro semema: Gullivera=cabeza, el cual es iterativo durante los diálogos del filme reiterando la isotopía: -Alex: "Me duele un poco la gullevera, mamá."...

Aquí, el semema señor aparece en cierto número de iteraciones reforzando la isotopía en dicho contexto isótopo, es cuando el Señor Deltoid visita a Alex en su hogar: -Alex: ¿a qué debo este placer extremo, señor?"...

Este semema es iterativo en el transcurso del filme, cuando trata con los oficiales de policía y con el Sr. Ministro.

7.- Otro semema iterativo es: bastardo, por las veces que es mencionado, conforma una isotopía. La primera vez es dicho por la bailarina cuando Alex irrumpe en su casa en un contexto de tensión y violencia; así como cuando Dim golpea a Alex en la cara fuertemente, él les dice bastardos, en esa situación continúa la violencia. Luego, al discutir con la policía. En ese mismo párrafo, el semema tortura cobra fuerza cuando: -Sr. Deltoid: "Será tu propia tortura. Espero en Dios que sea tu tortura hasta la locura." Es iterativa porque aparece en párrafos adelante reforzando la isotopía. Poco antes de que Alex sea encarcelado.

8.- Ya en el penal Alex se convierte en el número 655321, este semema es iterativo, conformando así una isotopía en un contexto frío, agresivo y poco humano. Se describe y desarrolla una situación más estable, con catálisis (a través de imágenes y sonidos) y pocos nudos. En este mismo párrafo se utiliza el semema señor (y señora) con un mayor número de iteraciones sémicas reforzando dicha isotopía sobre ese contexto isótopo; su sentido generalmente es de respeto hacia otra persona.

En cambio, el semema muchacho, cuya iteración es mayor en este párrafo, es para referirse a un joven en vez de utilizar su nombre, implica menos respeto que el semema Sr.

9.- Otro semema iterativo es: Padre (sinónimo de sacerdote) cuya isotopía, a partir de aquí, aparecerá de vez en cuando en el filme. En este párrafo, el semema tiene una descarga de tipo moral, ese personaje tiene un valor clave por su discurso sobre la violencia, el castigo por una vida fácil dentro de prisión y la pérdida de libertad de los presos.

10.- En este párrafo, Tratamiento Ludovico es el semema iterativo, por su número de iteraciones sémicas a partir de aquí y hasta casi el final de la película, refuerzan la isotopía sobre dicho contexto isótopo. Su aparición en un principio es un secreto de la plática ente Alex y el Padre. -Alex: "¿Qué tal si me someten a ese tratamiento, Padre?"

-Sacerdote: "... La bondad viene de dentro. La bondad se escoge. ..." En un ambiente tranquilo dentro de la biblioteca de la prisión se da este diálogo.

11.- Castigo es un semema cuyo número de iteraciones conforman la isotopía, aunque se mencionó, en párrafos anteriores, es de aquí cuando cobra mayor importancia por su contexto isótopo. En prisión el número de reos es mayor al de su capacidad, el castigo se toma hasta en diversión para algunos, con crueldades y agresiones. De ahí la idea de Alex de pasar por el Tratamiento Ludovico, con tal de salir de la prisión. El Ministro habla del castigo en su visita al lugar.

12.- En este párrafo, el semema de respeto y reconocimiento social es: Doctor (Dra.), cuyas repeticiones no son excesivas pero sí suficientes para formar una isotopía; es utilizado dentro del Centro médico y en otros momentos y diálogos del filme.

13.- Como el tratamiento consiste en ver películas, Alex utiliza el semema: a) Viddear (del lenguaje Nadsat), es iterativo en este párrafo y en otros, en vez del verbo ver. La observación de las películas es en forma especial, bajo el efecto de una droga Alex es forzado a verlas con unos electrodos en la cabeza y unas pinzas especiales para mantener los ojos abiertos durante el tiempo necesario. Ello se convierte en castigo por el efecto de la droga creando aversión por el sexo y la ultraviolencia.

b) Vomitar es otro semema iterativo a partir de este párrafo y hasta poco antes del fin de la película. Es el efecto propiciado por la droga y el Tratamiento al cual se sometió Alex. Se da en un ambiente de presión psicológica y física.

c) Pecado es un semema más utilizado por Alex al momento de percibir la Novena Sinfonía de Ludwig van durante la presentación de películas de ultraviolencia en el Tratamiento.

d) Música es un semema iterativo que conforma otra isotopía, se utiliza en este párrafo y otros. Como Alex ama la música de Beethoven, al ser utilizada en el Tratamiento, se convierte también en castigo, específicamente su Novena Sinfonía.

14.- En este párrafo el Ministro utiliza el semema bien para referirse a la conducta de Alex frente a la audición: "...Ven, damas y caballeros, nuestro sujeto está impelido al bien por estar impelido paradójicamente hacia el mal. ..." En un ámbito de sorpresa y expectación los asistentes observan y el Sacerdote plantea su idea sobre la técnica utilizada para ello: "Él deja de ser un malechor. También deja de ser una criatura capaz de selección moral." Ninguno presta importancia a sus palabras. El malo se convierte en bueno. Sale fuera de prisión, es liberado.

15.- Desde la liberación de Alex hasta cuando está en el hospital, los sememas sufrir, policía, Gobierno, hermano, viejos tiempos, curado, amigos, torturado, víctima y libertad,

son iterativos en un mayor número de veces reforzando la isotopía sobre dicho contexto isótopo. En un ambiente familiar Alex sufre el rechazo de sus padres, al salir a la calle, de los viejos y de la policía (sus examigos), convirtiéndose en víctima, incapaz de defenderse.

Libertad es un semema utilizado por el escritor dicidente: "...hay tradiciones de libertad que defender. La libertad es todo. La gente común la dejará ir. Venderán la libertad por tranquilidad..." Cambia su actitud cuando reconoce a Alex, como uno de los vándalos que lo dejaron así (en silla de ruedas). Lo tortura con 'música' -La Novena de Beethoven-. Alex se avienta por la ventana para suicidarse. Todo ello en un ambiente de tensión psicológica y violencia física.

16.- Hasta aquí, Alex se convirtió en víctima de quienes fueran sus víctimas al inicio del fin. Su único deseo es 'estirar la pata', semema iterativo en ese momento lo único que desea es morir y por ello se suicida.

17.- No murió. Ahora, en el hospital, en un ambiente de calma y paz, Alex se recupera de varias fracturas, la psiquiatra lo visita, él habla de sus sueños, semema iterativo, para expresar sus impresiones del subconsciente; en ese contexto isótopo.

18.- Con la visita del Ministro, se utilizan dos sememas; empleo y sueldo, los cuales conforman una isotopía, aunque no son tan repetidos por estar próximo el final.

19.- Alex y el Ministro establecen un acuerdo entre 'amigos'. El narrador utiliza el semema 'curado', el cual es iterativo en párrafos anteriores y conforma por eso una isotopía, y al mismo tiempo es la última palabra dicha por él, implica parte del fin de la película apoyado con imágenes y sonido (incluyendo música) imaginados por el protagonista. El ganador clausura la razón.

## CONCLUSIONES:

Las isotopías utilizadas principalmente son:

"Naranja Mecánica", tiene un sentido alegórico.

Ultraviolencia, se refiere a un estado de ánimo.

El viejo "mete-saca", su sentido es figurado y se refiere al sexo.

Policia, cambia según el contexto (ayuda o captura).

La Novena Gloriosa de Ludwig Van, denota un nombre y connota a un genio universal de la música culta.

Papá y mamá son sememas repetitivos, aluden a lo familiar.

Bastardo, también se repite en distintos contextos y por distintos dramatis personae.

El 655321, Alex se convierte en ese número en un contexto poco humano y agresivo.

Padre, sinónimo de sacerdote, su descarga es de tipo moral.

Castigo, semema asociado con la crueldad y el sufrimiento.

Doctor (Dra.), indica respeto y reconocimiento.

Viddear, del lenguaje Nadsat, significa ver.

Bien, semema contrario a mal, sentido ético.

Libertad, se refiere a un estado del ser y es utilizado por el sacerdote y por el escritor izquierdista.

'Estirar la pata', sentido figurado, significa morir.

Sueños, impresiones del subconsciente.

Empleo y sueldo, sentido útil a la sociedad.

Amigos, son los que finalizan el filme, se asocia con libertad, elección moral.

### APLICACIÓN XIII

Ésta consiste en clasificar las figuras retóricas empleadas en la narración, a partir de la tipología establecida por el Grupo "M":

significante / significado

palabra / frase

explicitando los efectos que ejercen sobre la historia; sus contribuciones, así como el tipo de adjetivación, el manejo de los verbos (qué tiempos de conjugación dominan); la alternancia de la masa/individuo, de acuerdo al orden cronológico de la historia. Se pueden incluir frases o diálogos para ejemplificar y dar mayor claridad.

A manera de sintetizar este ejercicio, recurriremos a las frases utilizadas en algunos nudos, por medio de los cuales se encadenan las acciones principales del relato unidos con imágenes y sonidos dentro del filme.

El relato del filme "A Clockwork Orange" inicia con la voz en off del narrador (música de fondo e imágenes de cuatro amigos en un night club), se utiliza el polisíndeton por adición repetitiva ("Era yo, o sea Alex, y mis tres droogos, ... y nos sentábamos..."). En esta parte del discurso se aplica su propia norma al emplear paronomasias-metaplasmos ("... vendía leche con velocentina o sintesiteina o dren cromina..."); y metonimia-metasesemas- (ultraviolencia) guiando al espectador hacia el efecto/propósito y modo de diversión de la juventud en ese tiempo futuro, esqueleto y sostén del filme.

Para el segundo nudo, los cuatro amigos golpean a un anciano ebrio. Se utiliza la metonimia -metasesema- (-Viejo: "... ya no me importa vivir en un mundo tan apestoso como este.") Tales acciones y palabras dan una perspectiva de cómo el viejo ve al mundo. Los adjetivos, hasta aquí, no son numerosos pero expresan la opinión subjetiva del narrador y/o personajes propios de cada escena. Las comparaciones dan un toque de lírica al relato ("Es un mundo apestoso porque ya no hay orden ni ley.").

Otros elementos intensificadores del relato son: lo complejo de su sistema actancial; en breve se suman varios tipos de gradaciones y enumeraciones, dentro de la ultraviolencia un suspenso dado por la alternación de reiteraciones y silencios marcados por acciones -en imágenes- durante el interrogatorio y la negociación -sucedidos en distintos momentos del filme-.

Un elemento más, es el uso de los verbos, predominan los tiempos. Pretérito (era); pretérito imperfecto del modo indicativo (sentábamos, vendía); pretérito perfecto del

modo indicativo (he podido tolerar, ...); infinitivo (vivir); gerundio simple del modo infinitivo (girando); futuro (iré).

Con la constante alternación de dichas formas, se produce una combinación de formalismo, quietud y, a la vez dinamismo expuesto por la actuación del protagonista y la sucesión de situaciones; destacando así el juego de cercanía y alejamiento por medio de las intervenciones del narrador (la voz en off); aún cuando el espectador observa las imágenes y percibe los sonidos que las acompañan.

En el tercer nudo, cuando hay pleito entre pandillas, se repite el uso del pretérito imperfecto del modo indicativo, dicho por el narrador:

“...Se preparaban a gozar un poco del viejo mete-saca, mete-saca...”.

Así como el uso de la metáfora (mete-saca por sexo), bajo el contexto y acciones presentadas en imágenes, un viejo teatro, jóvenes intentando violar a una jovencita, etc.

Para el cuarto nudo, cuando Alex y su pandilla asaltan y violan a una mujer, se recurre a la metáfora e ironía; a la vez que golpean, destrozan y violan, canta “Cantando bajo la lluvia” lo cual enfatiza el cinismo con que realizan el acto, la violencia es su diversión y da mayor impacto a la escena, con imágenes, pues sin ellas, no se comprendería totalmente el sentido del relato (por la adaptación al guión, no así en la novela de Burgess).

En el quinto nudo (Alex y Dim pelean en el Korova) voz en off: “... Porque yo conocía lo que cantaba, era un trozo de la Novena Gloriosa de Ludwig van. ...” Con el pretérito imperfecto del modo indicativo, se expresa el gusto de Alex por la música culta, dando un sentido de mayor intelecto para el líder de la banda. Reiterándolo en el siguiente nudo, cuando llega a su casa y la escucha con gusto.

A su vez, los jóvenes utilizan un lenguaje propio (Nadsat), por ej.: cuando Alex dice: “Me duele un poco la gullivera, mamá.”; ello durante todo el relato filmico, a través de operaciones sustanciales de supresión-adición, es decir, suprimen la palabra cabeza utilizando gullivera. Es otro elemento que da connotaciones especiales al relato,

marcando con ello la pertenencia de grupo (para Alex y su banda).

