



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

---

Funciones de la música en el cine, en la película *Naranja mecánica* de Stanley Kubrick mediante un análisis audiovisual.

T E S I S

PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN (OPCIÓN PRODUCCIÓN)

PRESENTA

JIMENA YSADORA LAGUNES DURÁN

ASESORES:

DOCTOR FRANCISCO PEREDO CASTRO  
MAESTRO FEDERICO DÁVALOS OROZCO

Esta tesis fue realizada con apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la Universidad Nacional Autónoma de México, mediante el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT).

MÉXICO, D.F. 2012.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, por haberme dado la oportunidad de estudiar.

A Isabel Barrera, Isabel Aguilar y Adolfo Durán

*In Memoriam*

A mis padres por haberme dado la vida y la hermana maravillosa que tengo.

A Amelia Durán, mi madre, por ser la persona más incondicional en mi vida, creer en mí y siempre querer lo mejor para nosotras. Por su fuerza, amor, trabajo y dedicación. Eres lo mejor hoy, mañana y siempre. Te amo

A Guillermo Lagunes Barrera.

A Viridiana, mi hermana, por siempre estar conmigo y creer en mí. Sin ti, no sería lo que soy, gracias por ayudarme a crecer y crecer conmigo. Te amo.

A Joel Chirino por querernos incondicionalmente, a mi mamá, a mi hermana y a mí.

A mi abuelo Guillermo por quererme.

## **Agradecimientos**

A mis amigas, Lupita Borja y Patricia Guerrero por compartir conmigo, siempre, los mejores momentos (buenos y malos); por apoyarme y confiar en mí. Las quiero.

A Victor Ugalde, por creer en mí, en mi tesis y proporcionarme siempre su ayuda incondicional. Gracias por ser mi amigo.

A Gabriela Rosas por asesorarme y confiarme en mí.

A Fausto Alzati Fernández por sus enseñanzas y comentarios para mi carrera profesional y personal, y por lo que sólo él sabe.

A mis amigos de la facultad: Alejandro Rosas, Yareni Chávez, Lucía Alvarado y Rodrigo Diego Rivera por haber pertenecido y pertenecer de una forma especial en mi vida.

Al doctor Francisco Peredo, por apoyarme en este viaje y mostrar una actitud humana, confiable y amorosa a su vocación de maestro. Gracia por su ayuda, por sus grandes conocimientos y por confiar en mí hasta el último momento.

Al maestro Federico Dávalos, por siempre enseñarme más y compartir sus grandes conocimientos, no sólo en lo académico, sino también en los grandes dilemas de la vida.

A mis sinodales: Prof. Leopoldo Gaytán Apáez, por sus gentileza, amabilidad y enseñanzas, gracias porque en ningún momento me sentí sola; al Prof. Miguel Ángel Recillas Herrera por aceptar mi tesis y leerla con gusto, gracias; al Prof. Gabriel Rodríguez A. por sus sugerencias para que mi tesis “brillará”, gracias por su tiempo y comentarios a mi trabajo.

A la vida por permitirme vivirla y conocer a toda la gente que me ha hecho crecer.

Esta tesis está inserta en el proyecto PAPIIT “La historia de la cinematografía mexicana a través de la prensa 1925-1952 “ (IN508009) coordinado por el Dr. Francisco Martín Peredo Castro.

# ÍNDICE

Introducción

## CAPÍTULO I LA MÚSICA EN EL CINE

### I.1. Principales teorías de la música en el cine

I.1.1. Dos paradigmas 11

I.1.2. Teorías de la emancipación de la música 12

### I.2. Breve historia de la música en el cine, desde sus inicios hasta los años setenta

I.2.1. Nace la magia en movimiento 15

I.2.2. Sinfonía visual 17

I.2.3. Paleófono y Fonógrafo 19

I.2.4. La invención del sincronocinematógrafo 20

I.2.5. De los clásicos a la revolución musical 21

1.2.5.1. Los clásicos (1930-1950) 21

1.2.5.2. La nueva forma de la música en el cine (1950-1975) 22

I.2.4.3. Música electrónica en el cine 28

### I.3. Funciones de la música en el cine

I.3.1. Funciones expresivas de la música 35

I.3.2. Formas de la música en el cine 40

### I.4. Interacción y relación entre música e imagen cinematográfica

I.4.1. Contrapunto 41

I.4.2. Sincretismo y sincronía 42

I.4.3. Banda de sonido 43

I.4.4. Banda sonora 43

I.4.5. Música diegética y no diegética 44

I.4.6. Formas de interacción entre música y cine 45

I.4.7. Ritmo fílmico y montaje 48

I.4.8. Ritmo musical y movimiento visual 50

I.4.9. Montaje y edición 51

I.4.10. Principales teorías del montaje 53

<u>I.5. Los elementos audiovisuales y sus diferentes tipos de lenguaje</u>	
I.5.1. Secuencia, plano, toma, escena y plano de encuadre	55
I.5.2. Tipología del plano	57
I.5.3. Los ángulos	58
I.5.4. El movimiento	59
I.5.5. Tipología de la toma	60
I.5.6. Elipsis y transiciones	61
I.5.6.1. Modos de transición	61
I.5.7 Participación afectiva del espectador	32

I. CAPÍTULO II NARANJA MECÁNICA

<u>II.1. Contexto histórico y cultural de los años sesenta y setenta</u>	
II.1.1. Definiendo la contracultura	67
<u>II.2. <i>Naranja mecánica</i> de Stanley Kubrick</u>	
II.2.1. Sinopsis de <i>Naranja mecánica</i> y psicología de Alex	71
II.2.2. Estreno y censura de <i>Naranja mecánica</i> en Gran Bretaña	73
II.2.3. Ficha técnica, reparto ( <i>cast</i> ) y banda sonora	76
<u>II.3. Stanley Kubrick</u>	
II.3.2. Estilo de Stanley Kubrick en su obra	80
<u>II.4. Anthony Burgess y su <i>Naranja mecánica</i></u>	
II.4.1. Vida y obra	85
<u>II.5. El compositor, Wendy Carlos</u>	
II.5.1 Vida y obra	87

CAPÍTULO III ANÁLISIS AUDIOVISUAL DE LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA EN LA PELÍCULA *NARANJA MECÁNICA*

I. <u>III.1. Estructura de la película en pantalla</u>	89
<u>III.2. Estilo de Stanley Kubrick en <i>Naranja mecánica</i></u>	

III.2.1. Posiciones dominantes de la cámara	94
III.2.2. Modos de transición	95
III.2.3. <i>Sets</i>	98
III.2.4. La música, origen de la composición	98
III.2.5. Función de la <i>voice over</i>	102
<u>III.3. Funciones expresivas de la música, ubicación en el montaje y plano auditivo</u>	
<u>III.4. Análisis audiovisual</u>	
III.4.1. Métodos de los ocultadores	112
III.4.2. Búsqueda de las dominancias y descripción de conjunto	116
<b>Consideraciones finales</b>	143
<b>Traducción de canciones</b>	147
<b>Bibliografía</b>	149
<b>Fuentes electrónicas</b>	152
<b>Filmografía</b>	153
<b>Citas bibliográficas</b>	154



## Introducción

La importancia de la música en el cine está conferida por sus diferentes funciones, pero sobre todo por su capacidad evocadora dentro del filme. Para Aaron Copland, en su libro *Cómo escuchar la música*, “millones de cinéfilos consideran como algo natural el acompañamiento musical de una película dramática, hasta un grado injustificado. Cinco minutos después de terminada la película, no podrán decir si han oído música o no” <sup>1</sup>. Una de las razones, que explica este suceso, es que la música implica un tipo de lenguaje diferente y por ello, el lugar de la música dentro del discurso audiovisual pasa a segundo o tercer plano, casi inadvertido por el espectador.

Lo que le interesa al espectador de una película es el director, el reparto; pocas veces, se asiste a ver una película por el compositor de la banda sonora que la precede. Por ende, son muy insólitas las críticas en donde se hable del estilo musical o del compositor de la música dentro de la película, ya sea por falta de cultura musical o simplemente por desinterés.

Por estas razones, me interesa estudiar las funciones que desempeña la música dentro de la película, a través de un análisis audiovisual. Éste permite considerar las funciones de la música, sin privarnos de su estudio por no ser músico, pues da la posibilidad de entender la música como un hecho, como una función orgánica inscrita en el cuerpo de la película.

Mi interés radica en realizar un esfuerzo por comprender y sentir, descubrir y conocer la importancia de la música en el filme como un elemento tan necesario como los otros lenguajes narrativos cinematográficos; por eso no se pueden estudiar por separado, pues la intención de una película no sólo se aprecia exclusivamente por la actuación o por la imagen, por la dirección o por la fotografía; todas convergen de una manera intrínseca por una especie de causa y efecto. Por ello, no se puede estudiar la partitura musical por separado, sino en función de lo que representa. Claro, sí se estudia específicamente la música, entonces se puede estudiar independientemente del filme, pero el filme no se puede estudiar independiente de la música que se le fue otorgada desde su creación o montaje.

El hecho de proponer un análisis como el siguiente es un intento por abordar las funciones de la música en el cine, mediante una cuestión funcional, pero también determinar lo que permite la unión entre el lenguaje musical y la narrativa cinematográfica. El siguiente estudio presenta una investigación sobre las funciones de la música en el filme *Naranja mecánica* de Stanley Kubrick, realizada en 1971 sobre la novela de Anthony Burgess (1961), debido al empleo que el director hace de la música en el filme, pues ordena las piezas musicales de acuerdo al orden narrativo de la película y viceversa; utiliza la música para dar mayor intención al significado de los elementos audiovisuales; logra crear una armonía total entre música clásica (barroca, romántica), ópera y música electrónica; utiliza música clásica, con congruencia estable entre ésta y el tema futurista de la película.

De esta manera, la música que emplea Kubrick, denominada clásica, permite de una manera explicativa, para mi investigación, comprender el ritmo de la imagen unido al de la música y entender por qué nos gusta lo que vemos y oímos (ritmo y melodía en la música y la imagen, estética). Es decir, cómo se relacionan la música y el cine y los efectos que producen en el espectador (ya sea como elemento que subjetiviza y/o significa la imagen).

El primer capítulo expone la historia de la música en el cine, desprendiéndose de ésta la necesidad de conocer el origen de la presencia de la música en el filme, ya sea incidental (no diegética) o diegética. Este apartado, intenta indagar la unión, indisoluble entre música y cine, desde los inicios hasta la fecha. De esta forma entender más cuáles son las funciones y formas de la música dentro de éste, la interacción entre música e imagen y música y lenguaje audiovisual. Al final revisar, brevemente, la historia de la música electrónica en el cine, pues ésta es empleada en *Naranja mecánica*.

Los objetivos de este capítulo son: analizar el contexto histórico de la música dentro del cine (occidental, de la industria dominante) con el fin de conocer su evolución, modas, principios y estereotipos, hasta el momento que se realizó la película de Kubrick; presentar cuáles son los principios que permiten la relación e interacción de la música en el cine; formas y funciones de la música dentro del filme y conocer cuáles son los elementos audiovisuales.

El segundo capítulo propone complementar el análisis de la obra con una investigación histórica. Se presentan los elementos de la película *Naranja mecánica* (sinopsis, ficha técnica, reparto, psicología del personaje protagónico, Alex, y banda sonora). El filme está basado en la obra literaria, del mismo nombre, de Anthony Burgess y por eso es importante conocer con qué fin y bajo que contexto fue realizada. Para entender ambos contextos, el de la película y el de la novela, es importante una revisión histórica, dentro de la cuál se da el surgimiento de la contracultura. Ésta marca una nueva forma de pensar en algunos sectores de jóvenes y de las artes.

La hipótesis de este capítulo se centra en cómo el surgimiento de la contracultura, marca una nueva forma de hacer cine (temáticas, música y forma), nunca antes vista. Este movimiento contracultural se percibe como amenaza al estado y al orden social, reflejado en la censura de la película de Kubrick. Como ayuda para la interpretación y mejor entendimiento de *Naranja mecánica*, me parece importante conocer, en breve, la biografía y obra de Stanley Kubrick (director y adaptador), de Anthony Burgess (escritor) y Walter Carlos (compositor). Del mismo modo, se plantea un acercamiento al estilo de Kubrick.

El tercer capítulo pretende llevar a otros niveles la interpretación audiovisual de la película. Para interpretar las funciones de la música en el cine, no sólo se utiliza el análisis audiovisual propuesto por Michel Chion, sino que propongo un análisis del valor expresivo de música, colocada en las escenas del filme. En este apartado se estudian de forma conjunta: las posiciones dominantes de la cámara, modos de transición, *sets*, la música (origen de la composición) y función de la *voice over*. Con el fin de lograr una descripción en conjunto de cada escena, para una mejor explicación de las funciones de la música en el filme.

## CAPÍTULO I LA MÚSICA EN EL CINE

Los inicios del cine nos remiten a los primeros filmes Lumière (1895), en los que el valor del documento espontáneo y los hechos al aire libre, definen el estilo de éstos y de otros realizadores. Estas vistas eran acompañadas por temas musicales, no obstante se encuentran pocas escenas musicales o que supongan una música. Desde su origen el cine estuvo estrechamente ligado a los espectáculos de la época “música + (ópera y canciones); danza + cine: bailes populares con proyecciones de fondo”<sup>2</sup>.

El cine necesitaba de la música por razones extrínsecas de hábito (los espectadores acostumbraban a sentarse en una butaca siempre para oír y para ver, y los cinematógrafos iban a reproducir las condiciones de percepción, primero de los cafés cantantes y después de los teatros) y por razones intrínsecas de construcción verosímil dramático-espectacular basado en la conjunción de la imagen y de la música (el cinematógrafo como *music-hall* u ópera mecánica fundida con la fotografía y el teatro mágico).

La música en el cine se utilizó como herramienta de atracción. “Las primeras músicas de cine, eran tocadas en el exterior de la sala, y servían para atraer al público, hacerle entrar”<sup>3</sup>. El cine comienza como género popular y en lugares populares y tratará de adquirir un público más sofisticado, tanto en la elección de temas narrativos, como en su factura, así la música de acompañamiento sufrió, las consecuencias de este contexto. El querer atraer a un público más selecto, provocó la asimilación de la música cinematográfica a las fórmulas, estructuras y efectos de la ópera, que bien o mal, podrían interpretarse como una estrategia para atraer a estos sectores. En este sentido la ópera de Wagner fue un referente, pues al igual que en el cine, sigue una estructura musical en donde la música une y separa, puntúa y diluye, conduce y retiene, ambienta, esconde los *raccords* de ruidos o imágenes que no funcionan.

Desde luego, la música grabada será esencial para el desarrollo de la música popular, para la difusión del repertorio de música clásica, pero también para el nacimiento del

cine sonoro, pues la grabación eléctrica permitió a las películas habladas conjuntar palabra, imagen, sonido y música. Desde ese momento fue uno de los desafíos más grandes en la historia del cine.

## **I.1. Principales teorías de la música en el cine**

Este capítulo pretende ofrecer un marco teórico referencial de la historia de la música en el cine, propuesto por Fernando Infante del Rosal y Manuel Jorge Lombardo Ortega. “El estudio de la música en el cine no puede ser planteado en la actualidad sin asumir las ideas y categorías que la reflexión sobre ella se han ido consolidando...”<sup>4</sup>. La incorporación del análisis académico, de la música cinematográfica, y su particularización, ha desembocado en dos paradigmas: el estructural y el funcional y en las teorías de la emancipación de la música. Pensar en cómo se desenvuelve la música en el cine y sus funciones hace necesaria la revisión de estos dos modelos y seis teorías, pues existen, diferentes conceptos, que deben incorporarse al análisis de la música cinematográfica, de otra manera sería imposible acceder a su estudio soslayándolos.

### **I.1.1. Dos paradigmas**

El primer modelo procede de la teoría del cine, especialmente de los planteamientos de vocación ontológica<sup>5</sup> desde Bela Balázs a Edgar Morin. El segundo hunde sus raíces en el formalismo y cobra vuelo en la teoría sistematizadora francesa (Henri Colpi, François Porcile, Michel Chion) y en la consolidación académica de los estudios sobre la música. Este primer modelo señala una relación estrecha entre música e imagen, una unión previa a cualquier función concreta que le conceda la intencionalidad particular de un realizador o un compositor cinematográfico. La música pierde su carácter problemático frente a lo específico cinematográfico, siendo asumida como elemento indisociable de él, como constitutivo esencial del hecho fílmico.

El segundo modelo obvia una relación primaria y se dirige a los valores y funciones que la música desempeña de hecho. El primero aplica a la reflexión sobre la música de cine a un modelo deductivo, comprendiendo actitudes concretas de la música sobre los valores fundamentales de su complicidad con la imagen. El segundo procede por

inducción, engrandeciendo efectos particulares de la música en filmes concretos, en auténticas funciones generales de la música en el cine. Se trata de dos formas de definir el lugar de la música en el cine, una esencialista, la otra funcionalista. Para F. Infante y M. Jorge Lombardo, en *Historia y Teoría de la música en el cine* (1997), la primera describe la competencia de la música y la imagen como un hecho precinematográfico, ahistórico. La segunda consolida las particularidades de la música cinematográfica a partir de una sedimentación histórica. La primera se funda en la metafísica y la segunda en el análisis<sup>6</sup>.

Para realizar un análisis audiovisual, en esta tesis, optaré por el segundo paradigma, ya que además de ser la teoría más actual, plantea un análisis estructural y funcional de la música en el cine. Esta teoría hace un esfuerzo por crear una clasificación de las aplicaciones o efectos de la música en el cine sin plantearse una justificación ontológica (es decir sin estudiar la parte metafísica, que estudia a la música y al cine, y sus propiedades trascendentales, sólo se basa en la medida en que existe dentro del film).

En el segundo paradigma, el análisis estructural y funcional de la música en el cine se resume de la siguiente manera:

El paradigma de acercamiento de la música de cine de carácter estructural y funcionalista, se interesa solamente por el status de hecho de ésta, no cuestionando su situación de derecho. Su interés se centra exclusivamente en los efectos que la música es capaz de producir una vez insertada en el hecho cinematográfico, efectos que puede sistematizar y agrupar en relación con unas funciones precisamente atribuidas a la música. Estas funciones que, por lo general, estaban consolidadas antes de la invención del cinematógrafo, forman parte de un arsenal que el cine actualiza y proyecta, permitiendo a la música progresar como forma artística. Pero son funciones que se vuelven específicamente fílmicas cuando se consolidan como un recurso que causa un efecto concreto dentro de la experiencia cinematográfica<sup>7</sup>.

### **I.1.2. Teorías de emancipación de la música**

Como lo menciona F. Infante y M. Lombardo, el paradigma estructural y funcional entiende a la música en función de su relación capital con las imágenes. Para éste, el

análisis musical, del filme *Naranja Mecánica*, obtendremos mejores resultados porque la música mantienen una relación estrecha con las imágenes o la narración. No es posible utilizar las funciones de la música sino es en relación a la imagen. La idea de cercanía entre lo musical, lo narrativo y lo visual es el presupuesto básico de este paradigma, el distanciamiento de aquellos hace a la música pertinente al análisis. Como afirmaban Theodor W. Adorno y Hanns Eisler en 1944, “la exigencia fundamental de la concepción musical del *film* consiste en que la naturaleza específica de éste, debe determinar la naturaleza específica de la música o la inversa”<sup>8</sup>.

El primer planteamiento problemático frente al paradigma funcional son aquellas presencias de la música que no cumplen un cometido estructural, o que no engarzan directamente y de manera cercana con el objetivo de las imágenes y acciones particulares. **La zona no funcional de la música se hace irrelevante para el análisis**, de la misma forma que su faceta distante. La música que no es cercana a la imagen o que aparenta una cierta lejanía, se vuelve problemática para el paradigma estructural. Sin embargo, Chion en su sistematización de las funciones de la música hace dos distinciones: música *empática* y *anématica*<sup>9</sup>, en donde insiste de manera más particular en la doble capacidad de la música para localizarse en el filme.

El segundo planteamiento problemático frente a las funciones más estructurales de la música en el cine corresponde a una amplia tradición de pensamiento *músicocinematográfico* que promulga una **desdramatización** de la música aplicada al cine:

La desdramatización de la música la aleja de la expresión y la acerca a lo rítmico. La música debe hacer perceptible el ritmo de la imagen despreocupándose del contenido. Según Jaubert, esto hará posible un progreso de lenguaje musical en el seno del film [...]. La música no debe olvidar nunca que, en el cine, su carácter de fenómeno sonoro es más importante que sus efectos intelectuales e incluso metafísicos. Cuanto más se borra tras la imagen, tantas más posibilidades tiene de abrirse a nuevos horizontes<sup>10</sup>.

Esta cuestión que planteó Maurice Jaubert, no en términos de una renovación como la que plantean Adorno y Eisler, conceptualiza a la música desdramatizada, dentro de la música de concierto contemporánea que ha intentado imponer su modelo al de una música más abstracta. Busca dejar atrás los contrastes musicales que sugieren sentimientos a través de matices dinámicos, aludiendo a la creación de obras con una atmósfera sonora basada en impresiones auditivas. No obstante, frente a esta última, se

ha contrapuesto también en ocasiones la neutralidad afectiva de la música clásica, que con este argumento justifica su intervención en el cine.

Para algunos autores el utilizar música clásica, constituye el ideal de composición para cine, pareciera que el carácter de disponibilidad absoluta estuviera reservado a la música clásica por ser poco lírica, poco marcada con una tonalidad, precisa y cargada, poco comprometida en la efusión de los sentimientos y, por eso dotada de una cualidad eminentemente deseable para el cine: la discreción dramática y la neutralidad afectiva<sup>11</sup>.

Esta desdramatización, trata de añadir a la imagen un elemento de orden sensorial, pero que revele más intelecto que afectividad.

Un tercer planteamiento de emancipación de la música en el cine es el que caracteriza a la música como cuerpo extraño con respecto a lo visual. En este planteamiento se hallan similitudes a las ideas de contrapunto y de música decorativa o desdramatizada, pero este planteamiento elude a lo **significativo**, a un nivel que no sea la pura superposición estructura sin ninguna función. La música no sólo se emancipa sino que es un hecho, porque a pesar de mostrar servilismo hacia las imágenes, nunca ha permitido ese efecto de unidad.

El **planteamiento de la música gestual** surge el cuarto planteamiento. No se refiere al movimiento o al ritmo del film en sí, sino a los movimientos fotografiados y a la manera en que se reflejan en la forma de la propia película. Pero el sentido de la música no es tanto el de expresar este movimiento, y este es el error que la teoría de la identificación con el objeto y la noción de obra de arte total inspiraron a Eisenstein, sino el de desencadenar este movimiento o, para ser más exactos, el de justificarlo. La concesión a la música del poder gestual, de la posesión de un movimiento propio que justifica el de las imágenes, le confiere a su vez una mayor autonomía.

Del quinto planteamiento se desprende la idea de **música antinarrativa** de Sigfried Kracauer. Lo verdaderamente importante es que el acompañamiento musical anime las imágenes evocando los aspectos más materiales de la realidad. En otras palabras, el desajuste dramático del acompañamiento puede con facilidad revelar una virtud en el caso de las narraciones no cinematográficas. Su mérito consiste en desatender, más que en adelantar, la acción.



La materialización de la música no supone para ninguno de estos autores una pleitesía hacia la imagen o hacia la realidad, sino la vía de progresión del lenguaje musical dentro del cine.

Como sexto y último planteamiento, la concepción de **música anémptica** de Michel Chion (*La música en el cine*, 1997), es la **materialización de la música**, el realce de sus colores formales, contribuyen a la formación de una música específica que encuentra en el cine su vía de desarrollo, es cinematográfica pero fundamentalmente cercana a la música autónoma contemporánea. “De esto se desprende la estrecha relación entre autonomía y especificidad en la música para el cine. Su emancipación es el camino hacia su especificidad”<sup>12</sup>.

## **I.2. Breve historia de la música en el cine, desde sus inicios hasta los años setenta**

### **I.2.1. Nace la magia del movimiento**

El 28 de diciembre de 1895, en París, se anunció la presentación de un nuevo invento, el *Cinematógrafo Lumière*. Las primeras películas de los hermanos Lumière tenían una duración muy breve (menos de un minuto) y carecían de un lenguaje cinematográfico. Una toma desde un solo punto de vista, servía para despertar el interés y la imaginación de la audiencia.

El primero en darse cuenta de que el cine no sólo servía para captar la realidad fue Georges Méliès, un mago, que introdujo la ficción al cine. Méliès aplicó sus técnicas ilusionistas y de trucaje para crear pequeños fragmentos de ficciones, donde plasmaba lugares, hechos y seres mágicos: *Viaje a la luna* (1902) entre otras.

Las primeras películas de los Lumière se exhiben acompañadas de música, y desde ese momento hasta hoy, la música en el cine ha sido una de las necesidades en su producción. Entre 1895 y 1915 la música que se oía durante las proyecciones, era tocada en directo, desde un solista hasta una gran orquesta, inclusive a veces había cantantes que se sincronizaban con la imagen o sólo con un piano. En algunos países se denominaron “Películas cantadas” o “Filmes cantados”, como en Argentina y Brasil.

Desde el principio e incluso, antes de la constitución del modelo narrativo fundamental (1906-1915), la música contribuía a la creación de la verosimilitud fílmica a través de su impacto emocional en el espectador y a través de su acción de continuidad de las fragmentarias imágenes proyectadas: realizaba, antes que las posiciones de cámara y la técnica del montaje lo permitiera, la labor de sutura imprescindible para la sugestión de verosimilitud<sup>13</sup>.

Es con David Wark Griffith que se consolida la sintaxis cinematográfica (la escala de planos). Se multiplicaron los puntos de vista, se relataban múltiples historias cruzadas, los matices de los rostros de los actores se podían ver en primeros planos, una de las obras más representativas de esta sintaxis cinematográfica fue *Intolerancia* (Intolerance, 1916). Cabe destacar que para *El nacimiento de una nación* (The birth of a Nation, 1915) de D. W. Griffith, se hicieron partituras especiales que se tocaron con gran orquesta durante la proyección de ésta.

Con el surgimiento de esta nueva sintaxis del cine, se proponen escenas aisladas, fragmentos espectaculares y musicales que constituyen entidades casi autónomas, *Avaricia* (Greed, 1924) de Erich Von Stroheim, muestra en secuencias autónomas, de escenografía, hechos y música, una comprensión de secuencias independientes de la película misma, y dependiente de ésta. Con esta nueva sintaxis la música nos va dictando la ambientación y ánimo a seguir en cada secuencia.

Después de la lección de Griffith, el cine soviético se orienta hacia el montaje como instrumento de expresión. Serguéi Mijailovich Eisenstein, inmortalizó su teoría del *montaje de atracciones* (según la cual sumando dos imágenes distintas se obtiene un significado nuevo, un ejemplo, aunque trillado, muy representativo es *La huelga* (1924) donde se muestra el sacrificio de una vaca y paralelamente “el proletariado” que va a luchar y se encuentra con la muerte). En *El acorazado Potemkin* (Battleship Potemkin, 1925) Edmund Meisel prefiere la creación de bloques musicales enfrentados, que caracterizan los elementos en pugna (cosacos contra el pueblo inocente).

Por su parte el cine cómico, conservará la forma secuencial, en donde la suma de episodios están relacionados con una intriga general, estarán unidos por una música de un mismo tono. En *El chico* (The Kid, 1921) de Charles Chaplin, se muestra una estructura de composición redonda, repitiéndose según los personajes o la escena, una suerte de *leitmotiv*.

Chion, menciona que las partituras originales eran poco frecuentes hasta los años veinte (una excepción es la partitura de *El nacimiento de una nación* de D.W. Griffith):

Mientras que en las grandes salas los responsables preparan sus propios arreglos, en las pequeñas se recurre a colecciones de arreglos ya preparados. Desde 1909, Edison empieza a publicar unas sugerencias para la música. La música que debe acompañar a las producciones es expandida en folletos, los *cue sheets*. Los *cue sheets* eran hojas para dar señal de una nueva entrada, lo que facilitaba el trabajo de fragmentación e ilustración musical para los pianistas y directores de orquesta, pero también lo facilitaban a los proyectonistas, indicando la duración estimada en metraje de la película. Según Mark Evans cada sala poseía su biblioteca musical, cada una consagrada a un *mood* o clima, particular, como las percusiones, los temas de amor o las músicas burlescas<sup>14</sup>.

Durante los años veinte cuando el cine se convirtió en un espectáculo de masas, los teatros tuvieron que ser remodelados para la proyección de películas y los músicos se volvieron indispensables para la proyección de éstas. “Durante esta época, los músicos ocupaban estos repertorios ya dados, generalmente pasajes bien conocidos por el público de óperas y obras clásicas. Lo normal era emplear tempos que se ajustaran a las escenas del filme: rápidos para las escenas de acción, lentos para el amor, etc.”<sup>15</sup>.

La música en los tiempos del cine mudo es a menudo considerada como de baja calidad, no sólo por el nivel de inspiración de la música tocada, sino también por la ejecución, ampliamente dependiente de los instrumentistas presentes, de su director, de la calidad de la acústica y de las condiciones de trabajo. Mejorar el nivel de la música y especialmente su coordinación sincronizada con el filme, era la preocupación de los años veinte, y gracias a esta preocupación se logrará el desarrollo del cine sonoro.

### **I.2.2. Sinfonía visual**

El *impresionismo francés* es conocido como la primera vanguardia narrativa en cine. Este término refiere a un grupo de debate de películas y cineastas franceses, de 1919 a 1929, que proponían una renovación en el cine y buscaba su pureza. Comparaban la pureza del arte cinematográfico con la pintura, la poesía y principalmente con la música. Esta postura coincidía con la de Ricciotto Canudo, en el *Manifiesto de las siete artes* (1911) en donde habla del círculo en movimiento de la estética y como

La arquitectura y la música había expresado inmediatamente esta necesidad ineluctable del hombre primitivo, que intentaba retener para sí mismo todas las fuerzas plásticas y rítmicas e su existencia sentimental. La pintura, la escultura y la música han seguido un proceso inverso, surgen de la necesidad espiritual de elevación y de superior olvido [...] la música es realmente la intuición y la organización de los ritmos que rigen toda la

naturaleza. Pero primero se manifestaron sus complementarias la danza y la poesía, hasta llegar a miles de años después de la liberación individual, a la música sin danza y sin canto, a la sinfonía. Nuestro tiempo ha sintetizado en un impulso dividido las múltiples experiencias del hombre [...] Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para captar y fijar los ritmos de la luz. Es el cine<sup>16</sup>.

Para Ricciotto Canudo el Séptimo Arte concilia esta forma a todas las demás: cuadros en movimiento y arte plástica que conviven dentro del cuadro según leyes del Arte Rítmica. Los autores del impresionismo francés toman esta primicia pero además piensan que el cine debe de liberarse de toda influencia literaria o teatral.

Algunos autores destacados son Louis Delluc, crítico y teórico; Jean Epstein, conocido por películas como *Fidèle de Coeur* (1923), *Seises et onze del demi* (1927); Abel Gance dirigió películas como *J'acusa* (1919) y *La rueda* (1922); Marcel L'Herbier, con *El dorado* (1921) y Germaine Dulac con *La concha y el clérigo* (1928).

Una de las principales aportaciones de este grupo fue el montaje rítmico, basado en adaptar las imágenes al ritmo de una banda sonora. Los impresionistas se centran en el encuadre cinematográfico como una composición plástica, en donde las formas adquieren un ritmo propio. Su interés se centra en el montaje, en el ralenti, cámara rápida, los filtros y las sobre impresiones. El cine comienza a diferenciarse del dramatismo literario y plasma visualmente pensamientos y sensaciones de personajes. Abel Gance fue el primero en captar el simbolismo de la imagen en Francia con su película *La rueda* (1923).

Germaine Dulac afirma que gracias a *La rueda* el arte en movimiento está preparado para dirigirse hacia un poema sinfónico de imágenes, hacia una sinfonía visual. Para Dulac la imagen es al cine lo que el sonido a la música; el movimiento visual rítmico entre imágenes convierte al cine en un arte capaz de provocar emociones.

La música por sí misma puede evocar esta impresión que propone también el cine [...] ésta ofrece un tipo especial de sensaciones más allá del sentimiento humano, que registra la multiplicidad de los estados de ánimo, juega con los sonidos en movimiento, como nosotros jugamos con las imágenes en movimiento. Esto nos ayuda a comprender lo que es la vida visual, desarrollo artístico de una nueva forma de sensibilidad<sup>17</sup>.

Jean Mitry en su libro *Historia del cine experimental* (1974) explica que fue Viking Eggeling el primero en utilizar por primera vez el cine para expresar el movimiento

rítmico de las formas puras con su película *Sinfonía diagonal* (1924), es pues, una película que sólo es movimiento entre forma y sonido, subordinadas la una por la otra. Eggeling llamó a su obra *Eydodynamik*, constituida únicamente por luz y movimiento.

Es importante precisar que aunque existan relaciones entre ritmo fílmico y ritmo musical, debe quedar claro que son diferentes y para fines de estudio, se necesita de una terminología propia para cada uno de ellos, pues debemos de pensar que ambos poseen un lenguaje diferente y por lo mismo se desenvuelven de manera diferente. El *impresionismo francés* ayudo a la recoger los principios de montaje rápido y al radicalizar los efectos de vértigo, de velocidad y de aceleración, impulsados por el ritmo musical, ofrecieron al cine una nueva y diferente posibilidad para su realización.

Por otro lado, las capacidades fílmicas del filme y las posibilidades que tiene al conjuntarse con las otras artes, entre ellas la música (recordando que ésta posee total individualidad de la imagen) queda sujeto a un proceso de montaje y como sistema de significados queda inserto a todo lo que signifique dentro de éste.

### **I.2.3. Paleófono y Fonógrafo**

El siglo XIX se caracteriza por grandes avances científicos y tecnológicos. En el campo de las comunicaciones surgieron el teléfono y la telegrafía sin hilos. A mediados de este siglo, surgieron otros inventos como el fonógrafo y el cinematógrafo. Los cambios promovidos en la vida económica, social y cultural de este siglo, produjeron transformaciones en las artes, espectáculos y atracciones visuales. “El kinetoscopio de Edison y el cinematógrafo de los hermanos Lumière toman su raíz de la palabra griega movimiento. La música vocal o instrumental es en gran parte transposición o sublimación de movimientos. El movimiento: éste es, pues, el primer lazo, el primer puente entre música y cine”<sup>18</sup>.

Las primeras películas, entre 1895 y 1915, eran acompañadas por música que se oía durante las proyecciones. Normalmente la música era tocada en directo, no con fonógrafo, sino por un conjunto de varias dimensiones, desde un solista hasta una gran orquesta, en ocasiones, por cantantes que se sincronizaban con la imagen.

La creación del Paleófono y el Fonógrafo permite la evolución y revolución de la música grabada, sin la cuál no hubiera existido el cine sonoro y además permite la difusión de la música popular y clásica. Ambos aparatos se inventaron por separado, eran registradores y productores de sonido. En 1877 Charles Cros presenta el Paleófono a la Academia de Ciencias de París. Thomas Alva Edison, en 1877, fabrica en Estados Unidos el Fonógrafo. En 1887 Emile Berliner inventa el disco para aguja. En 1889 el fonógrafo de Edison se exhibe en la exposición de París.