Durante el relato suceden varias discusiones (interrogatorios y negociaciones, no en todas se llega a un acuerdo razonable, sino por medio de la violencia:

Alex pelea por el liderazgo con los de su banda. Alex es interrogado por el sr. Deltoid, posteriormente por la policía, es encarcelado; el Sacerdote y Alex conversan; el acuerdo es por parte del Ministro de Gobierno.

Los diálogos enfatizan las intenciones de unos y otros dando toques irónicos y dramáticos, por ej.: cuando el Sr. Deltoid dice: "Será tu propia tortura. Espero en Dios que sea tu tortura hasta la locura."; o cuando es interrogado al ingresar a prisión: "¿Usa dentadura postiza o algún miembro falso?.."; o bien cuando en momentos de reflexión Alex lee la biblia y narra: "... No me gustó tanto lo último del libro que es más sermoneo que lucha y el viejo mete-saca. ..." lo cual resulta irónico pues Alex da su propia interpretación a los hechos, el espectador los aprecia con imágenes.

Al dialogar con el sacerdote: "... Quiero ser bueno. Deseo que el resto de mi vida sea un acto de bondad. ..."; frases con las que convence al Sacerdote y actúa contrariamente a su rebeldía, con tal de salir de prisión. Para esto, se utilizan metáforas y metonimias (metasemas).

En un futuro incierto, Alex pasa por el tratamiento, el Dr. Brodsky dice: "Pronto la droga hará que el sujeto experimente una parálisis de muerte junto a un profundo sentimiento de terror e impotencia." Con estas frases se determina el fin de los médicos para convertir a Alex en bueno.

En uno de sus experimentos utilizan la Novena Sinfonía de Beethoven como fondo musical (Alex sufre) -Dr. Brodsky: "No puede evitarse. Quizá éste sea el elemento de castigo. El Gobernador debe estar complacido. ..." Se redonda sobre el mismo aspecto. Luego Alex pasa la prueba y sale libre 'curado'.

A lo cual el Sacerdote opina: "... Él deja de ser un malhechor. También deja de ser

una criatura capaz de selección moral." Su comentario es meramente ético-religioso.

En cambio el Ministro comenta: "...Él será su verdadero cristiano, listo a volver la otra mejilla, listo a ser crucificado antes que crucificar. Enfermo hasta el corazón ante la idea de matar una mosca. ¡Restauración! ¡Gozo ante los ángeles de Dios! La cosa es que da resultado." Su comentario tiene que ver con la religión, la política, lo social y lo científico.

Cada representante manifiesta su interés, el padre -la capacidad de selección moral. El Ministro -la imposibilidad de agredir a nadie, es decir, una posibilidad de acabar con los malhechores por medio de la ciencia. Pero, lo contradictorio es la violencia generada por la sociedad misma, incapaz de perdonar, se prefiere la venganza, como sucede con Alex, quien se convierte en objeto de agresiones (dadas por sus víctimas pasadas). Así, notas periodísticas: "El Gobierno acusado de medios inhumanos en reforma criminal."

Luego, el Ministro utiliza un parlamento cuya norma va de acuerdo a su posición: "... Ves, velamos por tus intereses. Estamos interesados en tí y al salir de aquí no tendrás preocupaciones. Tendrás un buen empleo con un buen sueldo. ... porque nos estás ayudando."

-Narrador: "De veras que estaba curado." Es una ironía más dentro del relato, que es totalmente circular, inicia y finaliza el narrador, cerrando los primeros nudos con los últimos, sin dejar ninguno inconcluso. Dando con ello un toque artístico al conjugar el relato-imágenes-sonidos, para conformar la película; en cuyo caso se requirió de la investigación en lo ético, lo social y lo científico. El individuo expuesto a cada uno, fuera de la masa y resultado, estrictamente basado en el punto de vista del director S. Kubrick.

#### CONCLUSIONES:

En cuanto al uso de verbos, predominan los tiempos pretérito (era); pretérito imperfecto del modo indicativo (sentábamos, vendía); pretérito perfecto del modo indicativo (he podido tolerar...); infinitivo (vivir); gerundio simple del modo infinitivo (girando); futuro (iré). Los diálogos enfatizan las intenciones de unos y otros dando

toques irónicos y dramáticos.

Cada representante manifiesta su interés, el padre: la capacidad de selección moral. El Ministro: la imposibilidad de agredir a nadie, es decir, una posibilidad de acabar con los malhechores por medio de la ciencia. Pero, lo contradictorio es la violencia generada por la sociedad misma, incapaz de perdonar, se prefiere la venganza, como sucede con Alex, quien se convierte en objeto de agresiones (dadas por sus víctimas pasadas). Así, notas periodísticas anuncian: "El Gobierno acusado de medios inhumanos en reforma criminal."

Luego, el Ministro utiliza un parlamento cuya norma va de acuerdo a su posición: "...Ves, velamos por tus intereses. Estamos interesados en tí y al salir de aquí no tendrás preocupaciones. Tendrás un buen empleo con un buen sueldo. ...porque nos estás ayudando."

El narrador: "De veras que estaba curado." Es una ironía más dentro del relato, que es totalmente circular, inicia y finaliza el narrador, cerrando los primeros nudos con los últimos, sin dejar ninguno inconcluso. Dando con ello un toque artístico al conjugar el relato con las imágenes y los sonidos, para conformar la película; en cuyo caso se requirió de la investigación en lo ético, lo social y lo científico. El individuo expuesto a cada uno, fuera de la masa y su resultado, estrictamente basado en el punto de vista del director S. Kubrick.

#### APLICACIÓN XIV

En este inciso se vuelve a tomar la teoría del Grupo "M" para mostrar las figuras de los interlocutores y del relato. A partir de: "lo que produce la figura es la aplicación de una regla diferente." (4) En otras palabras, habrá figura cuando se den casos de conmutación, por ej.:

- 1.- Hay conmutación cuando la tercera persona ("él") tome el lugar de la primera

("yo").

2.- Un caso similar es cuando el narrador habla de sí mismo en tercera persona, pero utilizando el pronombre indefinido "se" en lugar del definido "él".

3.- Puede suceder que el "yo" del crítico se confunda con el "yo" del autor estudiado por él.

4.- Hay un "tú" y un "yo" que aparecen inesperadamente para reducir, por ej.: la distancia entre el escritor y sus creaturas, del cual se excluye al espectador.

5.- En el discurso publicitario suele conmutarse el "tu" por el "usted" y por el "él", por ej.: "El hombre viril fuma x".

6.- Sucede la conmutación en determinado lenguaje que inspira confianza a los débiles, a los enfermos y a los niños, por ej.: Ahora el padre toma del brazo a sus hijos y juntos regresan a su hogar.

7.- Los traslados del estilo directo al indirecto y viceversa.

8.- Pueden conmutarse el destinador y el destinatario; cuando el narrador en primera persona pasa a ser otro narrador, también en primera persona.

9.- El pronombre definido se puede conmutar por el indefinido por ej.: "Aquí se vive bien", queriendo significar "Yo vivo bien".

10.- También sucede la conmutación singular-plural. Por ej.: en discursos políticos el pronombre plural "nosotros", representa un complicado aparato ideológico.

11.- Cuando las dos personas gramaticales, extrañamente, se conservan, obteniéndose una estructura de supresión-adición (en la cual, los términos se excluyen por negación y no por complementariedad). De ese modo, al final, el uno es el otro.

12.- Cuando se usa una forma impersonal del verbo; es una sinécdoque, por ej.: "dando y dando".

Por último se explicará brevemente cuáles figuras son identificadas y en qué momentos se dan.

Se entiende al narrador como tal en la mayor parte del relato filmico por su postura o norma de relatar en tercera persona.

Sucede la conmutación en determinado lenguaje inspirador de confianza, sobre todo en el quinto nudo, cuando se escucha a la mujer cantando la Novena Sinfonía de Beethoven. Otra conmutación se da al pasar del estilo directo al indirecto, cuando explica "donde yo vivía era con mi papá y mamá, ... Había sido una noche maravillosa..."

En otro momento de la narración se conmutan el destinador y el destinatario; es cuando Alex y sus amigos van caminando por la estación de botes (imágenes).

El uso del narrador de la primera a la tercera persona se presenta cuando la voz en off expone el inicio del sufrimiento al ingresar a la cárcel.

Además, el narrador constantemente utiliza el término 'hermanos', refiriéndose al espectador, creándose la figura 11, cuando las dos personas gramaticales (yo-tu) se conservan a lo largo del filme obteniéndose una figura de supresión-adición, por ej.: "Era el otro día, hermanos, e hice cuanto pude, ...

Y, oh, hermanos míos, su fiel amigo y sufrido narrador sacó su yahzik roja, ..." En algunas ocasiones excluye el término (lengua) -supresión-

Propicia un acercamiento, cierta camaradería y confianza al confesar sus actos al espectador, amena y simplemente.

#### CONCLUSIONES:

Se logra identificar al narrador por su forma de relatar en 3ª persona. Dos conmutaciones, una en un ambiente de confianza (5º. Nudo) y otra al pasar del estilo directo al indirecto; en otro momento de la narración se conmutan destinador y destinatario (2º microrrelato). En el 3er microrrelato se da el uso del narrador de la primera a la tercera persona, cuando confiesa sus actos al espectador suscita un acercamiento con él.

## APLICACIÓN XV

El proceso consta de la identificación de las figuras en el relato, según Barthes:

- Figuras de Nudos y Catálisis:

a) Supresión: encadenamiento rápido de los nudos, predominando los narrativos sobre los catalíticos o sin éstos. El efecto de la supresión es de dinamismo, aumenta hasta su extremo máximo la velocidad de la sucesión de las acciones. Frecuentemente las catálisis son muy importantes y el ritmo narrativo de la acción sufre muchas alteraciones, ya sea que se resuman, se omitan, se expandan, etc.

b) Adición: encadenamiento pausado de los nudos con predominancia de los de naturaleza catalítica o con inserción de nudos descriptivos entre los narrativos. La adición es repetitiva cuando un nudo narrativo sucede más de una vez en el relato.

c) Supresión-adición: se ha llamado construcción "en abismo" al desarrollo de un argumento dentro de otro, o sea, de la metadiégesis dentro de la diégesis, de tal forma que uno de los personajes de la historia se convierta en un narrador (intradiegético) de otra historia, o de modo que los protagonistas del proceso de comunicación resulten ser los protagonistas del proceso de lo enunciado superponiéndose así ambos planos.

- Figuras de Personajes y de Indicios: A veces, los indicios que revelan el carácter de los personajes son explicitados por el discurso; otras veces están implícitos en la acción.

a) La supresión o limitación numérica o carencia de indicios; en "El guardagujas" sólo sabemos que el viajero está fatigado e impaciente.

b) La adición, consiste en el exceso de indicios.

c) La supresión-adición resulta del contraste entre lo que aparenta ser un personaje y lo que en realidad es.

Por otra parte, hay una figura más, se produce por supresión adición y es más compleja porque implica también, simultáneamente, a las categorías actanciales. Se da cuando el personaje se disfraza cambiando de aspecto exterior, de ropa, de gestos, de

voz, de atributos.

- Figuras de los Informantes.

1.- Lugares: la significación del lugar suele influir en la significación de los sucesos que en él se desarrollan. La figura se produce por:

a) Supresión: cuando la significación del lugar es independiente de la de la acción y no influye en ella.

b) Adición: cuando la significación del lugar se suma a la de la acción y ambas se refuerzan mutuamente.

c) Supresión-adición: es cuando ocurre la sustitución de la función que natural y previamente desempeña un lugar, por otra que se le opone: templo que se convierte en hospital.

2.- Objetos: se producen figuras relacionadas con los objetos cuando cumplen otra función dentro del espacio de la diégesis. Estas figuras se dan por:

a) Supresión: si los objetos se omiten, si se reduce exageradamente su número o sustituyen simbólicamente algún elemento del escenario.

b) Adición: si su número es excesivo y el escenario se ve sobrecargado, o cuando simbolizan algo que está presente por lo cual ambas significaciones se suman.

c) Supresión-adición: cuando se da la sustitución de la función primaria del objeto por alguna otra, por ej.: una puerta cerrada con violencia, manifiesta un estado de ánimo.