En 1889 Alva Edison sincroniza el fonógrafo y kinetógrafo (primera cámara capaz de captar imágenes en movimiento). Entre 1896 y 1900 Emile Berliner realiza las primeras grabaciones comerciales. “En 1903 y 1905 se sustituye el cilindro por el disco. En 1910 se normalizan los diámetros y las velocidades de rotación. Entre 1925 y 1926 se desarrolla la grabación electrónica. Entre 1926 y 1929 toda la producción de Hollywood se convierte al sonoro”<sup>19</sup>.

#### **I.2.4. La invención del sincronocinematógrafo**

Al principio la idea no era hacer hablar al cine sino más bien mejorar la coordinación música/imagen y hacer que ambas cadenas estuvieran mejor sincronizadas. El interés se enfoca en su unión y colaboración, así como en conseguir más precisión y control en los efectos concretos. A mediados de los años veinte se intensifican activamente las investigaciones que hasta entonces habían sido algo dispersas a la espera de la proyección sincronizada (al mismo tiempo) de registros sonoros y visuales.

El cine mudo comienza a tambalearse, con el lanzamiento de *Don Juan* (1926), dirigida por Alan Crosland, es el primer largometraje con banda sonora sincronizada, pero realmente se bambolea cuando Warner estrena *El cantante de jazz* (*The jazz singer*, 1927), dirigida también por Crosland, con el sistema de sonido *Vitaphone*, ésta alcanza un récord de taquilla con más de tres millones de dólares de recaudación. En ella Al Jolson decía frases y cantaba cuatro canciones en perfecta sincronía entre el movimiento de sus labios y el sonido. A partir de este momento la tendencia de las películas fue lograr que el cine sonoro tuviera una mejor calidad de música y especialmente lograr la sincronización con el filme. Los productores anunciaron el éxito de las *Talking movies*, y en la temporada de 1929-1930 más del 50% de su producción

fue sonora, por lo que equiparon estudios y formaron personal<sup>20</sup>. El cine sonoro era un hecho innegable a partir de 1930. De tal suerte que en los años treinta, esta tendencia se siguió en el resto del mundo.

### **I.2.5. De los clásicos a la revolución musical**

La evolución de la música cinematográfica comprende diferentes géneros musicales, mismos que han evolucionado, históricamente, junto con modas y estilos musicales disímiles. La siguiente clasificación de la música en el cine, es propuesta por Michel Chion, Carlos Colón Perales, Fernando Infante del Rosal, Manuel Lombardo Ortega y Heriberto Navarro Arriola.

#### **I.2.5.1. Los clásicos (1930-1950)**

En los años treinta predominó en la música cinematográfica un estilo que recordaba a los grandes compositores románticos, especialmente a Wagner, Tchaikowsky y Puccini, empleando por lo general el *leitmotiv* (años más tarde Adorno y Eisler, llamarán a éste un prejuicio y mala costumbre en la utilización de la música de cine). Se trataba de utilizar música sinfónica, grandilocuente y de líneas melódicas expresivas.

Se llama genéricamente *Sinfonismo Clásico Cinematográfico*<sup>21</sup> al modelo hegemónico creado en Hollywood, en cuanto al fondo musical de las películas en los primeros años treinta. En los años sesenta y setenta el *pop-rock* y el *jazz* parecieron acabar con su hegemonía. Esta etapa comprende desde el inicio de la aparición del sonoro y su conclusión durante la revolución en los años cincuenta, diferenciado por: “Alfred Hitchcock y Orson Welles en la realización y de Dimitri Tiomkin, Miklós Rózsa y Bernard Herrmann en la composición”<sup>22</sup>.

A principios de los años treinta con el fin de confrontar el ruido, la palabra y la música, se dan cuenta del carácter dispar que juega cada elemento dentro de la banda sonora de un filme. En la película *Cantando bajo la lluvia* (*Singin' in the rain*, 1952) de Stanley Donen y Gene Kelly, se observan de manera magistral los problemas a los que se enfrentó el cine sonoro.

En el cine americano, la evolución que sufrirá la música cinematográfica, configuró una fórmula unificada, educada, suave y lírica. Es la fórmula del cine clásico, modelo en que las entradas y salidas de la música están admirablemente organizadas para no romper jamás la impresión de continuidad. En esta concepción, la música a la vez presente y en segundo plano, se manifiesta desde cualquier punto de vista como puente: entre las palabras y las acciones físicas<sup>23</sup>.

La partitura original en la época clásica de Hollywood, busca una música más discreta (dentro de la película) y menos popular. Se pugnaba porque la música cinematográfica ascendiera al rango de arte. En este período la música siempre se presenta bajo las imágenes, llamada *Background Music* (música de fondo) o *Unheard Melodies* (melodías inaudibles: su relación con el estilo invisible), nombrada así por la estudiosa en el tema Claudia Gorbman en su libro *Unheard Melodies: Narrative film music* (1987). El concepto de *Unheard Melodies*, hace referencia a la inaudibilidad al mismo nivel que la invisibilidad, este procedimiento *expresivo-narrativo* (movimiento de cámara, corte del montaje, articulación de escalas de planos, escenografía, iluminación y maquillaje) es un significante de la emoción<sup>24</sup>.

De la misma forma en que estos procedimientos deben actuar sobre el espectador sin que éste sea consciente de ello (al contrario que en las tendencias cinematográficas anti-clásicas, como el expresionismo alemán o el cine de montaje ruso), la música debe actuar también sobre él sin evidencias o singularizarse, además sin marcar autorialmente las imágenes con el estilo de un compositor. La música en el sistema clásico es un significante de emoción. Para Claudia Gorbman, en el *clasicismo cinematográfico* el ritmo deja paso a la melodía, o más bien al recitativo<sup>25</sup>.

#### **1.2.5.2. La nueva forma de la música en el cine (de los años cincuenta a los setenta).**

Tras la segunda guerra mundial, tanto el cine como la sociedad se vieron afectados. Italia y España reflejaron en su cine una forma más realista (neorrealismo italiano) a diferencia de la percepción de Hollywood, más quimérica. Mientras en Francia e Inglaterra, la *nouvelle vague* y el *free cinema*, buscaban romper los cánones de los directores clásicos. El cine europeo lanzó una consigna de renovación e innovación. Cabe señalar, que el *free cinema* buscaba, en sí, oponerse al sistema y a la rígida moral británica. *La soledad del corredor de fondo* (The loneliness of the long distance runner, 1962) de Tony Richardson, cuenta con una excelente fotografía, personaje principal,



una historia de protesta, pero evidentemente la película no busca innovar musicalmente, se ocupan clichés en las melodías musicales, al estilo del cine cómico mudo, para muestra una escena en donde dos adolescentes roban un auto, de fondo una melodía con tono alegre. Lo que es contrastante con la imagen y el tema.

Cabe aclarar que durante los años cincuenta se produjeron partituras de estilo sinfónico como las de Miklós Rózsa en *Ben-Hur* de William Wyler (1959); Alex North con música para *Espartaco* de Stanley Kubrick (*Spartacus*, 1960) o partituras de Bernard Herrmann para *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, aunque este último logra mezclar las nuevas tendencias del *jazz* en sus siguientes trabajos, como la música que realizó para *Taxi driver* de Martín Scorsese (1976). Tampoco quiere decir que se dejara de hacer música al estilo sinfónico de Hollywood, sin embargo se dio entrada a otro tipo de música más libre, con influencias de música popular, que antes no se hubiera permitido.

La llegada de la televisión abre un período de reflexión en el cine. Paralelamente, durante los años cincuenta se produce un cambio de estilo introduciéndose partituras inspiradas en el *jazz*, abriéndose nuevos caminos en la música cinematográfica. El motivo conductor fue poco a poco abandonado y empezó a combinar elementos sinfónicos y de *jazz*, logrando concentrarse en la creación de una atmósfera musical básica, la música de la película *Deseo en una mañana de verano* (*Blow up*, 1966) de Michelangelo Antonioni, es un claro prototipo de ello, melodías básicas de *jazz* y de *rock* que acompañan algunas escenas (en su mayoría *Diegética*).

La progresiva conversión de la televisión como medio de espectáculo masivo, el descenso del número de espectadores de cine a finales de los años cuarenta, la revolución interna del *jazz* (nacía el *rythm & blues* y el *rock & roll*), hacen que el reinado de los sinfonistas clásicos en Hollywood, permita la entrada del *jazz* y del *rock* en la música de cine.

Además la influencia de series de televisión sobre la música, fue aportando un nuevo tono, se crea un modelo de acompañamiento más íntimo, aterciopelado, estilizado y ligeramente distante que concuerda con historias que podríamos contemplar sin involucrarnos excesivamente en ellas<sup>26</sup>, como *Diamantes para el desayuno* (*Breakfast at Tiffany's*, 1961) de Blake Edwards. El argentino Lalo Schifrin (compositor de temas para

la serie *Misión imposible*) fue solicitado por el cine de acción estadounidense. El cine durante algunos años abandona el melodrama, el filme épico o de espionaje, que a menudo tendían hacia el cine de crítica política, prefirió temas más individualistas (como las películas de Fellini o Bergman), temas de la nueva contracultura juvenil como: drogas en *More* de Barbet Schroeder (1969), sexo en *El último tango en París* de Bernardo Bertolucci (Last tango in Paris, 1972), violencia en *Los gladiadores del futuro* (Roller ball, 1975) de Norman Jewison, antihéroes en *Taxi driver* de Martin Scorsese (1976) o crítica de la sociedad con Buñuel, como un posible ejemplo.

Desde luego, la aparición de los imperios discográficos, el rápido desarrollo tanto del *jazz* como de la música popular y el consumo masivo, permitieron esta revolución musical y cultural que afecta a músicos como Bernard Herrmann, Alex North, Elmer Bernstein, Leonard Rosenman o Henry Mancini. Éstos compositores introdujeron el *jazz* y la experimentación de su música en los filmes. Los años cincuenta suponen la culminación del estilo clásico en Hollywood, pero también una renovación en el cine americano y el de todo el mundo.

Las nuevas corrientes cinematográficas (*nouvelle vague*, *free cinema*, *neorrealismo*, *La escuela de Barcelona*) exhiben un nuevo cine que, por consiguiente reclamaba un nuevo tratamiento musical. Los compositores comenzaron a hacer música para cine, alejados de la tradicional orquesta sinfónica o del *jazz* sinfónico, abrieron camino en el cine, logrando a su vez, que su música saliera de los parámetros que habían impuesto los grandes compositores veteranos.

A pesar de las grandes partituras que algunos músicos, aportan a la cinematografía (Alex North, Ennio Morricone, Elmer Bernstein), en los años sesenta se inicia un gran declive de la banda sonora, porque se le da más peso a la trama que a la música. La nueva búsqueda de la forma de hacer cine, afecta a la música que lo acompañaba, buscando su identidad dentro de ésta. *La chica con las botas doradas* (1968) de Ted V. Mikels, muestra música pop sin un estilo definido. Desde luego, esto no quiere decir que no existieran películas en los sesenta con gran aporte musical como Krzysztof Komeda en *El bebe de Rosemary* (Rosemary's baby, 1968) y *Punto muerto* (Cul-de-sac, 1966) de Roman Polanski. Son nuevos tiempos, tanto en Estados Unidos como en Europa, rigen las ideas del desencanto, las ideas de protesta y con ellas la aparición de grandes movimientos sociales.

Una de las más importantes innovaciones en el empleo de la música, es la que manifiesta el **principio de la economía**. Compositores como Jerry Goldsmith y Giovanni Fusco conciben la economía de la música, tanto en la duración del minutaje, como en el número de instrumentos. “Jerry Goldsmith define así: la economía es un factor importante a la hora componer una banda sonora. Personalmente, opino que cuanto menos, mejor: la música debe emplearse sólo cuando es estrictamente necesaria”<sup>27</sup>.

El surgimiento de la música pop provoca que las películas comiencen a utilizar canciones como fondo sonoro, en donde, en muchas ocasiones la letra de tales canciones tiene más importancia que la melodía en sí o la acción, como explican Heriberto y Sergio Navarro:

El detrimento de esa fuerza expresiva de la música, se obtiene el agrado fácil del público. Casi todos los títulos de Mancini con Blake Edwards, pueden añadirse: *El graduado* (1967), con un conjunto de canciones de Paul Simon: *Buscando mi destino* (1969) de Dennis Hopper, con otra serie de canciones, o *Dos hombres y un destino* (1969) de Burt Bacharach. La vertiente romántica de Mancini se vio secundada por otros autores como Neal Hefti (*Descalzos en el parque*, 1966) y Marvin Hamlisch (*The way we were*, 1973) con Oscars consecutivos, y de los franceses Francis Lai y Legrand con *Verano del 42* (1970)<sup>28</sup>.

El éxito de The Beatles y de la música pop inglesa había suscitado algunos filmes musicales, con música pop, de Richard Lester: *A hard day's night* (1964) y *Help* (1965). Jean Luc Godard filma un documental de los Rolling Stones en *Simpatía por el diablo* (*Sympathy for the devil*, 1968). Aunque no era una película musical, *More* (1969) de Barbet Schroeder, utiliza música de Pink Floyd, convirtiéndose en un álbum exitoso.

Sin embargo, sorprendentemente, no será gracias a la vía del filme de ficción que el pop y el cine van a consumir sus fecundos esponsales, renovando el cine a más largo plazo. La vía de encuentro real, inesperadamente, vendrá por los documentales sobre un festival o gira, que encadenan canciones, entrevistas con los artistas y productores o con el público, imágenes del decorado del concierto, anécdotas, etc.<sup>29</sup>.

Existen autores que trabajaron con sonido diferente durante los años sesentas: Henry Mancini incursiona con un estilo jazzístico de colores suaves y relajantes; Lalo Schifrin, con sus pegadizos temas; Leonardo Rosenman y Laurence Rosenthal, Rosenman entró

al cine con la partitura de *Al este del paraíso* de Elia Kazan (*East of Eden*, 1955) y con *Rebelde sin Causa* de Nicholas Ray (*Rebel without a cause*, 1955); Quincy Jones con música para *A sangre fría* de Richard Brooks (*In cold blood*, 1967)<sup>30</sup>.

A mediados de los sesenta nace una nueva promoción de realizadores (Robert Enrico, José Giovanni, Claude Lelouch, Claude Sautet) que se distancian de la *Nouvelle Vague* desarrollando nuevos modelos cinematográficos que, a su vez, requieren nuevos tratamientos musicales. Cuatro compositores autodidactas, ligados a la canción o el jazz serán sus compañeros, François De Roubaix, Philippe Sarde, Michel Colombier y Francis Lai<sup>31</sup>.

En el cine desde 1964, François De Roubaix (1939-1975), precursor del uso del sintetizador, adelantado del *New Age* en su gusto por las estructuras repetitivas, buen conocedor del *pop*, *folk* y *jazz*, Roubaix hizo sonar en la pantalla formas musicales nunca antes oídas. Realiza la música para *Dernier domicile Connu* 1970 de José Giovanni, de *Les lèvres rouges* (1971) de Harry Kümel, en las que es claro el uso del sintetizador en la música. En 1969 Philippe Sarde (1945), compone música para varios autores, entre éstos, Roman Polanski en *El inquilino* (*Le locataire*, 1976). Michel Colombier (procedente del *jazz* y del *rock*) trabaja con directores clásicos como Vittorio de Sica en *Un Mondo nuovo* (1966) o Marcel Carné en *Les Assassins de l'ordre* (1971).

La solución experimentada por Alain Resnais (en varios filmes), Rivette (con Jean Claude- Eloy en *La religiosa*, 1967), Pierre Kast (con la versión electroacústica de Bernard Parmagiani para *Les soleils de l'île de Pâques* (1971) y Bergman (con música llamémosla «contemporánea» (caracterizada por rasgos estilísticos como escritura atonal y rítmicamente desmenuzada, sonoridades extrañas, relevancia de los instrumentos solistas), no es la solución milagrosa que algunos estaban soñando al razonar de manera abstracta («a cine contemporáneo, música contemporánea»). En efecto, que esta música transmite, por los propios guiones que acompaña, significaciones de opresión, de locura o de ciencia ficción, que refuerzan los estereotipos que suelen atribuir a este tipo de música (...) Los modernismos de los años sesenta precipitarán así, involuntariamente, el principio de una hendidura entre las películas de autor y los filmes llamados comerciales. Con todo, la modernidad afectará menos al estilo de la propia música que a la manera en que ésta es integrada<sup>32</sup>.

Durante los años setenta, el cine estadounidense, desarrolla un nuevo sentido en la música para cine. El conflicto entre la música *pop* y la sinfónica que había estallado en los sesenta se suaviza en parte gracias a cierta simultaneidad: algunos compositores siguen escribiendo en un lenguaje sinfónico, mientras que otros autores e intérpretes de música ligera aseguran la adhesión de un público más joven y fiel, con bandas sonoras influenciadas por el *funk*, el *rock*, el *jazz* o el *pop*. O bien, se producen creativas fusiones entre cine y música *pop* como la banda sonora de Bob Dylan para *Pat Garret and Billy*

*the Kid* de Sam Peckinpah (1972). Había también híbridos entre el lenguaje tradicional y la música ligera que obtienen gran popularidad como el de *Historia de amor* (Love story), *El verano del '42* (Summer of 42, 1970) de Michel Legrand, *Anónimo Veneciano* (1970) de Stelvio Cipriani o *Nuestros años felices* (The way we were, 1972) de Marvin Hamlisch, melodías fáciles y pegadizas que quedaban rápidamente entre el público.

La música en los años sesenta, introduce, **la canción tema**. Los productores comprenden que una canción o **tema musical** de éxito puede aportar una ayuda económica a la película a través la venta de discos. “Para ellos, una gran música de película significaba que los espectadores salieran del cine tarareando la melodía. En muchas películas se renunció a escribir una partitura musical dramática y se sustituyó por un tema pegadizo que se repetía constantemente a lo largo de la obra aunque muchas veces no tuviera nada que ver con la historia que se contaba”<sup>33</sup>. Es el caso de *Historia de amor* (Love Story, 1971) con música de Francis Lai (ganó el Oscar por mejor música original), repite el tema musical en toda la película, sólo hace pequeñas variaciones en la sonoridad del tema (con diferentes instrumentos), dependiendo de la escena.

Uno de los fenómenos mostrados en la década de los setenta y que cambia la forma de hacer música en el cine, fue componer una partitura sinfónica para película destinada para alcanzar grandes ventas, hasta el punto de ganar discos de platino. La música de John Williams vende cuatro millones de discos por su banda sonora en *La guerra de las galaxias* (1977) de George Lucas. A partir de este momento las casas discográficas comienzan a mostrar un mayor interés en la edición de bandas sonoras; por otro lado, los productores empiezan a pedir a los compositores, un sonido que recupere la escritura original del Hollywood clásico, es decir, vuelve la gran orquesta sinfónica. Por esta razón John Williams, se convierte en músico clave de la época. Williams escribe música para cine de catástrofes, con *Infierno en la torre* de John Gillermin (The Towering Inferno, 1974), *Terremoto* de Mark Robson (Earthquake, 1974) y *Tiburón* (Jaws, 1975). Esta última es su segunda colaboración con Steven Spielberg, el director que le permite musicalizar algunas de las películas más taquilleras de la historia del cine<sup>34</sup>.

Muchas canciones y temas fueron más exitosos y recordados que las mismas películas. Filmes posteriores a *Psicosis* (Psycho, 1960) de Alfred Hitchcock, por ejemplo, tomaron el tema musical, de Herrmann Bernard, como base y lo modificaron para muchas películas de suspenso en donde había asesinatos, *Carrie* (1976) y *Vestida para matar* (1980), ambas de Brian de Palma. *Fiebre de sábado por la noche* (Saturday Night Fever, 1977) de John Badham, con *soundtrack* de los Bee Gees, significa un impacto cultural de magnitudes mundiales, populariza la música disco y la lleva a la escena dominante de la época. Significa un éxito discográfico y debido a ello, siguen películas como, *Staying Alive* (1983) de Sylvester Stallone.

En la década de los setenta se produjo un resurgimiento de la música para cine más dramática e integrada, con frecuencia de carácter sinfónico. La influencia de los nuevos estilos de música expresionista, los instrumentos electrónicos utilizados por músicos cualificados, y la utilización de la percusión expresiva, ambientaron situaciones anímicas e imitativas con eficacia, constituyen una de las últimas tendencias en la música cinematográfica<sup>35</sup>.

### **I.2.5.2. Música electrónica en el cine**

El precursor de la música electrónica fue el ruso Lev Theremin, quien buscaba un medio para reproducir los sonidos que pueden escucharse en la frecuencia radiofónica entre diversas emisoras. Inventa un instrumento al que llama *theremin* (1919). Fue utilizado en películas como *Cuéntame tu vida* (Spellbound, 1945) de Alfred Hitchcock, con la partitura orquestal de Miklós Rózsa (con realización de Samuel Hoffman), el uso, en aquel tiempo, del *theremin* era innovador. “Rózsa se entrevistó con Selznick y Hitchcock y éstos le pidieron un tema de amor para la pareja protagonista y un sonido “extraño” para describir la enfermedad del protagonista. Rózsa les habló de un instrumento electrónico que nunca se había utilizado en el cine, el *theremin*”<sup>36</sup>. *El día que paralizan la tierra* (Ultimátum a la Tierra, 1951) de Robert Wise, con banda sonora orquestada por Bernard Herrmann, utiliza el *theremin* realizado por los thermistas Samuel Hoffman y Paul Shure.

Desde este momento, la música electrónica se convierte en un cliché musical para mostrar las mentes de psicópatas, monstruos o criaturas extrañas, extraterrestres, robots o inventos tecnológicos, más comúnmente utilizado en el género de ciencia ficción. La asociación entre música y efectos sonoros electrónicos experimenta avances en la década de los cuarenta cuando Pierre Schaeffer, Pierre Henry y otros

compositores del *Groupe de Recherche de Musique Concrète* comienzan a experimentar con sonidos concretos, no sólo grabados sino manipulados o transformados variadamente, reproducidos al revés, a distintas velocidades, mezclados y procesados por distintos dispositivos electrónicos, incluyendo filtros, amplificadores y cámaras de eco.

La primera banda sonora enteramente electrónica, fue *Planeta Prohibido* (Forbidden planet, 1956) de Fred M. Wilcox, una producción de la MGM, con una banda sonora totalmente electrónica de Louis y Bebé Barron. Es la primer película con una partitura totalmente electrónica.

Casi a mediados de 1960, Robert Moog y Don Buchla desarrollan los primeros sintetizadores. Es Wendy Carlos quien comienza a utilizar el *mini moog*, para reproducir música clásica con sonidos electrónicos. En *Naranja mecánica* (1971) mezcla sonidos electrónicos con fragmentos de Rossini, Beethoven, Korsakoff, Purcell y Elgar. *La amenaza de Andrómeda* (The Andrómeda Strain, 1971) de Robert Wise con música electrónica de Gil Melle, reafirma la música electrónica dentro del género de ciencia ficción (película basada en la novela de *The Andrómeda Strain* de género *techno-thriller*, una mezcla entre *thriller* de espionaje de acción, bélico y la ciencia ficción). Hasta nuestros días, se ratifica el uso de esta música en el género de ciencia ficción, *Tron* (Tron: legacy, 2010) de Joseph Kosinsky con música de Daft punk (Wendy Carlos realiza la banda sonora de la primera parte de *Tron* en 1982 de Steven Lisberger) sigue fiel al uso de la banda sonora sintetizada.

Se puede justificar el uso de música electrónica en el género ciencia ficción, por la evocación al futuro o su conexión con estados de alarma. La conexión con estados de alarma se puede ver y escuchar en *Desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964) de Michelangelo Antonioni con música de Giovanni Fusco.

Uno de los grandes directores preocupados por el aspecto sonoro del cine fue Andrei Tarkovsky, quien nos muestra películas con innovadora y evocadora música electrónica en *Solaris* (1971) y *Stalker* (1979) con música del ruso Eduard Artemiev (escribe sus primeras composiciones en uno de los primeros sintetizadores y utiliza sintetizador ANS creado por el ruso Yevgeny Murzin).

### I.3. Funciones de la música en el cine.

Desde un principio la música fue utilizada para dar cierto sentido o llenar el vacío que provocaban en el espectador las imágenes en movimiento. Las funciones de la música en el cine (desde la época del cine clásico) han aumentado, evolucionado, convirtiendo su uso en algo más flexible y autorial. Claudia Gorbman enumera siete funciones narrativas de la música en el cine clásico:

1. **Invisibilidad.** La fuente *no diegética* de la música debe permanecer invisible.
2. **Inaudibilidad.** La música está subordinada a la narrativa, la cual privilegia la imagen y los diálogos (por lo cual su presencia no debe ser sugerida).
3. **Emoción.**
  - La presencia de la música representa una emoción, pues la música es ante todo un significante de la emoción por sí misma.
  - La representación de lo irracional
  - Sentimientos épicos. Elevación de lo simbólico (universal, mítico) o espectáculo.
4. Hacer **señalamientos narrativos.**
  - Referencial narrativo. Indica el punto vista y el carácter. Indica los principios y finales de secuencia.
  - Connotativamente. Interpreta e ilustra los acontecimientos narrativos. Chion traduce este punto: contribuye a la caracterización de tiempo, lugar, cultura, etc.; “[...] impone, más especialmente, el punto de vista de un personaje, expone más particularmente sus emociones. Su aparición permite un punto de vista más subjetivo. En este marco añadiremos, la simple presencia de la música puede crear completamente el sentido de una escena o una mirada”<sup>37</sup>.
5. **Forma y continuidad.** La música debe completar las faltas, contribuir a la continuidad formal y rítmica.
6. **Unidad.** Se logra mediante la variación y repetición del material musical. La música es utilizada para reforzar esta unidad especialmente con *leitmotives* y otras asociaciones temáticas.
7. Se podría romper con cualquiera de las reglas anteriores dentro de los límites de la razón<sup>38</sup>.



Para Chion, las reglas que conciernen a la intervención de la música, según Claudia Gorbman son,

negativas en su mayor parte y, por lo demás, empíricas, y siempre se pueden reconsiderar. Esta misma ausencia de codificación, ha frenado tal vez, paradójicamente, toda evolución y todo progreso en este campo, dado que no existe un marco contra el que enfrentarse, o sobre el que construir. Esta ausencia implica, pues, una permanencia en las fórmulas, incansablemente repetidas una y otra vez, y aparentemente inalterables. A nuestro juicio, las formas dramáticas clásicas conllevan tantos estereotipos y tantas repeticiones como las que se reprochan al cine sonoro<sup>39</sup>.

Adorno y Eisler, piensan lo siguiente en lo que refiere a los clichés de la música en el cine: “En términos generales, los recursos musicales que, ya cuando nacieron, fueron planeados como estímulos, en vez de ser resultado de una construcción, son precisamente los que, aún dentro de la música autónoma, han perdido más rápidamente su eficiencia”<sup>40</sup>.

Roberto Cueto enumera nueve funciones de la música en el cine.

1. ***Dar el verdadero significado de un film.*** La música de cine se convierte en el punto de vista o comentario sobre lo narrado, de lo que se desea transmitir, gracias al carácter subjetivo y su capacidad de crear cierto estado anímico o determinada implicación emocional.

“Antes que ver al filme, la música lo simboliza, expresa sucintamente el universo que le es propio. La música es como un significante, un microcosmos de dicho mundo. La música se relaciona con el universo de la película de tal forma, que el tema es el símbolo del filme, instaurando una especie de atmósfera épica, pero también crea una especie de vacío antes de levantar el telón”<sup>41</sup>.

La música de *La guerra de las Galaxias* (Star Wars), compuesta por John Williams entre 1977 y 1983, significa por sí misma un tema musical épico.

2. ***Crear el tono y atmósfera de un filme.*** Este punto se desprende del anterior, y toma su forma dentro de la trama del filme. Para Cueto, la música en la película no puede, por su propia condición, llamar la atención sobre sí misma: no debe ser transparente ni opaca, sino que debe actuar como una especie de filtro que ofrezca una perspectiva determinada sobre el filme. Sólo con oír la música sabemos de que género será: *thriller*, acción, romántica, etc.
3. ***Acelerar o retardar la acción.*** La música de cine trata de acentuar el ritmo que el director o el montador deseen conseguir. La música intensifica la fuerza

emocional de la acción, a través de la rapidez del montaje o la lentitud de una larga escena, que en tiempo real es más breve que el tiempo psicológico. También se utiliza para la creación de efectos de contraste una música de ritmo rápido con una escena ralentizada, o la inversa. La primera escena de *Corre Lola corre* (Run Lola run, 1998) de Tom Tykwer, comienza acelerando las imágenes acompañadas de una música electrónica en donde el *beat* es similar al latir de un corazón con taquicardia.

4. **Recrear una época o un ambiente.** Ciertos instrumentos provocan inmediatas asociaciones con lugares, épocas, estados de ánimos, cultura, etc., (la función de *señalamientos narrativos* de Claudia Gorbman). El tema musical de Händel en *Barry Lyndon* (1975) de Stanley Kubrick, nos remite a la música barroca de mediados del siglo XVIII, siendo de la misma época en la que se desarrolla la historia.
5. **Anticipar o indicar cuál es el tono o significativo de una escena.** La música sirve como indicio ante lo que va a pasar o está pasando. El significado de la imagen se transforma de acuerdo con la música que le acompañe. En *El carnicero* (Le boucher, 1970) de Claude Chabrol, el tema musical de la película nos indica que es un *thriller*, por otro lado, las imágenes y el color de la película no causan miedo o intranquilidad, al contrario son escenas en su mayoría de día, acompañadas de suaves movimientos de cámara. La música genérica de inicio, nos refiere a una película de asesinatos con sonidos agudos, el diseño de los gráficos es sangriento; cuando da inicio la película, los personajes principales tienen personalidades pacíficas y cotidianas, pero los motivos musicales son los que dan indicios de que algo está mal y de que no es una tierna historia pueblerina.
6. **Intensificar el sentido de una escena o llamar la atención sobre su importancia dramática.** Una de las funciones de la música de cine es la de resaltar adecuadamente cuáles son aquellos momentos con verdadero peso dramático para el desarrollo de una historia o con auténtico sentido para la evolución del personaje. La música, de esta manera, intensifica la importancia y la diferencia de lo visto anteriormente.

7. ***Dar cohesión a diferentes escenas.*** La música de cine suele emplear una serie de temas o motivos relacionados con personajes o situaciones del filme. Confiere coherencia a elipsis temporales o traslaciones espaciales. Chion, habla de la vinculación espacio-tiempo, que evita la dispersión creada por las numerosas elipsis de tiempo o de los numerosos cambios de decorado. Un claro ejemplo de esta función es *8 1/2* (1970) de Federico Fellini con música de Nino Rota. La imagen más icónica para esta función es cuando Guido está en el baño notando su apariencia insana en el espejo, como música de fondo aparece *Las Valquirias* de Wagner uniendo esta escena con la siguiente, gente mayor caminando en el patio de lo que aparentemente es un asilo, cuando aparece Guido, en esta escena, (vestido de traje y recuperado, aparentemente), entra como música de fondo *Concertino Alle Terme* de Nino Rota, todas estas escenas figuran un plano secuencia.
8. ***Recuerdo de elementos anteriores.*** Al igual que la música da coherencia a escenas continuadas, también sirve como elemento nemotécnico que da cohesión de la historia total, del conjunto del filme. La técnica más típica de la música de cine desde sus comienzos, es la del *leitmotiv*, los temas asociados a una personaje, un lugar, un objeto, una idea temática significativa o cualquier otro elemento del filme.

El *leitmotiv* encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de imagen y sonido propia del cine, dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro. El *leitmotiv* puede funcionar también como generador de angustia y de obsesión, y no sólo como elemento de significación Psicológica<sup>42</sup>.

Es fundamental para la identificación de dichos elementos, *El bueno, el malo y el feo* (Il buono, il brutto, il cattivo, 1966), de Sergio Leone con la música de Ennio Morricone, utiliza el tema principal, (semejante a los aullidos de un coyote, una melodía de dos notas usada como motivo musical) para caracterizar a los tres personajes principales. La melodía es interpretada con diferentes instrumentos para diferenciar la presencia de los tres protagonistas: una flauta para el bueno, una ocarina para el malo y voces humanas para el feo. Estos motivos musicales intensifican la carga dramática, de los personajes, diferenciándolos entre sí.

9. **Clarificar y/o mostrar la psicología o el carácter de un personaje.** “La música puede ilustrar los procesos mentales de un personaje y explicar las motivaciones que lo llevan a hacer esto o aquello”<sup>43</sup>. A esta función Chion la llama *Valor añadido*, asociándola a un efecto de la música con la imagen y con los otros elementos sonoros del *film*, lo llama efecto audiovisual. Entonces, el valor añadido nos aporta información, emoción, una atmósfera, suscitada por un elemento sonoro.

Chion, en su libro *La música en el cine*, agrega dos funciones más de la música en el cine: la *música como moduladora de espacio* y la *música como fuerza activa*.

10. **La música como moduladora de espacio.** Aquello que convencionalmente se denomina la imagen en el cine, esa cosa figurativa en movimiento inscrita en un marco, propone, a fin de atrapar el sonido y captarlo en su dimensión, nada menos que dos espacios, de los que es difícil que el sonido puede escapar:

- El encuadre está presente en la conciencia del espectador, ya que le designa los objetos que corta, de manera que podemos afirmar que existe un marco visual de lo visible (en tanto que, salvo excepciones precisas, no hay un marco auditivo del sonido).
- El lugar mostrado por el filme (espacio al aire libre, habitación, pasillo, vacío espacial), lugar que jamás se puede mostrar en su integridad de una sola vez, y que siempre produce un “fuera de campo”, (es decir, el espacio concreto imaginado fuera del cuadro, que prolonga el decorado) un espacio muy acogedor para los sonidos-nómadas.
- La música a menudo suple al sonido realista como expresión del espacio. El cine tiene la propiedad de poder modular el espacio. A veces, la música complementa lo que se muestra, y sugiere el espacio que la imagen no puede o no quiere representar o bien recuerda la continuidad del espacio de la acción, sementado a la vista por la planificación visual.
- La música reconstruye el espacio que el ruido realista está lejos de poder expresar. La música es, entonces, un medio oportuno para “describir” este espacio que no oímos, y que sólo podemos ver intermitentemente. La música abre el encuadre, o al contrario, lo cierra de manera mucho más sutil e impalpable que lo que lo hacen los movimientos de cámara.

11. **La música como fuerza activa.** La música en el cine es una forma de sonido más canalizada y más concentrada que las otras (a causa de su carácter rítmico y tonal) y encarna una fuerza que actúa.

Chion concluye que la *función universal de la música es unir y separar, puntuar o diluir, conduce y retiene, asegura el ambiente, esconde los raccords de ruidos o imágenes que no funcionan*. El cine se basa en un aparente modelo realista. Asimismo, es la música la que le permite, al cine, expresarse de manera subjetiva y simbólica, pues como dice Roberto Cueto, la música se refiere a lo abstracto, mientras que el cine se refiere a lo concreto.