3.- Gestos: para el Grupo "M" "el estatuto de los gestos es ambiguo", aunque definen a los personajes, se ubican en un espacio ligándose a los objetos. Figuras producidas por:

a) Supresión: cuando su cantidad es reducida por suprimirse las manifestaciones emotivas de los personajes; ello puede servir para caracterizar un ambiente, un estado de ánimo momentáneo, o a un personaje (depresión, locura).

b) Adición: la multiplicación y enfatización de los gestos y las actitudes que revelan un modo de ser, un estado de ánimo, una modificación del carácter.

c) Supresión-adición: la sustitución continua de unos gestos por otros. El Grupo "M" pone el ejemplo de un actor cómico que come sus agujetas enrollándolas al tenedor como espagueti.

Así, a partir de todo lo anterior, se expondrá brevemente si hay equilibrio o no y por qué; de tal modo, adición, supresión y adición-supresión de las figuras de los nudos y las catálisis, de las figuras de los personajes e indicios y, de las figuras de los informantes se explicarán por separado, señalando sus quehaceres respectivos.

#### CONCLUSIONES:

El filme "A Clock work Orange" se considera de acción por la cantidad de 25 nudos en comparación a las 7 catálisis que lo componen intercalando la descripción de sucesos por el narrador. Tiempo y clima son presentados por el narrador y mayormente en imágenes acompañadas por sonidos para enfatizarlas.

Una adición repetitiva es dada por Alex cuando negocia con Mr. Deltoid y con la policía, con el padre y por último con el Ministro de Gobierno. Tres negociaciones, adquieren un sentido ético, social y político; propicia la gradación y uso de la tensión a través de la ultraviolencia hasta llegar a la negociación.

Las figuras de los personajes e indicios son tres: una por adición entre los personajes victimarios y víctimas. Otra de supresión-adición cuando el victimario se vuelve víctima. Y, por último varias sinécdoques dadas por supresión parcial al sustituir al todo por la parte, por ej.: al vandalismo por Alex y su banda, al Gobierno por el Ministro, etc.

Figuras de los informantes:

Lugares.- figura por adición cuando se agregan a la significación del momento, ej.: cárcel-represión, etc.

Objetos: figura por adición, la vestimenta de Alex y su banda para identificarse entre sí y para castigar a sus víctimas. Así como los objetos de arte presentados en distintas

escenas en contraposición al anciano ebrio con la calle oscura y, al viejo teatro derruido.

Gestos: figura por adición, el manejo de gestos en cada personaje, en ocasiones moderada y en otras excesiva, para enfatizar sus sentimientos, reforzados con sonidos, especialmente las víctimas y victimarios.

#### APLICACIÓN XVI

En ésta se clasificarán las figuras del sistema actancial. Generalmente se da un complejo juego de relaciones entre los personajes y los actantes que ellos encarnan, de donde resulta la "retórica actancial", el Grupo "M" lo estudia identificando dos desviaciones:

1.- Por desdoblamiento de funciones correlativo a la suma de personajes: dos sujetos de un objeto, tres oponentes de la voluntad del sujeto, etc.

2.- Por la fusión de varias funciones en un mismo personaje, lo cual resulta correlativo a una supresión de personajes.

Figuras:

a) Supresión de personajes: un solo actor cumple con varias funciones. También se da esta figura si una función neutraliza la anterior: cuando el enemigo se convierte en amante, luego en criminal, luego en abogado, etc.

b) Adición: personajes de una misma categoría actancial, cumplen una misma función.

c) Supresión-adición: se produce por inversión de funciones. Aquí se funden dos procesos, similitud y oposición, por ej.: si resultan semejantes algunos de los elementos (el lugar de la escena, las acciones, etc.) y que otros sean opuestos (la época, la situación de cada personaje, etc.), y eso sea lo que haga variar la relación entre el actor y el actante.

Entonces, se explicará qué figuras corresponden a cada tipo de desajuste.

Ya en la aplicación IV se explicó lo complejo del sistema actancial, ahora toca sólo explicar las figuras correspondientes:

Se da la supresión de personajes individuales en la aglomeración de actores en una sola *dramatis personae*, como Alex-agresor y víctima; padres comprensivos e incomprensivos; y, vándalos convertidos en policías.

Por otra parte, también se da la adición de personajes, investidos de una misma categoría actancial, cumplen una misma función, como los oficiales de policía, el Sr. Deltoid, el Sacerdote, el Ministro de Gobierno y los psiquiatras.

Igualmente, la supresión-adición se producen por la inversión de funciones, es decir, Alex, su banda y sus víctimas, antes de que fuese encarcelado y tratado médicamente; después del tratamiento, Alex convertido en bueno, dos de su banda convertidos en policías; resultando semejantes los lugares de las escenas, las acciones, el punto de vista, los personajes, etc.; siendo otros opuestos (la época, la situación de cada personaje, etc.).

Además, se da otra figura: la acumulación de categorías actanciales en una sola *dramatis personae*: Alex y sus vándalos desean dominar a sus contrincantes - ciudadanos- (son su objeto), y son destinadores (dueños de su destino al elegir ser lo que son), y son adyuvantes. Sin embargo, desde el punto de vista del enemigo (policía y ciudadanos) es objeto y, cuando no luchan con los ciudadanos, se convierten en sus propios oponentes y en adyuvantes de su contrario por colaborar en su captura y transformación.

A su vez, se propicia otra figura por adición porque cada grupo (vándalos, ciudadanos, policía, etc.) es un protagonista a partir de los individuos que lo conforman, los cuales ejecutan las acciones de los verbos, mencionados algunos por el narrador y otros ejecutados y presentados a través de las imágenes y sonidos.

## CONCLUSIONES:

Se presenta la supresión de personajes individuales aglomerados en una sola *dramatis personae*; como Alex, agresor y víctima; padres comprensivos e incomprensivos y, vándalos convertidos en policías. Adición de personajes con una función y categoría actancial, como el Sr. Deltoid, el padre, el Ministro de Gobierno y los psiquiatras.

La supresión-adición se produce por la inversión de funciones, como: Alex, su banda y sus víctimas; antes de ser encarcelado y tratado médicamente. Luego, cuando es liberado y convertido en bueno; dos infractores convertidos en policías. Los lugares de las escenas son el punto de vista, etc. Otros resultan opuestos, como la época, y la situación de cada personaje.

Una figura más se da por adición, porque cada grupo (vándalos, ciudadanos, policía, etc.) es un protagonista a partir de los individuos que lo conforman, ejecutan las acciones de los verbos (dichos por el narrador o bien, presentados en imagen y sonido).

## APLICACIÓN XVII

El procedimiento consiste en identificar y denominar las figuras a las que el juego de las estructuras espacio y tiempo dan lugar, a partir de lo siguiente:

- Figuras de la representación del espacio en el discurso: el espacio es captado por el receptor en forma mediata, a través del discurso; las figuras retóricas se producen por:

a) Supresión: sucede cuando se describe exhaustivamente un detalle dejando de lado al conjunto.

b) Adición: se describen vistas panorámicas, sin entrar en detalles. (Con los movimientos de cámara.

c) Supresión-adición: se trata de la elipsis espacial.

- Figuras de la relación espacio-tiempo: es muy probable encontrar un juego espacio-

tiempo o, el tiempo señala al espacio.

- Figuras del punto de vista: el narrador es quien marca el punto de vista; las figuras retóricas pueden darse por:

a) Supresión: el narrador (objetivo) informa al espectador únicamente de las manifestaciones provenientes de los personajes.

b) Adición: el narrador se inmiscuye exageradamente en la historia alternando con los personajes en su papel de narrador.

c) Supresión-adición: en el narrador en primera persona se superponen el sujeto de la enunciación y el sujeto de lo enunciado, y éste tiene ventaja sobre aquél, entonces el personaje opaca al narrador y las aventuras de la diégesis oscurecen la aventura de escribir.

De tal modo, se identificarán y denominarán las figuras creadas por este juego de estructuras. Explicando sintéticamente cómo es la alternancia de la narración-descripción, qué figuras corresponden a los desfasamientos de la temporalidad del discurso con respecto al de la historia.

Qué figura corresponde a la duración de la temporalidad de la historia; cuál constituye el resumen retrospectivo (si lo hay). También, las figuras que afectan las relaciones de causalidad (señalar una por lo menos).

Referirse a las figuras de la presentación del espacio en el discurso, si hay supresión, por qué, etc. Y, por último, exponer qué pretende el narrador desde la perspectiva que adopta.

En el filme "Naranja Mecánica" se alternan equilibradamente la narración, la descripción y los diálogos propios de cada nudo.

Tocante a las figuras formadas en la temporalidad del discurso con respecto al de la historia, ya fueron estudiadas en la aplicación VIII; en este caso, sólo falta reconocer sus figuras.

Se forma figura por supresión, al comprimir la temporalidad de la historia presentada en breve tiempo al espectador. Pocas son las pausas en la parte narración (verbal), corresponden a descripciones visuales dadas por la cámara, conforman figuras por adición.

En cuanto a las figuras que afectan las relaciones de causalidad, se da una por supresión, cuando uno de los chicos de la banda de Alex (Pete) es excluido de la película al momento que la policía atrapó a Alex; no se exponen más detalles acerca de él.

Además, en el tercer microrrelato, en la lógica de acciones de los vándalos que traicionan a Alex, siguen comportándose como vencedores, aún cuando al delatar a su líder se vencen a sí mismos; se presenta una figura por supresión-adición.

Referente a las figuras representativas del espacio (a través de imágenes) suceden constantemente por supresión-adición, cuando la cámara hace tomas panorámicas (incluyendo) y pasa, poco a poco a los grandes acercamientos de objetos o rostros (excluyendo).

Por su parte, el narrador utiliza constantemente un lenguaje connotativo, su propia visión de los hechos, conformando una figura por supresión al excluir la visión de otros al respecto.

Se da otra figura por adición al participar no sólo como narrador sino también como personaje (principal), sucede lo mismo cuando, al enunciar sus parlamentos impone su criterio a los sucesos narrados.

#### CONCLUSIÓN:

En el filme "A Clock Work Orange", la historia es vehiculada por una temporalidad menor a la del discurso. Se da la figura por supresión porque la temporalidad de la historia es presentada en breve tiempo al espectador. Lleva pocas pausas en la narración verbal, correspondientes a imágenes, conforman adiciones.

Luego, cuando Pete es excluido (al momento de la captura de Alex por la policía), es

una figura por supresión que afecta las relaciones de causalidad, no se sabe más de él.

Otra figura de supresión adición se da en el 3er. Microrrelato, en la lógica de acciones de los infractores que traicionan a su jefe, al delatarlo piensan en su victoria y no se percatan de su propio vencimiento.

En cuanto al espacio, presentado en imágenes, se dan por supresión-adición cuando presentan tomas panorámicas y/o grandes acercamientos (de edificios a rostros).

Una figura más por supresión es lenguaje connotativo utilizado por el narrador porque excluye la visión de otros.

Y, por último, una figura por adición en la participación del narrador, al ser protagonista y testigo.

### CONCLUSIONES (3.3 HISTORIA)

En las funciones y la morfología narrativa se identificaron en las unidades distribucionales que conforman el filme, 22 nudos, 11 catálisis; de las unidades integrativas, 25 informaciones y 27 índices. Está compuesto por dos niveles: diegético-la historia y extradiegético-es contada por el narrador.

Los nudos comprenden las acciones de mayor peso dando el sentido ultravioleta y de acción al filme. Las catálisis los enlazan y permiten al espectador tener una idea más clara de lo que se vive en ese tiempo; enfatizan los momentos cuando Alex llega a tener acuerdos con sus padres, con el Sr. Deltoid, con sus amigos, con el director del presidio, con los doctores, con el sacerdote y por último con el Ministro; además profundizan los detalles al huir con sus amigos de la policía, al momento de no ir a la escuela, etc. Los índices son abundantes, se refuerzan con la imagen y el discurso; los personajes dan cuenta de los diversos estados anímicos al actuar. El director ofrece como puntos de reflexión, en primer lugar, los fenómenos psicológicos acontecidos al protagonista y, en segundo lugar, el de los demás actores. Es decir, Alex que era un agresor, es

encarcelado y quiere ser bueno. Sus amigos fuera de la ley, luego la defienden convirtiéndose en policías. El sacerdote sólo argumenta su pérdida de libre elección moral. El escritor primero lo quiere ayudar y luego (de descubrirlo) matarlo. Sus padres lo quieren y aceptan, luego lo rechazan y al final lo vuelven a aceptar. El Ministro quiere terminar con el vandalismo recurriendo a la ciencia y con el fracaso, acaba negociando con uno de ellos.

Mientras tanto, las informaciones son captadas por la cámara y sus movimientos; las proporcionan las imágenes (durante 137'). Gracias a esta técnica se logra la clasificación de los nudos, las catálisis, los índices y las informaciones, esta obtención nos aporta el resumen; cuyo orden es el dado por el director para sus propios fines.