La música tiene la inmensa ventaja de ser ese elemento libre cuya presencia y momentos de intervención no se sujetan a las reglas de la verosimilitud, ni están obligados a ser justificados por un elemento concreto del guión. Si ello ocurre, el problema se resuelve de manera bastante fácil (presencia de un radio o de una música de fonógrafo). Así la música permite que el naturalismo del cine sonoro no sea asfixiante y, por su propio lirismo, permite reflejar la duración<sup>44</sup>.

### I.3.1. Funciones expresivas de la música

La música es considerada como un arte expresivo, por esa razón, es necesario, para completar las funciones de la música en el cine, definir cuáles son las funciones expresivas de las canciones que ocupa el director en la película a analizar. Como ayuda al análisis expresivo de la música Rafael Beltrán, en su libro *Ambientación musical* expone una tabla orientativa reducida a estados anímicos primarios y les atribuye una característica musical<sup>45</sup>. “La música suscita, sin objeto real, una pasión, o un sentimiento que son los mismo que uno experimenta ante una realidad concreta”<sup>46</sup>.

ESTADOS ANÍMICOS	CARACTERÍSTICA MUSICAL
BONDAD	TIMBRE: Cálido o claro
Tranquilidad	TESITURA: Media o aguda
Alegría	ARMONÍA: Modo mayor
Cordialidad	FRASEO: Melódico o repetición regular
Piedad	MOVIMIENTO: Reposado
Humildad	ORQUESTACIÓN: Simple

Amor Compasión Indulgencia ...	RITMO: Regular, no percusivo
MALDAD Irreverencia Ingratitud Vileza Envidia Celos Crueldad Desprecio ...	TIMBRE: Aspero u opaco TESITURA: Media o grave ARMONÍA: Modo menor o atonal FRASEO: Repetición irregular MOVIMIENTO: Lento ORQUESTACIÓN: Simple RITMO: Irregular
GRANDEZA Valor Honor Orgullo Esperanza Alma, espíritu Disposición de ánimo Pasión ...	TIMBRE: Brillante o claro TESITURA: Media o grave ARMONÍA: Modo mayor FRASEO: Melódico grandilocuente MOVIMIENTO: Medio ORQUESTACIÓN: Llena RITMO: Regular
AFLICCIÓN Melancolía Desesperanza Turbación Pena Arrepentimiento Desaliento ...	TIMBRE: Opaco o cálido TESITURA: Grave o subgrave ARMONÍA: Modo menor o atonal FRASEO: Irregular o regular MOVIMIENTO: Lento o reposado ORQUESTACIÓN: Simple RITMO: Irregular, no percusivo

<b>EXCITACIÓN</b> Desasosiego Exaltación Violencia Vehemencia Ira Temor Horror Desorden mental ...	<b>TIMBRE:</b> Claro e incisivo <b>TESITURA:</b> Media, aguda y grave <b>ARMONÍA:</b> Atonal <b>FRASEO:</b> Irregular <b>MOVIMIENTO:</b> Irregular <b>ORQUESTACIÓN:</b> Compleja <b>RITMO:</b> Marcado Irregular
<b>IRONÍA</b> Ridiculez Mordacidad Extravagancia Buen humor ...	<b>TIMBRE:</b> Claro, áspero o incisivo <b>TESITURA:</b> Aguda y grave <b>ARMONÍA:</b> Modo mayor o atonal <b>FRASEO:</b> Regular <b>MOVIMIENTO:</b> Reposado o vivo <b>ORQUESTACIÓN:</b> Simple <b>RITMO:</b> Marcado, percusivo

Con el fin de definir la tabla expuesta por Rafael Beltrán, me gustaría considerar las siguientes definiciones para poder entender el análisis que realizaré en el capítulo III.

El **timbre** se refiere a una cualidad del sonido que permite que el escucha identifique determinado instrumento fonador, por el tipo de vibración característica de este generador de sonido, pues al propagarse por el aire forma un determinado tipo de onda. Utilizar esta definición para el análisis nos indica que tenemos que analizar cada instrumento utilizado en cada obra, y más bien de lo que se trata es de hacer un análisis en conjunto de la expresión de la música.

La **tesitura** tiene que ver con otra cualidad del sonido: la altura. La tesitura está indicada por el rango, dentro del abanico de frecuencias ejecutables, que puede emitir un instrumento determinado. La cuestión es la misma, tendríamos que verificar la tesitura de cada instrumento y/o voz. Estas son las tesituras más comunes sucedidas por su rango:

Soprano: de  $do_4$  a  $do_6$

Contralto: de  $mi_3$  a  $mi_5$

Tenor: de  $do_3$  a  $do_5$

Bajo: de  $mi_2$  a  $mi_4$

También hay mezzosoprano, barítono, etc.

El autor toma en cuenta para la categoría **Armonía** calificativos como: Modo mayor, menor, tonal, atonal. A mi parecer es mejor sustituirlo por **Estructura armónica**, pues esta definición tiene mayores alcances al abarcar todo aquello de lo cual pretendo arrojar información. Por ello al análisis agregaré otro punto a analizar: **peculiaridades de la obra**.

La **orquestración** es una técnica de escritura para orquesta, no pienso que para el análisis expresivo sea pertinente esta categoría. La definición que ocuparemos es la de **instrumentación**, pues tiene que ver con la descripción y el estudio de los instrumentos musicales utilizados en una obra y sus propiedades.

El **Ritmo** es Flujo de movimiento medido y la frecuencia de repetición de sonidos. Por su aporte al análisis, esta categoría será analizada.

El **tempo** tiene que ver con la velocidad de la música. Se expresa por convención en términos italianos. Por ejemplo: *Larghissimo*: muy lento, extremadamente lento (menos de 20 bpm); usado en raras ocasiones. La manera más precisa de indicarlo es la siguiente: ( $\text{♩} = x$ ).

Las categorías a analizar quedan de la siguiente manera:

Timbre – Eliminada

Tesitura – Eliminada

Armonía – Estructura armónica

Fraseo – Eliminada

Movimiento – Movimiento

Orquestración – Instrumentación

Ritmo – Ritmo

Se agregan dos categorías:



Peculiaridades de la obra

Carácter, que tiene que ver con los estados de ánimo.

De acuerdo con la estructura típica de una orquesta es la siguiente<sup>47</sup>:

### **Alientos**

Píccolo (solo en el cuarto movimiento).

2 flautas

2 Oboes

2 Clarinetes en La, Si bemol y Do

2 Fagotes

1 Contrafagot (solo en el 4 movimiento).

### **Metales**

2 Trompas (1 y 2) en Re y Si bemol.

2 Trompas (3 y 4) en Si bemol (bajo), Si bemol y Mi bemol

2 Trompetas en Re y Si bemol

3 Trombones (alto, tenor y bajo, solo segundo y cuarto movimientos).

### **Percusiones**

Tímpano

Bombo (sólo en cuarto movimiento).

Triángulo (sólo en cuarto movimiento).

Platillos (sólo en cuarto movimiento).

### **Voces**

Soprano solo (sólo en el cuarto movimiento).

Alto solo (sólo en el cuarto movimiento).

Tenor solo (sólo en el cuarto movimiento).

Barítono solo (sólo en el cuarto movimiento).

Coro

### **Cuerdas**

Violines I,II

Violas  
Chelos  
Contrabajos

### **I.3.2. Formas de la música en el cine**

La intención de esta tesis no es estudiar la forma de la música dentro del cine, sin embargo, estas 5 formas musicales, a *grosso modo*, son básicas para ubicar las funciones expresivas de la música en el cine, mediante estos conceptos. Se trata sólo de destacar la implicación de la misma con relación al conjunto audiovisual, es decir, señalar las funciones que realiza dentro de la narración y los elementos cinematográficos, desde la imagen hasta los demás elementos de la banda sonora.

***Leitmotiv y estructura temática.*** “La idea de *leitmotiv* es popular desde los tiempos de Wagner”<sup>48</sup>. Consiste en un tema o motivo musical que se asocia a un personaje, una idea, un pensamiento, un acontecimiento, como referente de los mismos evocándolos o recordándolos. “El *leitmotiv*, encarna el propio movimiento de la repetición que, en la fugacidad de imagen y sonido, propia del cine dibuja y delimita poco a poco un objeto, un centro. El *leitmotiv* asegura el tejido musical”<sup>49</sup>.

El diseño de la partitura de la una película se desarrolla en torno a una serie de temas melódicos y a una serie de motivos. El *leitmotiv*, sigue siendo unas de las formas de representación musical más importantes dentro de una partitura musical. Esto a pesar de ser un recurso muy antiguo y criticado por Adorno y Eisler.

***Clichés musicales.*** Es la creación de situaciones típicas, momentos emocionales repetidos, estandarizados por los mismos recursos (músico-audiovisuales) para provocar tensión. Expresan una idea o situación repetida, lo suficiente, como para convertirse en fórmula, que funciona como un código muy usado, trayendo como consecuencia su identificación inmediata con la situación. De esta forma, transportan significados implícitos, por lo que es fácil que el espectador familiarizado con estos clichés musicales, identifique el significado o intención que se le quiere dar en la cadena audiovisual.

**Relaciones armónicas.** Las relaciones armónicas entre los sonidos constituyen el esqueleto, la estructura básica de la forma musical<sup>50</sup>. Estas relaciones armónicas están determinadas por el timbre de los instrumentos o de las voces. Las modulaciones en la música de cine en ocasiones no indican dirección, sino que aluden a un cambio de carácter musical, como efecto dramático, en referencia a los avatares en la narración, por ejemplo para hacer la música más “brillante” o más “oscura” (lo que Neumeyer llama “finalidad colorística”).

**Diseño tonal y melodía.** El diseño tonal se refiere a relaciones armónicas en la escala como una sucesión de sonidos en orden ascendente o descendente. Conviene establecer las tonalidades en las que se mueve la música de la película, para adivinar si existe una relación de estructura entre ellas, o si simplemente las necesidades de la narración llevan la composición hacia otras tonalidades. En una película es difícil establecer significados simbólicos de las tonalidades, sobre todo por la intermitencia de la música. La melodía es la sucesión de sonidos que forman una línea de valor expresivo y de significado individual, que expresan una idea musical completa, junto con el ritmo es uno de los principales elementos de la música.

**Timbre.** Es la cualidad del sonido que hace posible diferenciar sonidos de la misma frecuencia y amplitud provenientes de instrumentos o personas distintas. La utilización de la orquestación y de los timbres determinan el colorido sonoro, que gracias al diseño tonal determinan el carácter del tema musical.

## **I.4. Interacción y relación entre música e imagen**

### **I.4.1. Contrapunto**

Serguéi Eisenstein clasifica los tipos de montaje con nombres pertenecientes al lenguaje musical: montaje métrico, tonal, rítmico y armónico. Desde los inicios del cine, existe una comparación con los términos musicales. Así es como la idea de contrapunto surge a finales de los años veinte y principios de los años treinta, adoptando el nombre de contrapunto, para designar la fórmula ideal para utilizar el sonido en el lenguaje cinematográfico. El *Manifiesto del Contrapunto Sonoro*<sup>51</sup> de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, explica que el montaje logra dotar al cine con un alto grado de eficiencia,

por el cual el sonido e imagen pueden articularse y entrelazarse libremente, sin dependencia y busca que las primeras experiencias con el sonido estén dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales.

El sonido, tratado como elemento nuevo del montaje (y como elemento independiente de la imagen visual) introducirá inevitablemente un medio nuevo y extremadamente eficaz de expresar y resolver los complejos problemas con que nos hemos tropezado hasta ahora, y que nunca hemos llegado a resolver por la imposibilidad en que nos hallábamos de encontrar una solución con la ayuda únicamente de los elementos visuales. El «método del contrapunto» aplicado a la construcción del film sonoro y hablado, no solamente no alterará el carácter internacional del cine, sino que realzará su significado y su fuerza cultural hasta un punto desconocido por el momento. Al aplicar este método de construcción, el film no permanecerá confinado en los límites de un mercado nacional, como sucede en el caso de los dramas teatrales y como sucedería con los dramas teatrales filmados<sup>52</sup>.

La expresión de contrapunto es aquella en la que el sonido y la imagen se forman paralelamente y están libremente enlazados sin dependencia mutua. El contrapunto es la base teórica para que exista la relación sonido e imagen. Chion proclama una definición más específica, *contrapunto audiovisual*, para diferenciarlo de la terminología de la música clásica: *contrapunto*. Esta diferenciación la realiza, pues para él el sonido y la imagen pertenecen a categorías sensoriales diferentes.

#### **1.4.2. Síncresis y asincronía**

Es un efecto audiovisual, que también concierne a la música y es lo que comúnmente se llama síncresis o sincronización. Ese efecto psicofisiológico, en el cual los fenómenos sensoriales concretos y simultáneos son percibidos inmediatamente como un solo y único suceso, es procedente de la misma fuente: la imagen y el sonido.

La síncresis permite, el doblaje y la sincronización de sonidos, aunque no tengan relación de similitud muy precisa con el sonido original del acontecimiento filmado. Es gracias a la síncresis, que podemos percibir, el efecto de sonido en la película, como si realmente los sonidos fueran pertenecientes de lo que vemos. Ello ocurre aún a pesar de un conocimiento previo. Puedo saber que este sonido ha sido sonorizado con posterioridad, si estoy bien informado. Por ejemplo, se sabe que el sonido del tráfico que escuchamos en pantalla pudo no haber producido el mismo ruido en el rodaje, pero lo creo.

La sincronía permite la proyección, al mismo tiempo, de registros sonoros y visuales. La asincronía, puede ser por un error de proyección, de edición o bien por un efecto que quiere crear el director. Es cuando la imagen y el sonido no coinciden en una proyección simultánea.

### **I.4.3. Banda de sonido**

Para entender cómo está compuesta la banda de sonido, Michel Chion señala que la banda de sonido de una película está a menudo constituida por varias capas realizadas y depositadas independientemente, recubriéndose las unas a las otras. Esta naturaleza misma del fenómeno sonoro, fijado en un soporte, le da el poder de ser añadido a otro mediante el montaje sin que se note la unión, *montaje audible* y *montaje inaudible*. Así es necesario hacer cuatro distinciones:

- Sonido directo (tomado simultáneamente con las imágenes)
- Los efectos de sonido (creados artificialmente en estudio)
- Los diálogos (doblaje de las voces grabadas en estudio)
- La banda sonora musical (grabada en estudio)

### **I.4.4. Banda Sonora**

De acuerdo con la definición de Emile Littré la música es una sucesión regular de sonidos fuertes y sonidos débiles. Cabe aclarar que la música (a diferencia del sonido) posee su propio lenguaje. Los significados musicales codificados confieren a la música una diferencia estética con respecto al sonido. Ahora bien para Jean Mitry “la música nos estremece y nos afecta mediante la armonía, y con mayor razón por el ritmo, porque el ritmo no es más que la organización del movimiento que responde en nosotros el sonido, o más exactamente mediante el cual el sonido se constituye en nosotros”<sup>53</sup>.

La banda sonora condiciona activamente la forma en que percibimos e interpretamos la imagen. Imágenes iguales pueden interpretarse de forma distinta si cambiamos la banda sonora. El cambiar la banda sonora de una película altera sustancialmente el sentido original de ésta. Los componentes que regularmente la componen en el discurso audiovisual son:

1. Palabra
2. La música
3. Los efectos sonoros y ambientales
4. El silencio, por su valor expresivo

Me es preciso citar la opinión de Federico Fernández Díez en cuanto a la importancia de la banda sonora dentro de un filme:

... imprime al cine realismo (de la misma forma que el color), pues esta significa un salto expresivo de primer orden que contribuyó al desarrollo y madurez de la cinematografía. Desde una perspectiva actual, la banda sonora (palabra, música, efectos sonoros y ambientales y silencio) cumple una función de complementariedad respecto a las imágenes. La esencia del audiovisual impone el equilibrio entre sonido e imagen para construir mensajes comprensibles. El poder evocador de la música, la concreción de la palabra que marca el sentido exacto del discurso, el realismo que aportan los ruidos de ambiente, el dramatismo del silencio, constituyen recursos expresivos que, como convenciones, deben ser usadas con eficacia y profesionalidad por los constructores de mensajes audiovisuales<sup>54</sup>.

En este caso la música es un extraordinario medio para ser asociado a la imagen en movimiento, pues ayuda a significar el filme, crea atmósferas apropiadas para cada uno. Su intervención, ayuda a la unión de la narración, da fluidez a las elipsis, y su combinación con el narrador constituye una forma para ayudar a expresar, lo que no se puede articular con palabras. Ayuda a introducir, distinguir una exposición y para puntuar una acción o una transición.

La música ha sido, desde los inicios del cine sonoro la parte más arbitraria (debido a su abstracción) en la banda sonora, cuando no se integra en la narración (música no diegética o incidental) o cuando es escuchada por medio de un aparato reproductor de sonido (música diegética), el grado de libertad de uso no particular, respecto a las imágenes, es total.

#### **I.4.5. Música Diegética y no diegética**

Cuando uno comienza con el análisis audiovisual es indispensable dar cuenta del protagonismo de la música en la imagen. Es decir si la música está en función de la imagen o viceversa. Por consiguiente, si la música aparece como parte de la acción en

la escena, se le denomina *diegética*, la función cambia si la música sólo es percibida por el espectador, música *no diegética*, situada en un tiempo y lugar ajenos a la situación directamente evocada.

La **música diegética** o **narrativa** surge de la misma escena y tiene, en principio, un carácter realista cumpliendo, como tal, la función de recrear el entorno de los personajes, profundizando en su personalidad. Esta música procede de las fuentes sonoras presentes en la pantalla, del tipo de ésta, la encontramos en *El apartamento* (The apartment, 1960) de Billy Wilder, en donde Fran está por entrar al bar para encontrarse con Jeff, mientras suena la música de un piano en segundo plano, en este momento es música *no diegética*. Pero cuando Fran entra al bar y vemos un pianista tocar un piano, la música pasa a primer plano, y se convierte en música *diegética*, además de que el piano ambienta la escena con un tono romántico, la música nos ayuda a crear una atmósfera de melancolía.