Con la aplicación II, al describir la sintaxis de las acciones y sus secuencias seccionando al filme en microrrelatos, encontramos que: la perspectiva o punto de vista juega entre dos, a veces los victimarios y otras las víctimas. Cambia según el punto de vista en cada secuencia (son 5), están organizadas por enlace, por existir dos agentes (y acciones) las cuales se oponen. El resultado de esas oposiciones es:

víctimas	y	victimarios
infractores de la ley	y	ejecutores de la ley

un agente obtiene mejoramiento y otro degradación.

En la primera secuencia los malhechores ganan un mejoramiento al ejecutar actos ultraviolentos y quedar convictos. Aquí sus víctimas sufren la degradación al recibir golpes y ser asaltados. En la tercera Alex tiene un cambio debido a la traición de sus amigos, es capturado por la policía (opositor); sufre una degradación al perder su libertad y la policía un mejoramiento al atrapar a un infractor. Al final todo se soluciona gracias a un acuerdo.

La aplicación III, al explicar quiénes y cómo actúan, cuál es la relación entre unos y otros según el predicado 'quién desea qué' se logra ver el movimiento del relato. Se confirman a los personajes fuertes como Alex (A<sup>1</sup>) cuyas acciones son conscientes y

voluntarias. Y, los ciudadanos -sociedad- víctimas (C) , son los débiles, quienes realizan acciones inconscientes e involuntarias. Además, se destacan personajes individuales más que grupales, aún cuando pertenecen a ciertos grupos, por ej.: Alex a su pandilla, el Ministro al Gobierno, etc.

En la aplicación IV se establece la relación sintagmática dada por Greimas: sujeto, objeto, destinador, destinatario, adyuvante y oponente. Explicando cada uno lo que producen y crean; se encuentra lo siguiente:

Sujeto: Alex y su pandilla, victimarios.

Objeto: el anciano, Billy Boy y su pandilla, la chica, el escritor y su esposa; la bailarina, víctimas.

Destinador: el Gobierno, Ministro.

Adyuvante: policía, cárcel, instituciones médicas y científicas, aparatos de control.

Oponente: el infractor, se convierte en víctima de la represión gubernamental y de la sociedad misma.

El sujeto provoca violencia, maledicencia y tensión psicológica. El objeto percibe dolor al sufrir los atracos del sujeto. El destinador y el adyuvante crean formas correctivas produciendo el castigo y la tensión psicológica de un método conductista. El oponente se convierte en víctima creando el cambio de punto de vista.

Con la aplicación V se analiza el espacio y tiempo correspondientes a la historia de acuerdo a lo dicho por el narrador. Todo ello es presentado en imágenes, el narrador va mencionando sus vivencias y las imágenes referentes van desfilando por la pantalla según el tiempo cronológico de la narración, logran ubicar al espectador en el aquí y el ahora pretendido por el autor del filme a través del narrador. Algunos elementos arquitectónicos se muestran en tomas del restaurante Korova, la casa de Alex, las de sus víctimas; la panorámica del presidio, los hospitales y las calles. Entre otros detalles, se observa la carretera, el campo (espacios abiertos) y actos de la naturaleza (como la

tormenta nocturna). Ellos están fuera del alcance del control humano. El tiempo es futuro, lejano a la propia creación del filme.

En la aplicación VI se describe el orden espacial específico de la película. Con ello se descubre que predominan los espacios cerrados (17) cuyas referencias arquitectónicas son delimitadas y específicas, según los movimientos de cámara indicados por el director van de lo particular a lo general y viceversa. Edificios modernistas en su exterior e interior; objetos decorativos y artísticos, muchos eróticos femeninos y pocos masculinos. El interior del departamento de Alex y sus papás demuestra un gusto burdo con colores fuertes y contrastantes; pero sobre todo, la recámara de Alex, sus colecciones (relojes, billetes, etc.), su admiración por Beethoven, discos, estereo, etc. Se repite en cuatro ocasiones lo cual da una secuencia entre relato y espacio. Con las tomas se detalla más que cualquier otro espacio -objetos- al ritmo de la música, entre acercamientos y distanciamientos enfatizando la cara de Beethoven con música (9ª. Sinfonía) como sonido real, dando el movimiento a la escena, mostrando así su gusto por la música culta.

Los espacios abiertos son cinco y sólo se repite uno (bajo el puente en la calle), uno de noche y uno de día, a la orilla del río, en el claro del bosque. Y cuando salta por la ventana. Se presentan otros tres pero son imaginados por el protagonista (como imágenes oníricas) para reforzar la diégesis y la extradiégesis con la narración de la voz en off.

En la aplicación VII se establece la relación temporal de cada microrrelato; por tanto se descubre que: se forman dos temporalidades, la del narrador (extradiégetica) y la de la historia (diégetica). El primer microrrelato está marcado por acciones violentas y poco diálogo. En el segundo, el tiempo gira en torno al protagonista y la ultraviolencia en acciones cortas generando vivacidad. En el tercero se da un tiempo simultáneo entre el protagonista y el aparato represor; su transcurso da efecto de lentitud. El cuarto vuelve a ser dinámico entre la interacción del protagonista y la sociedad (violencia). Por último, el

quinto microrrelato se caracteriza por acciones pacificadoras, conciliadoras, generando un ritmo más lento.

En la aplicación VIII, al revisar el tiempo del discurso de la película se detectó sólo una anisocronía por lo comprimido de la historia, se resumen varios años de la vida de Alex y su entorno a través de 12 catálisis reductivas en las cuales se resumen hechos de horas, de días, de meses y/o de años. El orden cronológico del relato inicia en el momento precedente a las acciones de ultraviolencia narradas por la voz en off, protagonizadas por Alex y sus amigos; desde el inicio hay tensión y densidad la cual se dinamiza con los nudos. Así, se da la analepsis, a través de todo el filme, comprimiéndose más la historia.

Por otra parte, la temporalidad de la historia corresponde a un pretérito indefinido pues no se sabe cuánto tiempo pasa desde el acontecer de los hechos hasta el momento de la narración. Ese tiempo pasado se desarrolla en la imaginación y mente de los receptores en el momento presente de su percepción viso-auditiva.

También se da una elipsis, espacio-temporal, al sacar de escena a Pete, quien aparece por última vez cuando Alex fue atrapado por la policía.

En la aplicación IX se describen brevemente las dimensiones temporales de la producción fílmica y su apreciación. Es de señalar que en este filme se ofrece una indicación de temporalidad, la correspondiente a nuestra percepción como receptores de la película. En ningún momento se menciona el tiempo de su escritura y producción, su pasado es perteneciente a un futuro de la humanidad, lo cual es indicado por los morfemas verbales y el uso del pretérito y copretérito empleados por el narrador con cierta frecuencia.

En la aplicación X se ofrece una detallada explicación acerca del narrador, destacando sus recursos y su manejo de la objetividad y la subjetividad. El resultado: el narrador es testigo y protagonista principal, su relato es subjetivo impidiendo así la coincidencia de nuestra temporalidad con la del presente de los diálogos del filme.

Por tanto, el narrador es extradiegético, usa el estilo directo para describir los sucesos alternadamente con la presentación actuada por medio de las imágenes reforzadas con sonidos; relata en primera y tercera persona. Su conocimiento de la historia rebasa al de cualquier otro personaje. Muestra su propio criterio sobre las mujeres, unas como objeto del deseo, otras profesionistas y otras abnegadas y sacrificadas. Ofrece su visión del conjunto utilizando oraciones aseverativas para ser más convincente con sus argumentos imponiendo su punto de vista al espectador, quien finalmente decidirá según su criterio quién es la víctima, el bueno o el malo.

Para la aplicación XI, se especifica cómo nos presenta la historia el narrador, cuál es el estilo que utiliza, reiterando un poco el manejo de la temporalidad (lo pretérito, lo presente). Cuál es su calidad como narrador (testigo presencial o personaje-testigo-narrador autor). El sentido que da a su enunciatividad, su tendencia ideológica, si es objetivo; sus modos verbales y personales, si se involucra emotivamente o no.

Cabe destacar lo siguiente: El narrador presenta la historia narrando por medio del estilo directo fluctuando con el indirecto al recurrir a los diálogos (diegéticos); son presentados, en lugar de ser narrados, a través de las imágenes. Por eso se da una doble temporalidad: el hecho relatado en pretérito (la historia) y un presente dentro del cual suceden los acontecimientos, es construido por el narrador y en él se actualizan los tópicos del diálogo.

Además, el estilo indirecto se enlaza al directo cuando algunos personajes intervienen y así se reduce la distancia entre el narrador y el protagonista. El narrador manifiesta su punto de vista con verbos indicativos, forma oraciones aseverativas, además, los gestos, las manifestaciones corporales y la vestimenta lo involucran emocionalmente en la historia. El narrador es personaje-testigo-narrador. Es testigo cuando explica lo que siente, la información que proporciona al espectador es subjetiva. A diferencia de éste, lo objetivo es resultado de las conductas adoptadas como narrador-protagonista-testigo, quien primero pertenece a un bando (jóvenes infractores) y luego intenta ser diferente.

En la aplicación XII se observa o descodifica el descubrimiento del proceso de la significación el cual resulta de la producción del mensaje; se deben hallar isotopías, es decir, los sememas iterativos. El propio título del filme "Naranja Mecánica", tiene un sentido alegórico. Ultraviolencia alude a un estado de ánimo. El "viejo-mete saca", es de sentido figurado y se refiere a la actividad sexual. Otros sememas como: policía, La Novena Gloriosa de Ludwig van; papá y mamá; bastardo, el 655321, padre (sacerdote), castigo, doctor (dra.), viddear (ver), bien, libertad, 'estirar la pata', sueños; empleo y sueldo; y, amigos. Son los más utilizados en el filme y tienen sentido según la situación, es decir, aluden algo, como se explicó en los primeros.

En la aplicación XIII se clasifican las figuras retóricas empleadas en la narración según la tipología del Grupo "M":

significante	/	significado
palabra	/	frase

explicando brevemente sus efectos en la historia. En otras palabras, en el uso de verbos predominan los tiempos pretérito (era); pretérito imperfecto del modo indicativo (sentábamos, vendía); pretérito perfecto del modo indicativo (he podido tolerar...); infinitivo (vivir); gerundio simple del modo infinitivo (girando); futuro (iré).

Con los diálogos se enfatizan las intenciones de unos y otros dando toques dramáticos irónicos durante todo el filme, los de mayor peso serán los expresados por cada representante, tanto en nudos como en catálisis, el padre argumenta la libertad en el sentido de la capacidad de selección moral, dando un efecto ético a la historia. El Ministro plantea la posibilidad de acabar con los infractores de la ley recurriendo a la ciencia; lo cual da un toque político-científico al filme. Y, Alex, el infractor, al pasar de victimario a víctima propicia un efecto social y afectivo al filme.

En la aplicación XIV se muestran las figuras de los interlocutores y del relato según el

Grupo "M". Cuyos resultados son: la identificación del narrador por relatar en tercera persona. Se dan dos conmutaciones, una en un ambiente de confianza (5º. Nudo) y otra al pasar del estilo directo al indirecto. En el segundo microrrelato se conmutan destinador y destinatario. Y cuando el narrador, en el tercer microrrelato pasa de la primera a la tercera persona, al confesar sus actos al espectador, propicia un acercamiento del espectador para con él.

En la aplicación XV, el procedimiento consta de la identificación de figuras en el relato (supresión, adición, supresión-adición), según Barthes, las figuras por adición son las repetidas: cuando Alex negocia con Mr. Deltoid, con la policía, con el padre y por último con el Ministro, adquieren un sentido social, ético y político donde la libertad del individuo está en juego. Ése es el resultado principal obtenido en esta aplicación, aunque hay otras figuras que se especifican más en el análisis. Por tanto, el filme "A Clockwork Orange" se considera de acción, se construye con 22 nudos (dinamismo) en comparación a las 11 catálisis intercalando la descripción de sucesos por el narrador así como las imágenes y sonidos presentan el tiempo, el clima, lugares, vestimenta, expresión corporal, etc.

En la aplicación XVI se clasifican las figuras del sistema actancial cuyo resultado es: se presenta la supresión de personajes individuales aglomerados en una dramatis personae; como Alex, victimario y víctima; padres comprensivos e incomprensivos y, vándalos convertidos en policías. Otros personajes con una función y categoría actancial (adición): el Sr. Deltoid, el padre, el Ministro de Gobierno y los psiquiatras. Y, una figura más se da por adición dado que cada grupo (vándalos, ciudadanos, policía, etc.) es un solo personaje partiendo de cada individuo que los conforma.

Y, por último, en la aplicación XVII se identifican las figuras en el juego de las estructuras de espacio y tiempo (supresión, adición, supresión-adición). Encontrando que: en este filme, la historia se vehicula por una temporalidad menor a la del discurso (supresión), porque la temporalidad de la historia es presentada en breve tiempo al

espectador. Tiene pocas pausas en la narración verbal, corresponden a imágenes y conforman adiciones.

Una figura por supresión es cuando Pete es excluido (en el segundo microrrelato). En cuanto al espacio, presentado en imágenes, se dan figuras por supresión-adición al presentar tomas panorámicas y/o grandes acercamientos. El lenguaje connotativo es una figura por supresión porque excluye la comprensión de otros. Y, una figura por adición es la participación del narrador por ser testigo-protagonista.

Hasta aquí finaliza el análisis, a continuación se presentan las conclusiones generales de la investigación, algunas son repetitivas con las de cada capítulo por considerarlo útil en cuanto a la reafirmación y manejo de conceptos, sobre todo para quienes sean aficionados o principiantes en la materia.

## CONCLUSIONES

Con base a los datos obtenidos por medio de la investigación, considero que la hipótesis planteada: "La película "A Clockwork Orange" significa la exaltación de las ataduras de la barbarie humana, el detrimento y su pasión por lo bello. Sólo más tarde se descubre la libertad." Está comprobada. Por el tratamiento y forma de ver la violencia, la cual deteriora y ata a la humanidad, en particular a Alex, protagonista y mensajero principal del Director S. Kubrick.

La experiencia de investigar y analizar el filme "A Clockwork Orange" aplicando el método de análisis estructural del relato cinematográfico para descubrir su significado requirió de varios estudios, sobre estructuralismo, cine, símbolos, semiótica, etc. En esa búsqueda se encontraron explicaciones y datos a considerar:

Desde tiempos inmemoriales el humano al tener uso de razón empezó a tratar de explicar los fenómenos de su entorno primero con la magia, luego con la religión y, por último con la ciencia. Entre dichas formas de pensamiento y conducta nació el arte, quizá anteriormente a ellas, es inmanente al ser humano, al principio era como una fórmula mágica para dominar el mundo, ha cambiado con el devenir histórico, actualmente ayuda a los hombres a conocer su realidad social y a modificarla.

En ese intento de explicar los fenómenos, la teoría estructuralista surge como corriente de pensamiento después del positivismo. En la década de los sesenta entra en boga y en los setenta va al declive, sin embargo actualmente conserva su vigencia aún a pesar de su carácter universal; surgieron otras combinaciones teóricas como el funcional estructuralismo o el estructural marxismo, entre otras.

Una de las dificultades del método estructuralista es el manejo de términos, sino se comprenden se pueden cometer equivocaciones, haciéndose necesario recurrir a diccionarios especializados.

Como alternativa para analizar un filme, el estructuralista es uno de los métodos más adecuados, la constante es la búsqueda de la substancia, lo interno del fenómeno, a partir del estudio de cada elemento (imágenes, sonido y relato) y sus relaciones para entender su significado. Es una manera diferente de contemplar las cosas. Al estudiar al cine y su lenguaje como un producto cultural, se lo observa como un fenómeno, fruto de la mente humana. Será nuestra percepción del significado la que implique un sistema de clasificación a nivel profundo cuyo modelo permita examinar el filme y demostrar su forma de significación.

En otra aproximación, la cinematografía es considerada como el séptimo arte, surge en 1895; es definido como industria debido a su mercantilización, cuando se dió el perfeccionamiento de las técnicas mecánicas para reproducir la realidad. También es clasificada como medio de comunicación, si se considera al filme como un mensaje emitido por el productor (emisor) a través de diversos procedimientos fotoquímicos, etc., y captado por el receptor (público), convirtiéndose en un lenguaje socializador. Y, en su definición de arte, es gracias a lo complejo de su configuración lingüística por lo cuál se lo define así, es similar a la literatura; a la fotografía por emitir formas expresivas (imágenes en movimiento), a la pintura y a la literatura oral.

Por otra parte, los primeros ensayos para explicar el mundo son los símbolos, su evolución es impredecible debido a los bruscos avances de la humanidad; intentan definir la realidad por medio de imágenes y objetos. Sus formas son la concreción del hombre dominando la materia, el arte consiste en dar forma y sólo ella convierte un producto en

obra artística, el contenido se dará en virtud del artista, lo que presenta y cómo lo presenta, tal como Kubrick elabora su filme.

Es innegable que los símbolos, la semiótica y el cine están íntimamente ligados, por ese constante indagar del humano, en el conocer, transformar y crear está el hallar significados. La dificultad elemental radica en el suceso comunicativo, en el infinito trato con operaciones mentales humanas, la interacción con objetos y acciones del mundo externo son observables, pero las de la mente son inobservables.

Con la semiótica se analizan los modos de la significación. Y, con los símbolos se representa concreta, visual y oralmente un concepto, ya sea convencional (retratos, mapas) o individual como en la poesía la metáfora (o los sueños). El cine fluctúa entre ambos, la ilusión es su realidad; ante los ojos del receptor marchan deseos y necesidades humanas, su base de percepción se ubica en la imaginación congregándose a la magia y a los sueños; es una ausencia real. A través de la relación afectiva se suscita el juego de la proyección-identificación lo cual convierte a la imagen en magia, sus raíces son la curiosidad, el placer, pero principalmente la búsqueda de sentido. Dan como resultado un modo de participación entre lo estético, lo afectivo y lo mágico. El cine maneja esquemas de la personalidad humana, permite al receptor obtener experiencias visuales, auditivas y emocionales, sobre todo se trabaja con emociones contrapuestas (odio-amor).

En esta complejidad podemos definir a las imágenes como representaciones figuradas que se relacionan a lo representado por su parecido perceptible y en movimiento. Su contenido tiene dos caracteres: denotativo-su referencia inmediata y, connotativo-lo que el receptor capta en función de sus propias experiencias.

Es de señalar que en sus inicios, el cine y sus imágenes eran presentados en blanco-negro y sin sonido, hasta el logro de adelantos científicos y técnicos (1919 y 1950) se obtuvo la reproducción de imágenes con sonido y por último a colores. El color contiene

información, es una de las experiencias visuales más significativas para todos, son estímulos comunes, es más afín a las emociones, les asociamos un significado, por ej.: el rojo significa peligro, pasión, sacrificio, etc. Los colores son utilizados por el emisor para reforzar su mensaje.

Por otro lado, el sonido es un apoyo más de la realidad visual, facilita el entendimiento de las imágenes, sensibiliza al receptor con voces, sonidos de objetos o del lugar (sonido real incluyendo la música); con otros no pertenecientes a la realidad de la ficción (sonido expresivo); y, con los sonidos escuchados por el espectador, cuando un personaje lo escucha en el filme y el receptor lo capta como a distancia (es el sonido subjetivo).

La aportación de la historia (relato) es vital pues conforma una realidad autónoma al tiempo que formula y presenta constantes referencias a la realidad del referente convirtiéndose en verosímil, aunque no enteramente verdadero.

Ahora bien, el análisis estructural se logra al estudiar cada uno de sus elementos y relaciones entre sí. Su importancia radica en las posibilidades para explicar las condiciones estructurales del filme y su significado, es como una guía para entender más la película, sea de tipo comercial o considerada de arte; su desempeño es el descubrimiento del significado del filme; permite la apreciación de su forma y contenido desde perspectivas diferentes sintiendo más placer al comprenderlas mejor.

En otro orden de ideas, se hace necesario conocer al Director, en este caso Stanley Kubrick (Nueva York, 1928), de joven no tuvo éxito como estudiante, con la cámara fotográfica obsequiada por su padre recurrió a las imágenes, se convirtió en uno de los mejores fotógrafos de EUA, de los 17 a los 21 años recorrió todo su país trabajando para la revista Look. Gustaba de ir al Museo de Arte Moderno de Nueva York donde disfrutaba de las proyecciones filmicas, estudió por su cuenta la teoría cinematográfica y a los grandes maestros, como Einsenstein, Pudovkin, etc. Logra superar sus técnicas, se

convierte en un creador cinematográfico, una estrella del séptimo arte de la segunda mitad del Siglo XX, aunque no ha recibido tantos premios como nominaciones. A partir de 1960 vive en las afueras de Londres; diseña sus propios aparatos, repite grabaciones infinidad de veces hasta conseguir su objetivo, dándole sentido a su entero gusto lo cual complica el poder entender sus obras por interesarse en los aspectos desagradables del ser humano, en su parte oscura, la que todos tratan de evitar aún cuando saben de su existencia; especialmente en su filme "A Clockwork Orange" presenta una falla humana: la psicopatía.

A este filme lo convierte en obra de arte porque no sólo representa la apariencia externa de las cosas y situaciones, sino también su significado interno, ésta es su verdadera realidad; en este sentido aclara el vivir. Busca la verdad, intenta comprender a los demás hombres, a la sociedad y a la naturaleza que lo rodea. Conquista la realidad por medio de su obra cinematográfica, ordena y refleja una visión genuina y profunda de la vida.

Así, de 1951 a 1998 ha elaborado dos cortometrajes y 14 largometrajes. Quizá es un número limitado de obras pero son tan pensadas y meticulosamente elaboradas que puede tardar uno o tres años. Abarca todos los géneros cinematográficos e impone su propio estilo como en "2001: Odisea del Espacio" con la cual ganó un Oscar por mejores efectos especiales. O con "A Clockwork Orange" crea el primer filme de ultraviolencia de la cual se inspiran todas las películas que comercialmente son éxitos de taquilla por ser de "acción", lo cual atrae constantemente el interés del público; la diferencia es que en su mayoría carecen de contenido, sólo responden a la forma, repetitivamente. En cambio Kubrick critica los sucesos que aquejan a la humanidad desde distintas perspectivas: sociales, políticas, psicológicas. Por ello su obra trasciende el umbral del arte cinematográfico a nivel mundial.

Para dar paso a los resultados del análisis, recordemos a la imagen, al sonido y a la historia como partes principales del filme por medio de los cuales se comunica el mensaje, en su conjugación se trata de "ver" qué nos presenta el director S. Kubrick y cómo lo presenta.

En su filme "A Clockwork Orange" construye las imágenes utilizando constantemente el primero, segundo y tercer planos (21 de 22 imágenes) para ubicar personas y objetos, la imagen diez es la excepción, es un gran acercamiento de la cabeza y cara de Alex; esta técnica propicia que el espectador no sólo vea el dolor sino que lo sienta, de ahí resulta la simpatía de Alex para con el público, es decir, de los grandes acercamientos presentados en distintos momentos (en catálisis, índices, etc.) de la película. Otros elementos son:

Con la reiteración y la variación logra la ilación de la misma temática (ultraviolencia) dirigiendo la atención del receptor al gusto del director.

El manejo de la estabilidad y la inestabilidad responde a la necesidad humana del equilibrio para mantenerse tranquilos, ayuda a concentrar la atención; el exceso de inestabilidad en la imagen provocaría inquietud, llegaría a cansar rápidamente. El aspecto inestabilidad ayuda a reforzar la angustia del protagonista al suicidarse.

Utiliza lo esperado y lo inesperado, con ello el director produce un mensaje visual bien razonado, con orden y espontaneidad generando descargas más emotivas en algunas imágenes lo cual favorece la acción dentro del filme.

La sencillez y la complejidad, estos elementos facilitan la comprensión de las imágenes, ayudan a la síntesis visual del espectador por la presentación sencilla de sus fuerzas elementales.

Kubrick utiliza los aspectos de regularidad e irregularidad favoreciendo la uniformidad de sus elementos de acuerdo a sus objetivos propios, reafirma la temática y sus

variaciones internas. La irregularidad propicia sorpresa por ser inesperada.

Con el reposo y el movimiento se muestra claramente que la acción predomina en las imágenes del filme, el reposo es su contrario, (sólo l) muy débil en comparación al movimiento.

Otro aspecto de las imágenes es el color, en el desarrollo del filme predomina el uso de tonos oscuros, preferentemente fríos, como negro, azul, gris y café. Se destaca el contraste del blanco y negro, como polaridad, como la oposición de dos mundos, como la lucha de lo positivo y lo negativo. Con esos colores se propicia el enfriamiento de la violencia. Utiliza sólo tres tonos cálidos (rosa, naranja y rojo) en objetos y personas generando algunos contrastes.

Otro aspecto considerado es el sonido cuyo uso apoya, revitaliza y da mayor verosimilitud a las imágenes; entre los tres tipos de sonido ya mencionados anteriormente, Kubrick utiliza más el sonido real, también refuerza lo afectivo; la música empleada de lo popular ("Singing in the rain") y lo culto (Novena Sinfonía de Beethoven) predominando ésta para dar lugar al relato fílmico entremezclándose con la historia y contrastando con el aspecto primitivo del hombre, la barbarie, al tiempo que su gusto por lo estético ensalsa al espíritu. El sonido expresivo es utilizado con menor frecuencia y el subjetivo es el menos utilizado.