La **música no diegética** es la que no surge motivada desde dentro de la acción. Es la que se inserta en la banda sonora con objeto de conseguir determinados efectos estéticos o funcionales. Estos son dos tipos de música y ambas cumplen con funciones diferentes. No obstante, tanto la *música diegética* y *no diegética* pueden emplearse también como recurso dramático, cuando se usa como una anticipación del acontecimiento e incluso como *leitmotiv* musical del discurso. Un ejemplo es la película *Ojos bien cerrados* de Stanley Kubrick, donde la 2da. pieza de *Música ricercata* de György Ligeti, música que por su aplicación es *no diegética*, nos indica con anticipación cuando Dr. Bill se encuentra amenazado por la orgía ritualizada a la que asistió.

#### **I.4.6. Formas de interacción entre música e imagen**

En estos cinco puntos, trato de resumir las formas en que logran interactuar música e imagen, conforme el análisis audiovisual que propone Chion en su libro *La audiovisión*:

1. **Interacción semántica.** Se intenta indagar acerca de cómo funciona el discurso sonoro cuando interactúa con el significado o el sentido del discurso visual. Propone identificar mensajes convergentes o divergentes en relación con distintos elementos. Por ejemplo, si la música puede reafirmar la dinámica de los

personajes que entablan una lucha, activando la rítmica en el momento de mayor movimiento. También sirve para ambientar al espectador o sugerir el estado de ánimo del personaje. Se refiere a códigos establecidos, en los que se integra la música con la imagen para ubicar de forma cultural, económica e histórica el desarrollo de la situación reconstruida. La música también se puede ocupar para contrastar situaciones de tensión con música alegre o con referentes felices. Chion llama *disonancia audiovisual* a un desfase invertido de la convención, sobre una imagen dada, donde hay un efecto de cientos de sonorizaciones posibles, con toda una escala de soluciones, algunas de las cuales reproducen exactamente el código convencional, mientras que otras, sin llegar a un desmentido formal de la imagen, hacen deslizar su percepción a otro plano.

2. **Interacción sintáctica.** Se trata de establecer relaciones entre la forma del discurso cinematográfico, regida básicamente por el ritmo del montaje. Esto es, para la percepción de los cambios de plano, y el ritmo musical determinado por la forma y el ritmo de la imagen. Se puede observar en el inicio de *Hiroshima mon amour* de Alain Resnais (1959). Esta sería, para Chion “la función más extendida del sonido o la música en el cine, la que consiste en unificar el flujo de las imágenes y enlazarlas: la presencia eventual de una música orquesta, que, al escapar a la noción de tiempo y espacio reales, desliza las imágenes en un mismo flujo”<sup>55</sup>.
3. **Interacción narrativa.** Son distintos los recursos musicales que se utilizan a lo largo del filme, de los que se distinguen:
  - *Leitmotiv* (en virtud del cual cada personaje-clave o cada idea- fuerza del relato están dotados de un tema que los caracteriza, constituye su ángel guardián musical).
  - Elipsis (remarcando o sugiriendo saltos temporales, ejemplo *Cinema Paradiso* de Guiseppe Tornatore (1988), cuando Salvatore llega a su apartamento y le dan la noticia de que Alfredo ha muerto, suena el espanta espíritus y vemos la sombra de éste sobre la cara de Salvatore, CORTE A, sigue sonando el espanta espíritus en primer plano y en un *Flash Back* a la infancia de Salvatore, el sonido del espanta espíritus va desapareciendo conforme vamos distinguiendo la escena.



- Irrupción/interrupción (en sincronismo con momentos clave de la narración).
- Número musical o melodía (cuando el texto de una canción está asociado a la narración).
- Tema circunstancial (sin relación con la narración).

4. **Efecto empático y anempático.** Para la música hay dos modos de crear en el cine una emoción específica, en relación con la situación mostrada. En uno, la música muestra directamente su participación en la emoción de la escena, adaptando el ritmo, el tono y el fraseo, y eso, evidentemente, en función de códigos culturales de tristeza, alegría, de la emoción y de movimientos. Podemos hablar entonces de *música empática* (de la palabra empatía: facultad de experimentar los sentimientos de los demás). En el *anempático*, muestra por el contrario una indiferencia manifiesta ante la situación, progresando de manera regular, impávida e ineluctable. Y sobre el fondo mismo de esta indiferencia se desarrolla la escena, lo que tiene por efecto, no la congelación de la emoción, sino, por el contrario, su intensificación. Es la intencionalidad que el músico da en la función de la música para comunicar una idea anímica dependiente o independiente del sentir del personaje. Por otra parte el *efecto anempático*, es un efecto no de distanciamiento sino de emoción multiplicada, por el que la música, tras una escena particularmente fuerte (asesinato, torturas, violación, etc.) afirma su indiferencia, continuando como si nada hubiera pasado.

5. **La música de acuerdo al montaje.** La música puede ser utilizada para acompañar una escena en toda su duración o sólo parcialmente; o utilizarse como nexo o transición entre dos escenas distintas con la finalidad de otorgar la continuidad no ofrecida por lo visual; puede tener como objetivo acompañar los créditos finales o iniciales del film; lo musical puede subrayar algún aspecto de un personaje sólo cuando esta en primero planos o durante un bloque secuencial. De esta forma, podemos encontrar distintos tipos de bloques musicales.

- a) Genérico (entrada o salida)
- b) Secuencia (total o parcial)
- c) Transición de planos

Para poder realizar el análisis audiovisual de cualquier película, es esencial, definir lo que es el **plano auditivo**. El plano auditivo, establece la relación entre la banda sonora musical y la banda sonora total. Por consiguiente nos dice qué lugar adquiere la música en términos de protagonismo, frente a los textos y a la mezcla formado por el par sonido ambiente/efectos de estudio.

- a) Primer plano
- b) Segundo plano
- c) De figuración o de fondo

Chion asegura que el **contrato audiovisual** se conviene desde el primer momento en que el espectador acepta y se compenetra en la realidad que intenta transmitir el filme, aunque sabemos que eso no es real (por las elipsis de tiempo, por la música no diegética, los efectos sonoros, especiales, etc.), lo aceptamos. No obstante para que podamos aceptar este contrato, la clave reside en:

Quando existe un contrato audiovisual y superposición de cadenas visuales y sonoras, los cortes visuales siguen siendo el punto de referencia de la percepción. La explicación de este misterio es que, cuando hablamos de plano en el cine, efectuamos un enlace entre el espacio del plano y su duración, entre su superficie espacial y su dimensión temporal. Mientras que, en nuestros tramos sonoros, parece predominar ampliamente la dimensión temporal y no existir en absoluto la dimensión espacial<sup>56</sup>.

#### **I.4.7. Ritmo fílmico y montaje**

¿Qué es el ritmo y por qué es necesario dentro del cine? Busqué un método que me ayudara a entender en qué momento, cuándo y cómo lograr que una imagen y la música llevaran un ritmo, en la realización y a la hora del montaje. Jean Mitry concluye que el ritmo es inherente a cada artista y que sin éste, no existe el arte. Por ende el ritmo, en el cine es sólo una impresión dada ya sea por el cambio de planos, las intensidades dramáticas o bien por efecto de montaje. El ritmo del cine une el ritmo visual de la imagen, el ritmo del sonido al ritmo de la música, y por último el ritmo con el que se narra la acción, por medio del montaje (desde luego todos estos dependen de un solo ritmo, el del autor).

Jean Mitry piensa que una forma abstracta inmóvil no es todavía suficientemente elocuente, redonda o aguda, larga o cuadrada, simple o complicada, pues no produce

sino una sensación extremadamente confusa: no es más que una simple notación gráfica. Sólo poniéndose en movimiento, transformándose y encontrando otras formas se convierte en capaz de evocar un sentimiento. Su papel y su destino vuelve a hallar otras formas en vías de transformación. Entonces se combinan y ya andando juntas, según el ritmo impuesto por cierta cadencia que obedece al alma del autor, llegando a un equilibrio inestable, de este modo, el ritmo visual se hace análogo al ritmo sonoro de la música.

Enunciemos primero esta evidencia: que toda la música es descriptiva puesto que describe, estados de ánimo o falta de cosas concretas. Decir que la música crea o determina emociones, es decir de otra manera que traduce las que el autor ha experimentado, porque la música no opera a partir de sí sino debido a que un compositor le imprime su personalidad, digamos, si se prefiere su «duración vivida». La música mantiene su infinito poder de empresa formalizadora sobre el tiempo vivido. En el espacio, los seres y las cosas están fuera de nosotros. La duración, por el contrario, está en nosotros, estamos en ella. Sus modalidades se inscriben en el esquema de nuestra vida interior y afecta porque atañe inmediatamente a las conmociones profundas de nuestro ser sensible<sup>57</sup>.

El ritmo filmico en un ritmo lineal, es propio de un desarrollo narrativo único, de un relato cuya corriente continua nunca vuelve a hallar condiciones idénticas. Al ser el contenido constantemente móvil y cambiante, las recurrencias no tienen ligazón, sino con una cierta forma de representación y no con lo representado. La misma intensidad de movimiento está dada por movimientos diferentes, la misma duración por actos diversos, el mismo encuadre por contenidos sin relación inmediata. El ritmo libre y continuo de la prosa rítmica cuya modalidad cíclica no se refiere nunca a una métrica impuesta, sino solamente a alguna necesidad interna. Los términos infinitamente variables de esta modalidad hacen que el ritmo visual sea prácticamente indefinible. Es debido a esto, que la narrativa literaria y la narrativa cinematográfica son diferentes, y se tienen que contar de diferente forma.

... el ritmo del film, aunque nunca es un ritmo puro como la música misma, es de todos los ritmos a la vez el más flexible y más complejo. El más flexible en razón de su extrema libertad: el más complejo debido a que en razón, que nunca debe perderse de vista: a saber, que si el sistema verbal esta dispuesto para la inteligibilidad y el sistema musical para una exigencia sensible, el sistema filmico está dispuesto para la inteligibilidad a través de una exigencia sensible. El ritmo filmico, pues, debe satisfacer a la vez a la razón y a la emoción y permitir que un cierto contenido acceda a esta intelección afectiva que es una misma finalidad<sup>58</sup>.

Para Chion el ritmo de la música se halla a menudo presente en el filme, como fuerza de arrastre y principio generador, y ésto es desde que el cine sonoro sincrónico permite

someter muy estrechamente el ritmo de los sonidos y el de las imágenes entre sí. La continuidad de rupturas, (de cortes entre planos) permite que se logre el ritmo, pues el cine es la continuidad de éstas, reafirmandose entre sí (música e imagen).

La música de acompañamiento en el cine mudo, es sin duda alguna el ritmo del filme, como arte del movimiento. No estamos habituados a captar el movimiento como forma artística sin los sonidos que lo acompañan, o al menos sin ritmos audibles. La música parece imponerse como fuente imaginaria de movimiento de las imágenes, cuya fuente real es una proyección mecánica. La música desempeña también, en numerosos casos, un papel de patrón rítmico, cronométrico, en relación con el cual podemos sentir cómo se desatan los ritmos más fluidos, irracionales, que se producen en la imagen en los comportamientos, los cuerpos, los ruidos, las luces, el montaje<sup>59</sup>.

#### **I.4.8. Ritmo musical y movimiento visual**

La unión del ritmo musical y del movimiento visual (fotográfico), da como resultado una narrativa audiovisual, posible gracias a una relación de sincronía

La sincronización es, en una cadena audiovisual, un momento relevante de encuentro sincrónico entre un instante sonoro y un instante visual; un punto en el que el efecto de síncreisis está más acentuado: como un acorde musical más afirmado y más simultáneo que los demás<sup>60</sup>.

Para entender el papel narrativo de la música y el movimiento de la imagen, Ángel Rodríguez Bravo hace una aproximación a la fenomenología perceptiva que desencadena la relación sincrónica entre la música y el movimiento visual diferenciando entre dos utilidades expresivas:

1. Control del efecto de **agradabilidad-desagradabilidad**. El hecho de que el ritmo de la música sincronice o no con el movimiento visual determina la agradabilidad o desagradabilidad del resultado.
2. El control del **ritmo visual**. La sensación de adecuación o no de una música a una imagen en movimientos depende de que el tiempo musical sincronice con alguno de los movimientos perceptibles visualmente. Cuando se consigue esta sincronía la música se percibe como adecuada para la imagen.

“La manipulación de la música, proporciona indicios muy claros que dirigen la percepción visual del perceptor”<sup>61</sup>.

#### **I.4.9. Montaje y edición**

El montaje desempeña un papel de enorme trascendencia en el sistema estilístico de un filme. Aunque el montaje no es la única técnica cinematográfica que define al filme, es uno de los elementos más importantes para condicionar la experiencia de los espectadores pues contribuyen en gran medida a la organización del filme y al afecto que su observación causará en los espectadores.

*El montaje musical* consiste en ajustar los tiempos de los fragmentos musicales elegidos, mezclando, encadenando, fundiendo o empalmándolos por medios mecánicos o electrónicos, etc., hasta conseguir una correcta realización de la ambientación musical. La ambientación musical es el acto de elegir estéticamente la música apropiada a cada escena o secuencia que lo precise, considerando la unidad de conjunto y la sutileza particular en cada caso.

Federico Fernández Díez clasifica el montaje de la siguiente manera:

*Según el modelo de producción.* Respecto al modo de producción distinguimos entre *montaje interno* y *montaje externo*. Montaje interno es aquel que realiza la asociación entre las imágenes en la propia toma sin recurrir a la edición. Montaje externo es aquel que recurre a la edición. Según la continuidad o discontinuidad temporal. Este aspecto se refiere al tratamiento del tiempo. La posibilidad de hacer un *montaje continuo* (la duración del conjunto de las tomas editadas coincide con la duración real de la acción representada y a su vez cada una de ellas respeta la duración real de la acción que recoge), o hacer un *montaje discontinuo* (se comprime el tiempo real mediante el empleo de elipsis<sup>62</sup> o se amplía éste en la representación audiovisual).

*Según la continuidad o discontinuidad espacial.* El montaje toma como objeto la continuidad y discontinuidad espacial. Menciona cuatro posibilidades:

1. **Continuo.** Permanencia en el escenario o paso al inmediatamente contiguo.

2. **Elipsis con continuidad.** Pasamos de un espacio a una parte de él.
3. **Elipsis con discontinuidad y relación.** Pasamos mediante elipsis de parte o todo el recorrido, a un espacio diferente pero perfectamente ubicable respecto al anterior.
4. **Elipsis con discontinuidad y sin relación.** El nuevo espacio no se puede situar respecto al anterior. En este caso normalmente conviene resaltar la incoherencia entre las dos imágenes (ausencia de relación formal).

*Según la idea o contenido.* Es el que toma como referencia la idea o significado, no ya como enumeración o descripción de elementos o situaciones sino como interpretación. Se trata de construir significados simbólicos o ideológicos mediante la articulación de imágenes cuya relación sugiere un significado conceptual.

1. **Narrativo.** El montaje se pone al servicio de la diégesis o progresión del relato, representando la evolución temporal de los hechos.
2. **Descriptivo.** El montaje favorece la contemplación, se detiene o explora los motivos con intención de describir los aspectos físicos.
3. **Expresivo.** El montaje, mediante ritmo interno o externo, resalta componentes expresivos de la acción por encima de consideraciones de progresión temporal o descriptivas (muchos montajes por imágenes claves suelen responder a esta idea).
4. **Simbólico.** El montaje de intención simbólica, también llamado ideológico, hace uso de símbolos, metáforas, eufemismos, etc., para que el espectador realice asociaciones y extraiga valores de tipo conceptual. Existen dos posibilidades de este tipo de montaje:
  - No integrado a la narración: Las imágenes provocadoras del simbolismo se incluyen con ese único objeto sin que tengan otro lugar como elementos de la narración.
  - Integrado en la narración. Los símbolos se construyen en este caso mediante montaje interno o externo de elementos cuya presencia está justificada como elementos propios de la narración.

Se puede resumir que el ritmo del filme, no sólo depende del efecto de montaje externo (definir la duración de los planos y las secuencias) o interno (montaje que se realiza durante la filmación), sino que es inseparable de la duración de la película y la psicología de los planos.

El ritmo no es cuestión de simples relaciones de duración. Un filme no es rítmico porque arbitrariamente se haya decidido montar una continuidad de planos en una relación métrica determinada. El ritmo es, más que relaciones de intensidad, relaciones de intensidad en relaciones de duración. La intensidad de un plano depende de la cantidad de movimiento (físico, dramático o psicológico) que contiene, y de la duración en la cual se produce. En efecto dos planos de la misma longitud, es decir, de igual duración real, pueden dar una impresión de duración mayor o menor según el dinamismo de su contenido y el carácter estético (encuadre, composición) que les es propio. Asimismo, el montaje asegura ante todo la continuidad del filme<sup>63</sup>.

#### **I.4.10. Principales teorías del montaje**

Desde su origen, el cine buscaba contar historias a través de imágenes y música (varios autores afirman que por ello es que el cine nunca fue mudo). Los precursores buscaron métodos y soluciones que les permitieran conectar mejor la película con el público, para hacer creíble y comprensible su historia (realista).

El primero en darle otro sentido al cine fue Edwin S. Porter. Piensa en contar una historia empalmando diferentes escenas, logrando una continuidad narrativa. Unos años después Griffith establece todas las reglas del montaje clásico que dieron como resultado el concepto de *montaje transparente*, consiste en representar por medio de una sucesión de unidades fílmicas discontinuas, pero con la condición de que esa discontinuidad esté lo más enmascarada posible (la famosa idea de *transparencia* del discurso fílmico). Su función esencial es dejar ver los acontecimientos representados y no dejar ver los cortes dentro del filme.