Sin duda, Kubrick articula estos aspectos para comunicar un mensaje, logra la composición de imágenes, les da forma y contenido también, controla la reinterpretación de dicho mensaje viso-auditivo por sus receptores; o sea, el significado radica tanto en la percepción visual del observador como en la genialidad del creador.

Así mismo, impone un efecto emocional, lo ubica en un tiempo y un espacio, utiliza mucho los contrastes dando lugar a la experimentación, aceptación y/o rechazo del contenido. Sin embargo, el mensaje captado por el receptor se interpretará según su

estado mental o de ánimo de acuerdo a sus preferencias, etc. Tal interpretación será subjetiva. Y, como las imágenes (forma) y el contenido coinciden perfectamente, el mensaje es la violencia, por tanto, se crea una obra clásica del séptimo arte.

En otro nivel de importancia están las connotaciones, de los 22 nudos las más importantes aportan lo siguiente:

- El papel del hombre y su significado es convertirse en símbolo para sí mismo, en cuanto tiene conciencia de su ser. Alex es el símbolo de la juventud violenta; de ahí las apariciones del falo que porta Alex en su nariz para disfrazarse y el falo como objeto artístico, el cual simboliza la perpetuación de la vida, del poder activo y de la fuerza en su propagación cósmica; la sociedad es una falocracia. El hombre es personificado como Alex y su banda de jóvenes infractores que viven fuera de la ley; como el borracho anciano y los vagos ancianos representando la decrepitud; como policías representan la seguridad y el orden público, hacen respetar la ley. Como papá representa las prohibiciones morales, corresponde a lo consciente. El Ministro es la máxima autoridad política. El sacerdote es el pastor de las almas; simboliza el poder supremo de las fuerzas cósmicas. Como anciano simboliza el principio oculto, personifica el inconsciente colectivo, por su presentación, en decrepitud. Como médico, escritor, representa a la ciencia, en favor y en contra del Gobierno. en favor porque el Ministro recurre a la ciencia para cambiar lo malo de los hombres, coartando su libertad de elección moral por medio de un condicionamiento psicológico. En contra, porque el escritor de izquierda intenta usar al joven que recibió el tratamiento para perjudicar al Gobierno y defender la libertad.

- El papel de la mujer y su significado, en la esfera antropológica corresponde al principio pasivo de la naturaleza; es personificada como madre, se le asocia al inconsciente, a la abnegación y sacrificio; como mujer joven es objeto del deseo incluso en objetos decorativos y artísticos, en el café Korova y en la casa de la bailarina; como

psiquiatra representa la ciencia y, como amiga tiene carácter pasivo, de escucha. Habita en una sociedad falocrática en desamor, predomina el placer.

En esta complejidad, Alex representa el principio activo de la destrucción, con todo el poder que le da su propia naturaleza como del inframundo en su pulsión agresiva y ruin. Los de su banda son sus seguidores, le obedecen por la cohesión que ejerce sobre ellos. El blanco y el negro son los colores de su vestimenta, simbolizan lo positivo y lo negativo como polaridad simultánea o como mutación sucesiva y alterna. Es una fórmula dual, es la oposición de dos mundos. El negro es la ocultación; simboliza el tiempo. Y el blanco la intemporalidad, el éxtasis, la iluminación y lo espiritual. Ambos colores se asocian con la vida y la muerte, lo bueno y lo malo. El sacerdote también viste de negro (penitencia).

Otros colores destacados son el rojo, como la vestimenta usada por la esposa del escritor cuando va a ser violada por Alex; el rojo simboliza la pasión y el sacrificio. La mamá de Alex también viste de rojo, incluye la representación del sentimiento y es el principio vivificador. También el vino rojo simboliza el sacrificio, cuando Alex piensa que lo ayudará el escritor. El color rosa predomina en la piel humana ya sea del cuerpo físico o en representaciones artísticas como cuadros eróticos; es el color de la sensualidad, de la carne o los afectos. El naranja se aprecia principalmente en los muros y estantes del hospital donde Alex convalece. Este color en el muro, representa el orgullo y la ambición como limitantes del humano.

El azul aparece en dos tonalidades, oscuro y claro. El primero se asemeja al negro, concierne a la fermentación, putrefacción, ocultación y penitencia; se aprecia en el edredón de la cama de Alex, cuando tiene actividad sexual con dos jovencitas, es una conjunción de la polaridad de géneros en mal estado, es decir, promiscuamente, el placer y sólo el placer.

Los uniformes de los policías son azul oscuro, es que representan la seguridad y el orden pero de algo putrefacto también. Los reclusos encarcelados usan uniformes azul marino, cumplen entonces con una penitencia, su castigo es la privación de la libertad, como cuando Alex fue condenado por asesinato. Luego, cuando ya pasó por el condicionamiento es presentado en un teatro donde las cortinas son azul marino, se asocia a lo negativo, a laputrefacción. El piso es café, se asocia a la tierra, la estabilidad; las paredes son blancas, algo positivo dentro de tanta cosa mala que le sucede, establecen el límite.

El azul claro se aprecia en menos ocasiones, simboliza la inocencia, como la camisa que lleva Alex al salir libre del tratamiento, él es inocente al creerlo así; los sillones y un muro de la casa de sus padres también son azules, ello representa la unidad de la inocencia y la inocencia misma como límite.

Entre los siete espacios abiertos encontramos tres connotaciones más importantes:

El puente bajo el cual Alex y su banda atacan al anciano ebrio, simboliza aquello que media entre dos mundos separados; en este caso juventud-vida; ancianidad-muerte. Un bastón es el objeto de castigo aún cuando representa el apoyo.

El río donde Alex inicia la riña por el liderazgo con los de su banda; el río simboliza lo irreversible, el olvido. El bastón es también el objeto de castigo. Lo irreversible y el olvido sucede cuando Alex es apresado y no sabe más de sus amigos. Es la tendencia humana a segregar lo que es diferente.

La nieve, aparece al final, cuando Alex logra imaginar que hace el amor sin sentir el dolor propiciado por el condicionamiento; la nieve se asocia a la altura, a la luz, a la sublimación de la tierra; se simboliza la regeneración, es la conjunción de dos géneros, se une lo separado propiciando el equilibrio de fuerzas antagónicas entre hombre y mujer. Alex recupera su libertad de elección moral. Dos filas de hombres y mujeres a derecha e

izquierda observan y aplauden el acto. Ellos llevan sombreros grises, simboliza lo que cubre la cabeza, los pensamientos, por el color, se refieren al egoísmo y abatimiento. Ellas llevan sombreros y paraguas, el cual simboliza lo masculino, incluye la idea de sexualismo y protección; están de acuerdo con la falocracia; sus ropas victorianas resultan irónicas al ser una ficción futurista.

Luego, de los 15 espacios cerrados encontramos cuatro más importantes:

La casa de Alex y de sus víctimas, por su carácter de vivienda, se produce espontáneamente una fuerte identificación entre casa, cuerpo y pensamientos humanos. La fachada representa la personalidad, la máscara, especialmente puertas y ventanas se asocian a la mujer por su sentido de penetración. El piso en desnivel hacia abajo corresponde al inconsciente y a los instintos, es decir, Alex impulsado por ello.

La cárcel es un edificio destinado a prisión, es decir, una estructura del poder gubernamental donde se castiga a los infractores de la ley privándolos de su libertad. Lo cual le sucedió a Alex al convertirse en el número 655321, uno más. El hospital, lugar de los enfermos, es donde Alex pasa por el tratamiento conductista, también está bajo el mando del gobierno, recupera su libertad al término del tratamiento. Y aparece después del suicidio, cuando convalece. El cielo se asocia al principio masculino, activo; se observa cuando Alex se suicida; el suicidio, desde el ángulo existencialista es un símbolo de la destrucción del mundo. Se suprime la propia personalidad, debido al conflicto causado en su interior en la lucha de su voluntad contra el condicionamiento recibido. (Es la pérdida de la libertad de elección moral).

Es necesario describir el contexto de las simbolizaciones para no perder su sentido. Todas estas imágenes, sonidos y connotaciones tienen su punto de partida en el hombre y la mujer, los objetos, colores, espacios y tiempo secuencial de sus apariciones giran en torno a la historia de cuyo análisis se resume lo siguiente:

Recordemos que los nudos son las acciones principales de la historia, conforman su esqueleto y son 22 en el filme "A Clockwork Orange". Las catálisis son acciones menos importantes, forman lazos entre los nudos, complementándolos; el filme se conforma con 11 catálisis. Los indicios determinan la atmósfera psicológica; contiene 27. Y, las informaciones se apoyan en la identificación y ubicación de las personas y objetos en tiempo y espacios específicos legitimando la ficción; son 25.

Entre tanto, la sintaxis de las acciones se resume en cinco microrrelatos. En el 1º. se da un proceso constante de agresiones terminando en riña de amigos. En el 2º. se transcurre de la apreciación de música culta a la traición de Alex por su banda; con agresiones físicas muy violentas, hasta su captura por la policía. En el 3º. se intenta revertir el proceso de agresión por medio de la ciencia (método conductista) hasta ser 'liberado'. En el 4º. el victimario se torna en víctima. En el 5º. se da la reconciliación familiar, el acuerdo con el Ministro y la "curación", recuperación de la libre elección.

Las perspectivas tienen un juego de dos, a veces los victimarios y otras las víctimas. Desde el punto de vista de Alex y sus amigos, ellos son los malos, ganan poder a través de la ultraviolencia. Carecen de valores morales que les impidan realizar tales actos. En este sentido, la educación, tanto en el hogar como en cualquier tipo de institución educativa muestra serias fallas produciendo infractores de la ley como Alex y sus amigos.

Desde el punto de vista de la policía, ellos son los buenos, imponen el orden. El sistema carcelario también muestra sus deficiencias, produce mayor agresión en los reos.

Desde el punto de vista de Alex después del tratamiento, él es la víctima; de quienes anteriormente fueron sus víctimas. La propuesta de la ciencia por cambiar el aspecto 'malo' del hombre por medio de un condicionamiento, resulta contradictoria pues la misma sociedad genera la violencia, se aplica la ley de "ojo por ojo y diente por diente"; en su incapacidad de perdonar evita el cambio del infractor. Además, como había perdido su

capacidad de elección moral no tenía otra opción, excepto aguantar.

Dado que las secuencias están organizadas por enlace, al haber dos agentes (y acciones) los cuales se oponen, con el mejoramiento de uno se da la degradación del otro, el resultado de esas perspectivas es: victimarios y víctimas; infractores de la ley y ejecutores de la ley; un agente obtiene mejoramiento y otro degradación. Kubrick es quien presenta los sucesos condicionándolos por la ideología y punto de vista propios.

Al identificar a los personajes reconociendo quién desea qué, se confirman las acciones conscientes y voluntarias como características de los personajes fuertes; es decir, como Alex, no comete sus fechorías por accidente, sino con toda intención. Al contrario de éstos, los débiles realizan acciones inconscientes e involuntarias, como sus víctimas, reaccionan ante la sorpresa de enfrentarse con los intrusos.

Entre las estrategias del narrador encontramos el uso de la primera y la tercera persona para simpatizar con el espectador; la ironía, la selección de frases y adjetivos, la breve autopresentación en contraste con los sufrimientos y posible reforma vividos y narrados por él mismo, mantiene cierto equilibrio en sus intervenciones, respeta las de los demás, es decir, no acapara todo el tiempo del filme, narra y deja ver la acción a través de las imágenes intercalándose los diálogos y actuaciones referentes a lo narrado, luego vuelve a narrar y así sucesivamente.

El narrador es testigo y protagonista principal, su narración es subjetiva. Exhibe su propio criterio sobre la mujer, como objeto del deseo (al violar a una mujer, al tener sexo con dos jovencitas, y al atacar a la bailarina), como profesionalista (al tener contacto con las doctoras), y la abnegada y sufrida (como su mamá). Él conoce la historia más que ningún otro personaje. Utiliza el estilo directo fluctuando con el indirecto al recurrir a los diálogos entre algunos personajes.

Por otra parte, en la historia se presenta la supresión de personajes individuales

aglomerados en una sola *dramatis personae* como: Alex, agresor y víctima; padres comprensivos e incomprensivos y, vándalos convertidos en policías. Otros personajes sólo cumplen con una categoría actancial, como Mr. Deltoid, el sacerdote, el Ministro de Gobierno y los psiquiatras. Con ello se logra ver la evolución de los hechos en función del protagonista y sólo él, mostrando en breve las intervenciones de otros personajes.