Lo que se considera primordial, es siempre un suceso real en su continuidad. Esta impresión de continuidad y homogeneidad, caracteriza el período del *cine clásico*, de cuya idea se desprende la de *raccord* (corte simple, para Noël Brunch, designada para el cambio de planos<sup>64</sup>).

## **La escuela soviética y la continuidad dialéctica**

La Escuela Soviética realiza experimentos que ponen de relieve la capacidad expresiva y dialéctica del montaje. Vsévolod Ilariónovich Pudovkin y Lev Vladímirovich Kulechov llevan a cabo interesantes experiencias que manifiestan la capacidad del cine para sugerir ideas y pensamientos en la mente del espectador. Pudovkin plantea el uso del montaje constructivo, prefiere el uso de planos próximos al detalle. Parten de las teorías cinematográficas.

El cine de la Escuela Rusa era un medio de comunicación y adoctrinamiento, que fue empleado para aleccionar y potencializar la comprensión del fenómeno revolucionario que vivía Rusia a comienzos de siglo XX. Eisenstein cumple esta finalidad. El montaje de atracción es explicado por él de la siguiente manera:

La atracción, es todo momento agresivo del espectáculo, es decir, todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del observador, conmociones que, a su vez, le conducen, todas juntas, a la conclusión ideológica final<sup>65</sup>.

Eisenstein fundamenta cómo el espectador debe ser sometido a estímulos de acción sensorial y psicológica, a través del montaje (expresar mediante el choque de imágenes todos los conflictos), con el fin de producirle un choque emotivo. El verdadero significado de un plano A radica en su encadenamiento con el plano B y en el efecto que producirá en el espectador, y así sucesivamente. Este tipo de montaje, considera que el cine no tiene la obligación de reproducir la realidad, sino, por el contrario, reflejar esa realidad dando al mismo tiempo un cierto juicio ideológico sobre ella.

Para Eisenstein, el sonido, el color y el relieve son contrapuntos de la imagen y no serviles redundancias de la misma, tal como lo explotará Hollywood para proveer la ilusión de realidad<sup>66</sup>.

### **El efecto Kulechov**

Kulechov, demuestra que filmando a un inexpresivo actor y luego segmentando la cinta para insertar distintas imágenes (un plato de sopa, una mujer muerta en un féretro, una



niña que juega con una muñeca), el resultado era: el espectador formaba la idea de que el actor expresaba sus sentimientos de acuerdo a cada imagen insertada. De lo que se trataría después es de catalogar los efectos previsibles y controlables inferidos del desarrollo de este descubrimiento.

## **Jump-cut**

En 1930 el cine norteamericano se instauró como industria mundial, el montaje transparente se utiliza como técnica inequívoca para la realización de una película, pues era el más claro en términos narrativos para el espectador. Con la *Nouvelle Vague* francesa, se incorpora una nueva concepción del montaje, el *jump-cut*.

Un montaje que pretende ser evidente, busca ir a contracorriente. Fue Jean Luc Godard quien lo inicia en su película *Sin aliento* (*Breathless*, 1960). Consiste en editar la película, de tal forma que dos tomas secuenciales, del mismo sujeto, queden unidas aunque las posiciones de la cámara varíen un poco, resultando un estilo de montaje entrecortado. Este tipo de edición hace que el objeto de la toma, de la apariencia de cambio o de “salto” de posición, de una manera discontinua. Por esta razón, el *jump-cut* es considerado una violación en la edición de continuidad clásica, pues ésta tiene como objetivo dar la apariencia de tiempo continuo y espacio, siendo el *jump-cut* el que rompe con esta apariencia.

## **I.5. Los elementos audiovisuales y sus diferentes tipos de lenguajes**

Para realizar un análisis audiovisual, completo, es necesario conocer cuál son los elementos que lo conforman y sus definiciones, las siguientes definiciones se desprenden del *Manuel básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, de Federico Fernández Díez.

### **I.5.1. Secuencia plano, toma, escena y plano de encuadre.**

La **secuencia** es una unidad de división del relato en la que se plantea, desarrolla y concluye una situación dramática. No es preciso que esta estructura sea explícita, pero debe existir de forma implícita para el espectador. Presenta una unidad narrativa, es

decir, contiene la narración completa de una acción significativa. La secuencia aporta una parte estructural del relato y contenido o puede contar con diversas acciones ocurridas en sitios y tiempos diferentes. Tiene una duración muy flexible, o bien puede desarrollarse en un único escenario e incluir una o más escenas, o en diversos escenarios. Además puede desarrollarse de forma ininterrumpida de principio a fin, o fragmentarse en partes, mezclándose con otras escenas o secuencias intercaladas.

La **escena** es un parte del discurso audiovisual que se desarrolla en un solo escenario y que por sí misma no tiene un sentido dramático completo. No es una acción independiente. Está al servicio de la acción que se explica en la secuencias. Varias escena componen una secuencia.

La **toma**, también llamada plano de registro, es un término que se aplica para designar la captación de imágenes por un medio técnico. La captación es necesariamente diacrónica (es el desarrollo o sucesión de hechos a través del tiempo. Anacrónico se refiere a algo que no corresponde, o parece no corresponderse con la época a la que se hace referencia) y se define la toma como todo lo captado por la cámara desde que se pone en función de registro de imagen hasta que deja de hacerlo.

El tipo de toma depende del encuadre inicial, de los movimientos de cámara, personajes y del encuadre final. La captación de la imagen no implica necesariamente su grabación. Las tomas registradas o parte de ellas pueden ser montadas, es decir, seleccionadas y combinadas mediante la compaginación (cine) o la edición (video). A la parte de toma que se utiliza en montaje se le llama plano de edición, y es lo que los cineastas han definido siempre como plano, término que ha servido también para designar la parte del sujeto recogida en el encuadre.

En el **Plano encuadre**, el tamaño y el formato son factores en principio externos al encuadre y con frecuencia no se les da la importancia que merecen. Estos elementos poseen un extremo valor mediatizador pues afectan extraordinariamente a la percepción de lo que la imagen contiene.

La toma comienza con un determinado encuadre, éste enmarca aquello que va captando, dejando fuera lo demás. Para describir el encuadre que realiza la cámara se hace referencia al punto de vista que éste adopta y al plano que recoge.

Normalmente, el plano de encuadre se clasifica tomando como referencia la figura humana. Así, los planos más usuales toman el nombre de la parte del sujeto que encuadra.

### **I.5.2. Tipología del plano**

**Plano general o general largo.** Encuadra un amplio paisaje en el que el escenario es protagonista por encima de la figura humana. El plano general presenta al sujeto de cuerpo entero en el escenario en que se desarrolla la acción. Según la parte del escenario encuadrada será un plano general largo, plano general o plano general corto. Cuando el plano general corto encuadra a un solo individuo se denomina plano entero, y cuando encuadra a más de una persona plano de conjunto. El plano general largo, da predominio al escenario sobre el sujeto en relación con el ambiente. El plano general corto muestra el escenario donde se realiza la acción, pero centra la atención en el sujeto permitiendo una descripción corporal y recogiendo su expresión global.

**Plano Americano.** Es el encuadre que corta al sujeto por la rodilla o por debajo de ella. Este plano delimita la frontera entre los planos descriptivos y los planos expresivos. Sirve para mostrar acciones físicas de los personajes pero es lo suficientemente próximo como para observar rasgos del rostro. A partir de este encuadre, los planos más próximos centran la atención preferentemente en mostrar la expresión del sujeto y sus reacciones, en detrimento del escenario de la acción.

**Plano medio.** Corta al sujeto por encima de la rodilla, las caderas y el pecho, se llaman largos cuanto más se acercan a las rodilla y cortos cuanto más se acercan al pecho. Estos planos permiten apreciar con mayor claridad la expresión del personaje aunque conservando una distancia respetuosa. El plano medio largo permite observar la actuación de brazos y manos, mientras que el plano medio corto nos adentra en la expresión facial del personaje.

**Primer Plano.** Corta por los hombros y nos sitúa a una distancia de intimidad con el personaje, le vemos solamente el rostro. Es el plano expresivo por excelencia y nos permite acceder con gran eficacia al estado emotivo del personaje.

**Gran primer plano.** Encuadra una parte del rostro que recoge la expresión de ojos y boca. La expresión de un rostro viene dada por la boca y la mirada. Éste es el plano más concreto en el que se contiene la expresión.

**Primerísimo primer plano.** Encuadra tan sólo un detalle del rostro: los ojos, los labios, etc.

**Plano detalle.** Es el primer plano de una parte del sujeto diferente al rostro. La mano con un cigarro, la corbata, un anillo, etc.

**Plano secuencia.** Se aplica a una toma que puede moverse y variar su encuadre registrando una o varias acciones en continuidad, aunque lo registrado no sea propiamente una secuencia. También es aquel que se rueda con continuidad espacio-temporal sin interrupción, es decir, el que sigue la evolución de los personajes o en una acción.

### **I.5.3. Los ángulos**

Al tomar vistas con una cámara, normalmente el eje óptico (línea imaginaria que une el centro del encuadre con el centro del objetivo) de la cámara coincide con la línea recta que va desde nuestro punto de vista hasta el horizonte. Pero en lugar de eso, puede formar diversos ángulos con respecto a él y entonces la cámara adopta diversas posiciones o ángulos. La angulación es la diferencia que hay entre el nivel de la toma y el motivo que se filma. Se resume que los ángulos son el encuadre modificado por el punto de vista.

- **Normal.** El nivel de la toma coincide con el centro geométrico del objetivo o bien con la mirada de la figura humana. La cámara está situada a la altura de los ojos de los personajes, independientemente de su postura.

- **Picado.** Cámara inclinada hacia el suelo. Sirve para describir un paisaje o un grupo de personajes, expresa la inferioridad o la humillación de un sujeto, o la impresión de pesadez, ruina, fatalidad. El eje óptico puede llegar a ser totalmente perpendicular al eje horizontal, mirando la cámara hacia abajo.
- **Contrapicado.** Cámara inclinada hacia arriba. Físicamente alarga los personajes, crea una visión deformada; expresa exaltación de superioridad, de triunfo... El eje óptico puede llegar a ser totalmente perpendicular al eje horizontal, mirando la cámara hacia arriba.
- **Aberrante.** La cámara se inclina a un lado y pierde un nivel paralelo al suelo. Crea un efecto expresivo de inestabilidad o da la impresión de un encuadre inusual.
- **Subjetivo.** Es cuando el visor de la cámara coincide con el punto de vista del personaje. Crea una sensación de perspectiva subjetiva.
- **Nadir.** Es una contrapicada absolutamente vertical. La cámara está justo abajo del personaje. Es un ángulo que se utiliza fundamentalmente para recoger grandes espacios y elementos arquitectónicos.
- **Cenital.** Es considerado como un ángulo en picado absoluto. La cámara toma un ángulo desde arriba perpendicular al suelo.
- **Imposible.** Es cuando la cámara ofrece un punto de vista imposible. Ejemplo: cámara dentro de un refrigerador, de un caja, ataúd o como si alguien viera desde fuera de un avión al sujeto sentado.

#### I.5.4. El movimiento

El cine fue una consecuencia del deseo por proporcionar movimiento a las imágenes fijas de la fotografía. Es precisamente esta cualidad la esencia específica del lenguaje audiovisual en su vertiente cinematográfica y digital. Estos movimientos surgieron de una forma espontánea paralelamente al desarrollo del cine.

Federico Fernández Diez propone una clasificación de los movimientos de cámara según sus funciones:

##### **Descriptivos**

1. Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento.
2. Creación de un movimiento ilusorio en un objeto estático.
3. Descripción de un espacio o una acción con sentido dramático unívoco.

## Dramáticos

1. Definición de las relaciones espaciales entre dos elementos de la acción.
2. Relieve dramático de un personaje o de un objeto importante.
3. Expresión subjetiva del punto de vista de un personaje.
4. Expresión de la tensión mental de un personaje.

### I.5.5. Tipología de la toma

- La **toma** (plano de registro) como unidad de captación de imagen por la cámara, comprende todo lo que la cámara recoge en continuidad desde su puesta en función de captación hasta que deja de captar la imagen.
- **Toma fija.** La cámara queda en una posición fija, sin efectuar ningún movimiento ni actuar sobre el *zoom*.
- **Panorámica.** Es una rotación o giro de la cámara sobre su eje. La cámara sujeta sobre el trípode o sobre el hombro del operador, sin variar el eje, puede filmar tomas ininterrumpidas hasta 360 grados.
- **El barrido.** Es una panorámica tan rápida que no da tiempo a ver qué imágenes recoge. Se utiliza muchas veces como transición para cambio de emplazamiento elíptico de los personajes.
- **Travelling.** Es un movimiento de cámara en el espacio tridimensional que consiste en un desplazamiento de la cámara horizontal o vertical respecto al eje del trípode que la soporta. Este desplazamiento permite el acercamiento al motivo o el alejamiento del mismo. A diferencia del *zoom* la cámara, en su acercamiento, mantiene el mismo ángulo de lente conservando la perspectiva y la profundidad de campo.
- **Zoom.** El *zoom* lente varifocal u objetivo de distancia focal variable, permite mediante el desplazamiento de las lentes, cambiar la distancia , con lo que se puede seleccionar a voluntad desde la visión que proporciona un objetivo angular hasta la de un teleobjetivo. Mediante el *zoom* podemos acercar un objetivo y hacer que un detalle ocupe toda la pantalla, o podemos alejarlo hasta obtener la visión del encuadre general. *El zoom de acercamiento* suele aplicarse para centrar la atención sobre un elemento del conjunto, mientras que el *zoom de alejamiento* se utiliza para descubrir el escenario a partir de un detalle.

- **Dolly.** *Dolly in* es el acercamiento de la cámara a un objeto sin utilizar el *zoom*. *Dolly back* es el alejamiento de la cámara de un objeto sin utilizar el *zoom*.
- **Boom.** La cámara sube verticalmente (*boom up*) o baja verticalmente (*boom down*) ayudada de una grúa.

### I.5.6. Elipsis y transiciones

La elipsis permite ahorrar infinidad de tiempo entre distintas escenas y secuencias, en los medios audiovisuales. Gracias a las elipsis es posible alargar, ralentizar o detener el tiempo, lo habitual es contar en un tiempo de noventa minutos de duración historias que han transcurrido en semanas, meses, años o siglos.

El tiempo audiovisual puede alargar o acortar el tiempo de la realidad mediante el uso de la *ralentización*. Este efecto se logra rodando a una velocidad de cámara superior a la normal para luego proyectar a la velocidad de paso convencional. De esta forma, se filma o graba, setenta y dos fotogramas por segundo, conseguiremos en la reproducción (24 fotogramas por segundo) una velocidad tres veces más lenta que en la realidad.

Con el *congelado* también se puede alargar el tiempo real. Este efecto tiene la finalidad de producir en el espectador la focalización de su atención en algún detalle o acción. La *aceleración* es el proceso inverso a la ralentización.

#### I.5.6.1. Modos de transición

La transición se aplica en el momento de la compaginación o edición.

- **Corte.** Es el modo de transición más sencillo. Se le conoce como corte directo. Hace referencia al ensamblado de una imagen con otro por yuxtaposición simple.
- **Encadenado o disolvencia.** Consiste en ver cómo una imagen se desvanece mientras una segunda imagen va apareciendo. Indica paso de tiempo no muy largo, se utiliza para pasar de un personaje al mismo en otra situación.

Quando el encadenado se prolonga en el tiempo y las dos imágenes permanecen mezcladas sobre la pantalla obedece, generalmente, a un fin diferente al predominio de la función elíptica. Hablamos entonces, de sobreimpresión, técnica consistente en mezclar imágenes que se desarrollan en espacio o tiempos diferentes para configurar una realidad nueva. A veces, y según el contexto

narrativo, la nueva realidad creada mediante este efecto puede tener un carácter de irrealidad, lirismo, imaginación, sueño, delirio, etc.<sup>67</sup>.

- **Fundido.** Consiste en la gradual desaparición de una imagen hasta dejar el cuadro en un color. Sirve para separar temporalmente los episodios del relato.
- **Desenfoque.** Desenfocar una imagen y pasar a la siguiente de desenfocado hasta foco es un recurso que se ha aplicado para indicar pasos de tiempo cortos o cambios de uno a otro espacio.

Es una visión subjetiva es un recurso expresivo que sirve para indicar el desvanecimiento o pérdida de la conciencia de un personaje y, en visión objetiva, en *zoom* hacia su frente, se ha empleado para hincar un *flash back* o vuelta atrás en el tiempo para pasar a ver los recuerdos del personaje<sup>68</sup>.

- **Barrido.** Se produce durante el registro de la imagen y consiste en un rapidísimo movimiento de cámara. Se utiliza para pasar de un espacio a otro de en la misma toma.
- **Cortinillas.** La segunda imagen invade a la primera, ya sea de izquierda a derecha o viceversa, de abajo a arriba y viceversa. Pueden tener formas muy variadas: horizontal, vertical, oblicua, de estrella, de iris. Se emplea en el cine para facilitar los cambios de escenario y sus desplazamientos.

### I.5.7. La participación afectiva del espectador

El cine sucede gracias al montaje, que permite ampliar o reducir el tiempo real (elipsis). En el cine, como en el hombre el tiempo es subjetivo, afectivo y las dimensiones de pasado, presente y futuro se hallan en un todo, donde se reúnen el pasado-recuerdo, el porvenir-imaginario y el momento vivido.

Edgar Morin en *El hombre imaginario* (1956) aborda el tema de la identificación al expresar que dicha cualidad está vinculada a los procesos de proyección de los espectadores con respecto al objeto cinematográfico. Para la participación afectiva del espectador, Morin se refiere a un fenómeno universal y multiforme, según el cual, nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones y temores se proyectan en el vacío no solamente en sueño o imaginaciones, sino sobre todas las cosas o seres, esta proyección puede atravesar tres etapas<sup>69</sup>:

- a) **Automorfismo.** En la que atribuimos a una persona, que estamos juzgando los mismo rasgos de carácter que nos son propios.