Ahora bien, para descodificar la significación, se identificaron los siguientes sememas iterativos que llegan a formar un hito: el propio título del filme "A Clockwork Orange" tiene un sentido alegórico. Ultraviolencia, alude a un estado de ánimo. El "viejo-mete-saca", es de sentido figurado y se refiere a la actividad sexual.

Otros sememas iterativos: policía, la Novena Gloriosa de Ludwig van; papá y mamá; bastardo, el 655321, padre (sacerdote), castigo, doctor (dra.), viddear (ver), etc., cobran sentido de acuerdo a la situación en la que se utilizan. Con ellos se da la idea de que alguien gusta de la ultraviolencia, del "viejo-mete-saca". Es probable que tenga problemas con la policía y que gusta de la música culta, el número 655321 reitera la idea del problema en función de la policía; tiene relación con un sacerdote y quiere ser libre o bien 'estirar la pata'.

En el filme predominan los espacios cerrados, son mencionados por el narrador y presentados en imágenes, sus referencias arquitectónicas son específicas partiendo de lo particular a lo general y viceversa, según el movimiento de cámaras indicado por el director. Por ej.: la toma panorámica de Alex, luego es una vista interior de un edificio deteriorado, etc. Luego, los grandes acercamientos a los objetos dan a conocer al receptor su gusto y admiración por Beethoven y su música, muestran su colección de objetos robados (relojes, billetes, etc.) guardados en un cajón y, su mascota (una serpiente).

En cuanto a los espacios abiertos, (son 7, con base a los nudos) aportan indicios

arquitectónicos y de espacios libres, como el bosque o la nieve entre otros.

La temporalidad se descompone en dos: la del narrador (extradiegético) y la de la historia (diegético). Se mueve con el ritmo de los nudos y catálisis. En el primer microrrelato, marca acciones violentas y poco diálogo. En el segundo, el tiempo gira en torno al protagonista. En el tercero es simultáneo entre el protagonista y el aparato represor. En el cuarto microrrelato el tiempo vuelve a ser dinámico en la interacción del protagonista y la sociedad (violencia). Por último, en el quinto el tiempo es más lento, la acción es pacificadora, liberadora. Se da el resumen cuando la voz en off narra en dos o tres minutos lo que sufrió en la cárcel por dos años. Entonces, la historia es vehiculada por una temporalidad menor a la del discurso.

Se devela la idiosincracia del narrador-autor, de una sociedad capital futurista, de un estrato social y la facción política dominante que busca un cambio, por así convenirle, al no conseguirlo con métodos represivos, opta por la negociación; se recupera la opción moral para elegir, la libertad.

Con todo lo expuesto anteriormente, se analiza en detalle la forma y el contenido del filme, el qué y cómo lo presenta Kubrick, pero al interpretarlos según lo psicológico, lo social y lo político, se deduce que:

La sencillez aparente de la novela de Anthony Burgess fue lo suficientemente atractiva para Stanley Kubrick convirtiéndola en una obra clásica de la cinematografía (1971). La estilización de la violencia es la forma de llevar al espectador al mundo de Alex, con los acercamientos y grandes acercamientos provoca una mayor identificación entre receptor y protagonista haciendo suyos los goces y sufrimientos padecidos por éste aún cuando su comportamiento raya en lo anormal, es decir, sus actos eran diferentes a los del resto de las personas, sus fantasías también eran anormales, no sólo respecto a la conducta habitual sino también en su estructura básica misma, por provocar el sufrimiento de otros

y gozar con ello, trastomándose, maquinando "divertirse" de este modo.

Kubrick satiriza el manejo de la ciencia por el Gobierno para "cambiar" o mejor dicho, "convertir" la conducta mala en buena a través de un tratamiento conductista, en lugar de ser castigado, Alex se convierte en objeto de experimentación. La ficción da lugar a reflexiones como: ¿cuándo comenzaron los trastornos de Alex y por qué? ¿Acaso los humanos son esencialmente buenos? ¿El humano puede llegar a ser bueno? Cuando él mismo elige su destino o es determinado por el ambiente ¿es o será libre? ¿De qué? ¿Para qué?

La presentación de los sucesos está condicionada por la ideología y punto de vista de su creador, Kubrick. Lo enfatiza en la isotopía infractores contra ciudadanos, jóvenes infractores contra policías; construye toda la historia a partir de grandes contrastes, jóvenes contra viejos, etc. A partir de estos resulta como tesis, la violación de la norma; como antítesis, el tratamiento psicológico contra la violencia; en la síntesis se da el manejo de valores. Es decir, dentro de ese comportamiento anormal de Alex se destaca la ausencia de un código axiológico que le permita vivir dentro de la norma (incluyendo a su banda), ello deviene de las grandes fallas del sistema educativo, del cual sólo se menciona un agente, Mr. Delton, jamás se vio la escuela a donde Alex no asistía por dolerle la "gullivera" (cabeza) como él decía, ni tampoco se hizo mayor referencia a eso, creando deficiencias en su formación psicológica.

Así, el efecto de sentido que ordena la obra implica:

La ausencia de valores en la juventud propicia la violencia indiscriminada contra ancianos, jóvenes, personas maduras, etc., cuyo resultado es el rompimiento de las normas sociales dificultando la convivencia e interacción humana.

El deseo y el placer son los móviles de la banda de Alex y de él también, contra ello está el dogma. En la exaltación de las ataduras de la barbarie se propician formas de

identidad como: victimario contra víctima, deseo contra deber, libertinaje contra represión, placer contra norma.

El siguiente proceso es: represión contra readaptación, víctima contra victimario hasta establecer un acuerdo para ambas partes.

Por su lado, el sistema carcelario muestra sus aspectos inefectivos para cambiar a los reclusos; al contrario, el ambiente es hostil y tedioso. Como la personalidad del hombre se desenvuelve a través del continuo proceso de integración al cual pertenece el de selección, es decir, admite unos elementos internos del individuo, él trata de adquirir ciertos materiales, el ambiente niega proporcionárselos y, de rechazar otros que el medio ambiente le obliga a adquirir, aquí tenemos al placer y la norma, tal como Alex se comporta, de ahí su conflicto, excepto que al término del tratamiento se veía limitado a obrar de cierta forma, el elemento de castigo estaba en su interior; por eso el sacerdote argumenta la pérdida de elección moral, no tenía que conflictuarse en decidir, sólo actuar bien hacia los demás, su libertad física había sido recuperada al pasar de la cárcel al tratamiento y de éste a la sociedad pero, su libre albedrío no existía más. Es su detrimento. Con dicho proceso se cosifica al espíritu, se niega la posibilidad de elegir (ética); también se muestra que ello es algo interno, inherente al hombre y la incapacidad de la ciencia para llegar a tal pretensión sin causar daños al individuo. Además, la cuestión de si la personalidad es producto de la herencia o de la educación, no ha sido resuelta; el humano es parte de su estructura hereditaria, lo forma desde dentro y, de la estructura de su ambiente, formándolo desde fuera.

En otro nivel de importancia encontramos a la delincuencia como la expresión más peligrosa de la anormalidad para la sociedad. Tanto en el filme como en nuestra sociedad mexicana actual, la delincuencia juvenil aumenta considerablemente debido a ciertas condiciones ambientales, al desempleo, a la baja economía, etc. Probablemente Kubrick

elaboró una película de ciencia ficción, pero si damos marcha atrás en el tiempo, la historia del hombre muestra actos muy violentos, como las guerras, las invasiones, etc. Y en el presente continúan siendo relevantes.

S. Kubrick logró formar un reflejo casi 'real' en un encuentro onírico dentro del cual incluye un juego de emociones contrapuestas: vida-muerte, perdón-venganza, placer-norma, etc. En el desarrollo de la delincuencia la deformación de la personalidad se pone de manifiesto ya que ciertos conflictos, defectos y mecanismos mentales aparecen frecuentemente en los delincuentes, como se observa en Alex, nunca piensa en lo futuro, sólo vive y disfruta del momento, no le interesa realizar grandes robos, ni cambiar de actividad, le basta con salir a la calle y robar un auto de su agrado, el dinero o mujeres para satisfacer sus necesidades. Muestra cierta inestabilidad emocional y mental, sobre todo al cometer sus delitos. Así, la perversión de los procesos mentales está ligada a los procesos ideológicos; Alex desprecia la ley, la infringe; muestra gusto por diversiones bajas, como el violar, golpear, robar; es profundamente sentimental y admirador de la música culta de Beethoven, la cual disfruta y usa como fuente de inspiración para sus "visiones" y maquinaciones criminales, es su pasión por lo bello. El conflicto de Alex radica entre los deseos inconscientes, que siguen el principio del placer, y las exigencias del ambiente, el principio de realidad; como sus reacciones a dicho conflicto no pueden ser integradas en la estructura de la personalidad se propician ciertos trastornos, dados a conocer a través de la película.

Es muy importante señalar el papel del Ministro de Gobierno, quien se preocupa por acabar con los delincuentes pues sus cárceles están sobrecargadas; en este sentido Kubrick pone ante el receptor: la derecha se mantiene en el poder a través de la amenaza o la violencia (acciones de la policía y sistema carcelario). El tipo de relación dado entre el Gobierno y sus gobernados es de terror o temor; en este caso lo sucedido

al escritor izquierdista lo pone de manifiesto claramente al ser eliminado. El Gobierno actúa bajo la lógica del exterminio en un espacio organizado para ser vigilado (cárcel, hospitales).

Entonces, cuando Alex se suicida, intenta acabar con todos sus sufrimientos; con los golpes recibidos en su caída pierde el efecto causado por el Tratamiento Ludovico para recuperar y descubrir su libertad al imaginar una escena de sexo sin sentir dolor, dice "estoy curado", y escucha nuevamente su amada música, la Novena Gloriosa de Beethoven. Al tener su visión vuelve a elegir, es libre. Aún cuando sea fuera de lo normal.

Con la libertad se crean los valores y, si estos trascienden a la libertad es porque son un ideal a realizar.

Además, proporciona al espectador un final feliz, trata de convencernos de que todos somos felices a pesar del gran defecto de Alex, la psicopatía; es una contradicción, forma parte de la ironía. Desarrolla el argumento con mayor fuerza dramático-subjetiva al ser un testimonio ficticio, pone de manifiesto el papel de la familia, la educación (defectuosa), la ética, la sociedad y su organización política regidora. Promueve al espectador nuevos puntos de la conducta humana totalmente extremos pero que coadyuvan a la reflexión de la naturaleza humana, de su esencia imperfecta.

Con todo lo anteriormente expuesto, Kubrick estructura este filme de la siguiente forma: como un mito psicológico donde satiriza a la sociedad en el uso del método conductista, presentado como cuento con castigo cuyo centro de interés es la naturaleza humana en uno de sus aspectos psicopatológicos.

X X X X X X X X X X X X X X X X

## GLOSARIO

**ALITERACIÓN:** figura en que se emplean voces repitiendo la misma letra: no es mala la lana.

**ANACRONISMO:** error que consiste en suponer acaecido un hecho en tiempo distinto del que sucedió.

**ANÁFORA:** f. percepción, repetición. Repetición de una o varias palabras al principio de los miembros de un período o de unos versos: <<Don Quijote lo ideó, Don Quijote lo realizó y Don Quijote volvió arrepentido.>>

**ANALEPSIS:** en teatro, sirve para agregar, mediante actos de habla presentes, períodos pretéritos correspondientes a hechos ocurridos anteriormente y fuera del escenario. Así, quedan intercalados entre la sucesión de los momentos presentes y dentro de la escena.

**ANISOCRÓNICO:** desfaseamiento de temporalidades y hace que resulte mayor la del discurso que la de la historia.

**AXIOMA:** (gr. axioma, lo que parece justo). Proposición tan clara y evidente que no necesita demostración.

**CANÓNICAS:** (/l. canonicus, regular, conforme a las reglas). Adj. Siglo XVIII al XX.

**CATACRESIS:** tropo que da a una palabra sentido traslaticio para designar una cosa que carece de nombre.

**CATÁFORA:** (gr. kataphorée, letargo). Filología. Anticipación que hace una palabra de lo que va a venir en el discurso. En español se usa principalmente en los demostrativos éste y ése: y ése fué el mal...

**CRONOLOGÍA:** (gr. chronología; de chronos, tiempo, y logos, tratado) f. Ciencia que tiene por objeto determinar el orden y fechas de los sucesos históricos. // Serie de personas o sucesos históricos por orden de fechas. // Manera de computar los tiempos.

**DEÍTICOS:** pronombres personales demostrativos. Adverbios de lugar y tiempo.

**DIACRÍTICO:** signos ortográficos como tilde, diéresis, etc., que modifican las letras en que se colocan: la diéresis sobre la u es un signo diacrítico. // Acento diacrítico. Gram. Tilde sobre una palabra para distinguirla de otra.

**DIEGESIS:** ficción, historia (por medio de discurso).

Según Greimas, el efecto del sentido no es la verdad sino un hacer parecer verdadero.

Según Gérard Genette (1ª persona/narra):

- Nivel diegético: narración de primer grado, acción ficcional primaria.
- Nivel extradiegético: 3ª persona narra
- Nivel metadieético: narración dentro de narración, corre a cargo de un personaje, construcción en abismo.

**DIACRÓNICA:** analizando la evolución de los significados a lo largo de los años, o sea, observar los cambios semánticos.

**DILOGÍA O ANTANACLASIS:** cuando un personaje se oculta tras un disfraz, fingiendo la voz, gestos, ropa y atributos.

**ELIPSIS:** fig. Que omite una o más palabras en la oración sin afectar su contenido. // Por extensión, supresión de lo innecesario u obvio en la narración de cine, T.V. y literatura.

**FACTORES DE LA COMUNICACIÓN:**

- Emisor o hablante es la persona que emite el mensaje (transmite).
  - Receptor y oyente, persona o personas que reciben el mensaje emitido (recibe).
  - Mensaje: son los contenidos, ideas o informaciones expresados por el emisor.
  - Canal: son los medios utilizados para ponerse en contacto el emisor y el receptor.  
Medios directos: voz, gestos, movimientos.  
Medios indirectos: carta, teléfono, radio, cine, etc.
  - Código: es el lenguaje utilizado con sus normas y reglas establecidas para transmitir o cifrar el mensaje.  
Codificar, consiste en elaborar un mensaje con determinado código.  
Decodificar, es descifrar el mensaje según el código utilizado.  
Códigos: idiomas, morse, claves, símbolos. Para que haya comunicación el código ha de ser comprensible para el lector.
- Contexto: es el entorno ambiental, social y humano que condiciona el hecho de la comunicación. Se trata de las circunstancias psicológicas y sociológicas que facilitan o entorpecen la comunicación de un mensaje.

La atención se inicia cuando el emisor logra ser escuchado.

La motivación se da cuando el emisor consigue estimular el interés del receptor en lo que se dice.

**FONEMA:** gama de sonidos parecidos según la región.

**FONÉTICA:** se ocupa de la descripción física y fisiológica de los sonidos, y sus observaciones son cada vez más precisas con las técnicas de registro sonoro de medición. Pero para la lingüística tiene poco interés, pues en nuestro idioma ninguna palabra cambia de significado si se pronuncia más abierta o más cerrada una letra.

**FÓNICO-FONOLÓGICO:** se ocupa de los fonemas y éstos pertenecen a la lengua, pues son sonidos <<intencionales>> (el que se quiere pronunciar en un momento) frente a la realización material del sonido que corresponde al habla.

**FUNCIONES DE LA LENGUA:**

Función conativa: imperativa/órdenes.

Función poética: para R. Jakobson la función poética es la función del lenguaje por la que un mensaje puede ser una obra de arte.

Función referencial: es la función cognoscitiva o denotativa por la cual el referente del mensaje se considera como el elemento más importante. Se llama referente aquello a lo que remite un signo lingüístico en la realidad extralingüística tal y como la segmenta la experiencia de un grupo humano.

Función fática: función mediante la cual el acto de comunicación tiene como misión asegurar o mantener el contacto entre el hablante y el destinatario (aló, diga, ¿me escucha?).

**HIPÉRBATON:** inversión. Figura que consiste en construir las frases del período siguiendo un orden distinto del normal en el idioma.

**HIPÉRBOLE:** figura que consiste en exagerar la verdad de las cosas.

**IRONÍA:** burla fina y disimulada. //Figura retórica que consiste en dar a entender lo contrario de lo que se dice.

**LÉXICO-SEMÁNTICO:** unidades que ya no pueden descomponerse más morfológicamente. son artículos léxicos. (Fonológica, gramatical y.) Semántica-rasgos inherentes, así como rasgos selectivos contextuales, por tanto, reglas de selección.

**LÓGICA:** (/lógica, y éste del griego logiké, t. f. de -kós, lógico). Finales del Siglo XVIII al XX. Arte de pensar. Ciencia que expone las leyes, modos y formas del conocimiento científico. ...

**METÁFORA:** tropo que consiste en expresar en lenguaje figurado una idea de analogía o semejanza.

**METAPLASMOS:** nombre genérico de las figuras de dicción: prótesis, epéntesis y paragoge, que agregan letras a la palabra; las que quitan son aféresis, sincopa y apócope, la que cambia, metátesis.

**METONIMIA:** tropo que se comete, tomando la causa por el efecto o viceversa, el continente por el contenido, el signo por la cosa significada, etc.

**MORFOLOGÍA:** es la parte de la gramática que estudia las palabras.

La sintaxis estudia el mecanismo del lenguaje, analizando las funciones que las piezas desempeñan.

Los lexemas son lo que tradicionalmente se llamaban raíz y los morfemas son las modificaciones que experimenta dicha raíz en la flexión y derivación, que también se llamaban desinencias.

**MORFOSINTÁCTICO:** como consecuencia de la resistencia que modernamente se hace a la tradicional distinción entre morfología y sintaxis, algunos lingüistas hablan de morfosintaxis, como designación del estudio de los hechos del lenguaje considerados, simultáneamente desde la forma y la función.

**OXÍMORON:** en que los términos se excluyen por negación y no por complementariedad.

**PARADIGMA:** son cadenas verticales en que los signos se asocian mentalmente, ya sea por alguna relación de semejanza entre sus significantes (morfemas-mínima forma significativa), o por alguna relación entre sus significados (relaciones que se dan dentro del sistema).

**PARADOJA:** f. (gr. paradoxa). Idea extraña, opuesta a lo que se considera verdadero o a la opinión general. Expresión lógica en la que hay incompatibilidad aparente. //Coexistencia ilógica de las cosas.

**PARONOMASIA:** semejanza fonética entre dos vocablos con distinto significado, por ej.: bombón-bombón, etc.

**PROSOPOPEYA:** Figura que consiste en atribuir a las cosas inanimadas, incorpóreas o abstractas, acciones y cualidades propias de los seres animados y corpóreos, o las del hombre al irracional.

**REFERENTE:** objeto real, cosa o acontecimiento del que se habla.

**SIGNIFICADO:** objeto mental, contenido, idea.

**SIGNIFICANTE:** imagen acústica, sonidos, palabras.

**SILOGISMO:** (del gr. syllogismós). Es la expresión típica del raciocinio deductivo, que consiste en derivar los principios de las consecuencias. Consta de tres términos y tres proposiciones. Los términos son: mayor y menor, atributo y sujeto respectivamente, de la conclusión; el término medio, ausente de la conclusión de universalidad media entre los dos.

**SINCRÓNICA:** viendo las relaciones de significado entre las palabras en un momento dado, como puede ser el actual, comparar los campos semánticos.

**SINÉCDOQUE:** tropo que consiste en extender, restringir o alterar la significación de las palabras, tomando la parte por el todo o viceversa; la especie por el género, o al contrario; la materia de que está hecha una cosa por la cosa misma.

**SINTAGMA:** son cadenas lineales, horizontales, de palabras (es decir, formando frases u oposiciones) articuladas, o sea combinadas y relacionadas según ciertas normas de distribución, orden y dependencia. Dentro de la cadena cada signo adquiere su valor gramatical debido a la presencia de los otros y a su relación con ellos (las relaciones sintagmáticas se dan dentro del plano sucesivo del discurso).

## BIBLIOGRAFÍA

- Aumont, J. y Marie M. "ANÁLISIS DEL FILM." Edit. Paidós Comunicación, Barcelona, 1990.
- Anderson, Jonathan y otros. "REDACCIÓN DE TESIS Y TRABAJOS ESCOLARES." Edit. Diana, México, 1972.
- Arnheim, Rudolf. "HACIA UNA PSICOLOGÍA DEL ARTE." Arte y Entropía. Alianza Edit. S. A., Madrid, 1980.
- Ávila Guzmán, Xavier Ignacio y otros compiladores. "ANTOLOGÍA DEL ESTRUCTURALISMO." UNAM ENEP Acatlán, México. Sin fecha.
- Beristáin, Helena. "ANÁLISIS ESTRUCTURAL DEL RELATO LITERARIO." UNAM, México, 1984.
- Ciment, Gilles. "STANLEY KUBRICK." Éditions Rivages, París, 1987.
- Dubois, Jean. Giacomo, Matheé y otros. "DICCIONARIO DE LINGÜÍSTICA." Alianza Edit. Madrid, 1979.
- Ducrot, O. y Todorov, T. "DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO DE LAS CIENCIAS DEL LENGUAJE." Edit. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1974.
- Feldman, Simón. "EL DIRECTOR DE CINE." Edit. Gedisa, Barcelona, 1993.
- Fischer, Ernst. "LA NECESIDAD DEL ARTE." Edit. Planeta. Buenos Aires, 1993.
- Fuentes de la Corte, Juan Luis. "GRAMÁTICA MODERNA DE LA LENGUA ESPAÑOLA." Ediciones Ciencia y Técnica, S. A. México, 1987.
- Gomezjara, Francisco A. y De Dios, Delia Selene. "SOCIOLOGÍA DEL CINE." SEP, México, 1973.
- Gubern, Roman. "HISTORIA DEL CINE." Edit. Baber, S. A. Barcelona, 1988.
- Kagan, Norman. "THE CINEMA OF STANLEY KUBRICK." Edit. Lumen, Barcelona, 1976.
- Kobal, John. "LAS 100 MEJORES PELÍCULAS." Alianza Edit., Madrid, sin fecha.
- Léach, Edmond. "CULTURA Y COMUNICACIÓN. LA LÓGICA DE LA CONEXIÓN DE LOS SÍMBOLOS." Siglo Veintiuno Editores, Madrid, 1985.
- Levi-Strauss, Claude. "CRÍTICA DEL ESTRUCTURALISMO." Ediciones Síntesis, Buenos Aires, 1976.
- Metz, Christian. "PSICOANÁLISIS Y CINE. EL SIGNIFICANTE IMAGINARIO." Edit. Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1979.
- Microsoft Corporation. "CINEMA '95. BASELINE ENCYCLOPEDIA OF FILM." Disc Assy 194-052-007. 0894 Part. No. 60024.
- Millán, Antonio. "EL SIGNO LINGÜÍSTICO." ANUIES, México, 1973.
- Monterde, José Enrique. "CINE, HISTORIA Y ENSEÑANZA." Edit. LAIA, Barcelona, 1986.
- Morin, Edgar. "EL CINE O EL HOMBRE IMAGINARIO." Edit. Seix Barral, S. A. Barcelona, 1975.
- Paoli, J. Antonio. "COMUNICACIÓN E INFORMACIÓN." Edit. Trillas, México, 1990.

Peninou, Georges. "SEMÍOTICA DE LA PUBLICIDAD." Edit. Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

Polo, Juan Carlos. "STANLEY KUBRICK." Ediciones J C Colección Directores de Cine, Núm. 23, Madrid, sin fecha.

Posada V., Pablo Humberto. "APRECIACIÓN DE CINE." Edit. Alhambra Mexicana S. A., México, 1980.

Prieto Castillo, Daniel. "ELEMENTOS PARA EL ANÁLISIS DE MENSAJES." Edit. Instituto Latinoamericano de la Comunicación Educativa. México, sin fecha.

## VIDEOGRAFÍA

"A CLOCK WORK ORANGE".

Director: Stanley Kubrick.

Warner Brothers Production.

Con: Malcolm McDowell (Alex), Patrick Magee (Mr. Alexander), Michael Bates (guardia jefe), Warren Clarke (dím), John Clive (actor), Adrienne Corri (Mrs. Alexander), Carl Duering (Dr. Brodsky), Paul Farrel (vagabundo), Clive Francis (inquilino), Michael Gover (gobernador de la prisión), Miriam Karlin (Mujer de los gatos), James Marcus (Georgie), Aubrey Morris (Deltoid), Godfrey Quigley (capellán de la prisión), Shela Raynor (madre de Alex), Madge Ryan (Dr. Branom), John Savident (conspirador), Anthony Sharp (Ministro); Phillip Stone (padre de Alex), Pauline Taylor (psiquiatra), Margaret Tyzack (conspiradora). Y otros.

137 minutos de duración.

Basada en la novela de Anthony Burgess.

Género: Ciencia Ficción.