- b) **Antropomorfismo.** En el que asignamos a las cosas materiales y a los seres vivos rasgos de carácter o tendencias propiamente humanas.
- c) **Desdoblamiento.** Etapa puramente imaginaria en la que se proyecta nuestro propio ser individual en una visión alucinatoria y se nos aparece nuestro espectro corporal.
- d) **Cosmomorfismo.** Mediante la identificación, el sujeto en lugar de proyectarse en el mundo absorbe el mundo en él. Se convierte en una suerte de macrocosmo que integra afectivamente todo lo que le rodea. Morin denomina es ésta, fase extrema de este fenómeno.

En el cine, conforme nos vamos identificando con las imágenes de la pantalla con la vida real, se activan nuestros mecanismo de proyección-identificación propios de la vida real, pero a esto debe sumarse que la ausencia de participación práctica, característica de la experiencia estética, intensifica la participación afectiva y además, la pasividad del espectador lo coloca en una situación regresiva, en donde el sentimentalismo se desata como consecuencia de la impotencia. Quien asiste al cine entra en un estado semihipnótico, favorecido por la oscuridad, el confort de la butaca y el aislamiento en grupo.

Respecto a la identificaciones Morin señala la identificación con el héroe, a la cual llama **proyecciones-identificaciones polimorfos**, dado que no sólo nos identificamos con lo afín (los hombres con los héroes masculinos, las mujeres con las vedettes, etc.) sino también con lo extraño (el caso de las inalcanzables estrellas de Hollywood). Además no sólo nos identificamos con uno o varios de los personajes, sino también con la acción, con los objetos y con todo el universo del filme.

## **CAPÍTULO II NARANJA MÉCANICA**

Este capítulo propone una revisión del contexto histórico y cultural en el que se desarrollan la novela y la película *Naranja mecánica*. Se pretende explicar los orígenes de la película y la novela a través de la biografía de Stanley Kubrick y Anthony Burgess. También se habla del trabajo de la compositora de la banda sonora del filme, Wendy Carlos, para explicar los elementos (externos y/o internos) que influyeron y convergieron en la realización de la película, así como los elementos externos después de su estreno, en Londres, que le costaron la censura.

En este apartado se ofrece una sinopsis, ficha técnica, reparto y banda sonora del filme, para mejor comprensión de las funciones de la música en la película mediante análisis un audiovisual, que se realizará en el *Capítulo III*.

### **II.1. Contexto histórico y cultural de los años sesenta y setenta**

El arte es un claro reflejo de los movimientos y conflictos sociales, políticos y culturales, tanto nacionales como internacionales. La enumeración de los siguientes hechos históricos, contextualizan la época en la que vivieron y crearon su obra, tanto Stanley Kubrick como Anthony Burgess.

A penas concluida la Segunda Guerra Mundial, en 1945, emergen dos superpotencias enfrentadas: Los Estados Unidos de América, como líder del llamado mundo libre o sea el conjunto de las naciones capitalistas y democráticas de occidente; y la Unión Soviética, a la cabeza de los países del Este socialista. A este enfrentamiento se le conoce como *Guerra fría*, se caracteriza por la constante oposición ideológica, política, tecnológica, económica, militar e informativa. La amenaza recurrente de una guerra nuclear fue una de las constantes en este enfrentamiento ideológico.

Se percibe claramente cuando la URSS inicia la carrera espacial, enviando el Sputnik el primer satélite artificial en alcanzar la órbita (1957), luego Estados Unidos envió al primer hombre a la luna (1969). La construcción del muro de Berlín (1961), las pruebas nucleares realizadas por las súper potencias (Estados Unidos y la URSS que se intensificaron a partir de 1961), la invasión de la bahía de Cochinos (1961), la crisis de

Cuba (1962), el asesinato de John F. Kennedy (22 de noviembre de 1963), los asesinatos de Malcolm Little (1965) y Martín Luther King (1968), los disturbios raciales en Estados Unidos (1961 y los siguientes), la revolución cultural china (a partir de 1966), la guerra de Vietnam (1965-1975), la guerra de los seis días en el cercano oriente (1967), la guerra civil en Irlanda del Norte y las leyes del Estado de Emergencia en la República Federal Alemana (1968).

En 1949, se creó la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN), organización internacional política y militar, con el fin de agrupar a los principales países europeos, contra la amenaza de la Unión Soviética. En 1955, la Unión Soviética crea su propio acuerdo político militar, el Pacto de Varsovia, en donde quedan inscritos Europa del Este (a excepción de Yugoslavia). Durante este periodo Estados Unidos, la URSS y sus aliados, respectivamente, utilizaron la intimidación, propaganda, la subversión y conflictos bélicos, en torno a los bloques occidentales y orientales.

El antagonismo entre el bloque capitalista y el socialista provocaron inestabilidad en varios países del mundo, como lo fue la *Primavera de Praga* un período de liberalización política en Checoslovaquia, que duró desde el 5 de enero de 1968 hasta el 20 de agosto de ese mismo año, cuando el país fue invadido por la URSS y sus aliados del Pacto de Varsovia. La Guerra de Corea (1948) y la Guerra de Vietnam (1966-1973), la creación del Estado de Israel (1948), el conflicto del canal de Suez (1967), estuvieron entre los más relevantes conflictos.

### **Medios masivos de comunicación y movimientos contraculturales**

A partir de los años cincuenta, comienza a desarrollarse un fenómeno de globalización, gracias a los medios masivos de comunicación. La tendencia es pasar de las particularidades nacionales hacia lo transnacional. La guerra de Vietnam provoca reacciones en todo el mundo, de la misma manera la música *rock* se dispersa por todos los países del mundo occidental. La creciente interconectividad humana generada por estos medios electrónicos de comunicación, significa una tendencia a la globalización de ámbitos vitales en medios muy diferentes: la música y los discos; el teatro y los espectáculos, las películas y los carteles, la moda del vestuario juvenil, la política y el arte, la economía y la cultura se acercaron más y pusieron en evidencia nuevos

problemas (entre ellos, el poder de los medios como formadores de opinión). Fue una década que se caracterizó por sus movimientos contraculturales.

El impulso de movimientos opuestos iban ganando fuerza: el movimiento por los derechos civiles en Estados Unidos, los movimientos estudiantiles en Francia, Italia, Japón y Alemania (especialmente desde 1968), el surgimiento de una nueva cultura juvenil (captada en la película *Rebelde sin causa* (1955) de Nicholas Ray y *Amor sin barreras* (1961) de Jerome Robbins y Robert Wise) alcanzando dimensiones mundiales. Fueron significativos, la cultura del *rock* (la primera gran música generacional, pues integra el imaginario de la cultura juvenil<sup>70</sup>), junto con el desarrollo del *arte pop* en Estados Unidos e Inglaterra, del nuevo teatro documental en la República Federal Alemana y el teatro de la crueldad en Inglaterra, así como el surgimiento del nuevo feminismo francés (en 1949 Simone de Beauvoir publica *El segundo sexo*, obra inaugural del feminismo de la segunda mitad del siglo XX). En 1963 Betty Friedan publica *La mística de la feminidad*, obra básica con la de Beauvoir en la que se fundamenta el discurso feminista. A este movimiento feminista le siguen obras como *La dialéctica del sexo* (1970) de Shulamith Firestone, *El eunuco hembra* (1970) de Germaine Greer, *La condición de la mujer* (1971) de Juliet Mitchell, *Política sexual* (1971) de Kate Millet, *La política de la liberación de la mujer* (1975) de Jo Freeman. El 18 de agosto de 1960 se inicia en los Estados Unidos la comercialización de la píldora anticonceptiva, que pone en manos de las mujeres el control de su sexualidad.

En los años sesenta el surgimiento del *folk*, las canciones de protesta de Bob Dylan, Joan Baez y luego las del *beat* británico, entre los que destacan The Animals, The Kinks, The Beatles y The Rolling Stones. En esta época predomina la cultura de los conciertos, con *Woodstock*, Jimi Hendrix, The Grateful Dead, The Doors, Steppenwolf. La cultura de los conciertos, fue plasmada en películas como *Gimme Shelter* (1970) de Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin, un documental sobre el concierto de *The Rolling Stones* en Altamont Speedway en el norte de California, en donde asistieron a aproximadamente trescientas mil personas.

En los años setenta cambia al mundo la crisis del petróleo (1973), el escándalo de Watergate (1973), el golpe militar y el asesinato del presidente Salvador Allende en Chile (1973), la guerra en Medio Oriente entre Egipto e Israel (1973), el fin de la guerra

de Vietnam (1975) y también factores como el final de la *era del rock* después de la muerte de Jimi Hendrix, Janis Joplin y Jim Morrison, la disolución de grupos de *rock*, sobre todo de The Beatles (1970) y la continua recesión económica en todos los países del mundo occidental.

### **II.1.1. Definiendo la contracultura**

Para poder entender la situación social, cultural y política en que se desenvuelve *Naranja mecánica* (una película violenta y agresiva, que de cierta forma plasma un fenómeno juvenil de la época: las pandillas) me parece importante definir la contracultura, ya que ayuda a entender de una manera más profunda bajo qué contexto social se gestan los movimientos políticos y sociales (de los que hablamos en el apartado anterior); a entender el origen (de una forma aproximada) de la inconformidad en la sociedad, más notable en la cultura juvenil y de protesta.

El surgimiento de esta contracultura influye, definitivamente, en la evolución del cine y de las artes, en su recepción y sin lugar a dudas para que brote primero la novela de *Naranja mecánica* y luego la película. Serán resultado de una sociedad sumergida en dos guerras ideológicas (capitalistas-comunista) que mantienen al mundo al borde de una tercera guerra mundial, más sangrienta y destructora por las innovaciones tecnológicas.

El término de contracultura fue empleado por el historiador norteamericano Theodore Roszak, en su libro *El nacimiento de una contracultura* en 1968. En este libro el autor admite que la inconformidad comenzó a mediados de los años cincuenta y no estuvo limitada a los jóvenes. Sin embargo, la superficialidad y el conformismo de las protestas adultas, no lograron los alcances de los movimientos izquierdistas de jóvenes estudiantes. El autor delimita el movimiento contracultural, en donde sólo convergen una estricta minoría de jóvenes y unos cuantos mentores (adultos). De esta contracultura están excluidos la juventud más conservadora, los jóvenes marxistas que siguen avivando la revolución del proletariado; la cultura juvenil más liberal (según el autor, al estilo Kennedy); y militantes negros.

Para mí es obvio, indiscutiblemente, que el interés de nuestros adolescentes y estudiantes por la psicología de la alienación, el misticismo oriental, las drogas

psicodélicas y las experiencias comunitarias comprenden en conjunto una constelación cultural que difiere radicalmente de los valores y concepciones fundamentales del siglo XVII<sup>71</sup>.

La contracultura significa la deserción de la larga tradición de la intelectualidad escéptica, que sirve de dirección a la sociedad, desde que comienza la ciencia (Copérnico y Kepler, precursores del método científico) y la técnica en occidente. La generación joven decide abandonar esa tradición y se opone a la sociedad tecnócrata, a través de la exploración del comportamiento concreto de la conciencia, en donde la experiencia psicodélica (los medios químicos se convierten en un fin psíquico) se muestra como, uno entre otros, de los métodos posibles para realizar dicha exploración.

Las sociedades occidentales cambiaron el uso de su tiempo libre y la visión del mundo a causa de la fuerte concentración económica, la competencia, el aumento del desempleo y la tasa de inflación. Hubo una modificación de los valores. La tendencia básica puede reducirse a un denominador común: en los años sesentas los “viejos” valores de la generación de los padres – el esfuerzo, el trabajo, el estatus, la propiedad, el progreso, el éxito, el poder, en general el fastidiosos sentido común y la “respetabilidad” de la cultura burguesa de doble fondo, fueron remplazados paulatinamente por valores nuevos, creados por la cultura juvenil de esa época. El acento en los sentimientos, la espontaneidad, la no violencia y la tolerancia, la conciliación, la autorrealización, la desnudez, la corporalidad, la música, las drogas, la expansión de la conciencia, la camaradería entre los sexos, el amor concebido como el respeto por la integridad del otro<sup>72</sup>.

*Busco mi destino* (Easy rider, 1969) de Dennis Hopper, es un referente para los que se sentían inmersos en esta contracultura. Los protagonistas, dos jóvenes estadounidenses emprenden un viaje en sus motocicletas, alrededor de los Estados Unidos, sin otro objetivo que el de encontrar aventura. En este camino se encuentran con un granjero y su familia, con una comuna *hippie*, con la cárcel, con un viaje ácido acompañados de dos prostitutas y con la muerte. La banda sonora con temas de Jimi Hendrix, Steppenwolf, Byrds y The Band, nos ambientan en la cultura juvenil de ese momento que sólo buscaba el encuentro de su conciencia con la naturaleza y su propio destino, sin rumbo definido y expuesto completamente a la naturaleza del mundo y del ser humano. Con la canción de *Born to be wild*, de Steppenwolf simplemente entendemos el significado de la película, una llamado a la aventura sin importar consecuencias, es un llamado al reconocer de tu instinto más irracional. La libertad de la juventud de los sesentas, no puede ser mejor evocada como en esta película, símbolo fílmico de la juventud del mundo y vetada por las autoridades en nuestro país.

La literatura contribuye a crear una nueva perspectiva en los jóvenes. La **generación beat**, surge en los años cincuenta, entre sus autores más destacados se encuentra Allen Ginsberg con *Howl* (1956), *En el camino* (1957) de Jack Kerouac y *Almuerzo al desnudo* (1959) de William S. Burroughs (de este libro David Cronenberg realiza una película en 1991). Los *beatniks* rechazan los valores estadounidenses clásicos, proclamaban el uso de drogas, libertad sexual y el estudio de la filosofía oriental. Presentaban un gusto ecléctico por los fenómenos místicos, ocultos y mágicos. Allen Ginsberg profesa la búsqueda de Dios en sus poemas, antes de que él mismo descubriera el zen y las tradiciones místicas de oriente.

En los años sesenta surgen dos promotores de los agentes psicodélicos: Timothy Leary y Ken Kessey. Leary surge como pionero en la investigación psicodélica en los primeros años de los sesenta. Crea la *Liga para la revelación espiritual*, que tiene lugar en septiembre de 1966, en esta liga se pregona el uso de LSD para llegar a un éxtasis religioso.

A la par, Ken Kessey con su novela *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1962) (esta obra fue adaptada para cine, con el mismo nombre, dirigida por Milos Forman y actuada por Jack Nicholson en 1975), profesa la experimentación lúdica y espiritual con LSD y marihuana (era pionero en este tipo de prácticas masivas). Leary y Kessey organizaban eventos públicos masivos en convenciones abiertas para el consumo de LSD y el contacto con la religión.

El género de ciencia ficción, tiene un gran desarrollo durante 1951-1965. *Crónicas marcianas* (1950) y *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury, *Mercaderes del espacio* (1953) de Frederik Pohl y Cyril M. Kornbluth y *Naranja mecánica* (1962) de Anthony Burgess, muestran una sociedad futurista degradada y sometida a un estado de represión y de control, bajo una apariencia quimérica. Estas novelas distópicas señalan las consecuencias sociales de continuar con los enfrentamientos globales, dos guerras mundiales, una bomba atómica, la Guerra Fría, avances tecnológicos, si seguían viviendo esta forma de vida.

Una distopía, por tanto, se considera lo contrario a la utopía, o una utopía negativa. En estas novelas está implícita una forma autoritaria o totalitaria de gobierno (diferentes

sistemas de represión y de control social (político y/o militar), la falta o ausencia de libertades individuales). Las novelas distópicas expresan constantemente estados de guerra y violencia. En el caso de *Naranja mecánica* y de *Crónicas marcianas*, se explora el abuso de la tecnología por los seres humanos y de cómo estos la enfrentan.

La propagación de la cultura juvenil, acompañada de las disidencias generacionales, las nuevas actitudes sexuales, los movimientos estudiantiles y la radicalización política, empaparon el ámbito de lo fílmico, reflejado en los movimientos fílmicos como el *neorrealismo italiano*, la *nouvelle vague*, cine *underground* estadounidense y el *free cinema inglés*, que se suman a otros movimientos de cine independiente y alternativo que florecen en el mundo.

## **II.2. *Naranja mecánica* de Stanley Kubrick**

Después de que Kubrick terminara de rodar *2001: Odisea del espacio*, quería filmar una película sobre la vida de Napoleón. “A pesar del prestigio que su firma ya presentaba, la industria consideraba que el proyecto alcanzaba un costo excesivo en unos momentos de clara recesión presupuestaria”<sup>73</sup>. En este contexto, Kubrick recuerda el libro *Naranja mecánica* de Anthony Burgess, que llega a sus manos por un regalo del guionista de *Dr. Insólito*, Terry Southern.

El rodaje de *Naranja mecánica* es de seis meses, termina en marzo de 1971. El director busca en revistas de arquitectura contemporánea, inglesa, locaciones para filmar la película. Sólo construye tres *sets* en los estudios: el bar Korova, la sala de acceso a la prisión y un baño y *hall* con espejos en la casa del escritor. Filmar *Naranja mecánica* en exteriores fue posible por las innovaciones tecnológicas que ocupa el director, como el empleo de lentes ultra sensibles, la iluminación (en un 85% fue realizada con *photofloods*, en lugar de las bombilla de luz normales), cámaras ligeras de mano y los micrófonos Sennheiser Mk. 12.

*Naranja mecánica* se estrena en Nueva York el lunes veinte de diciembre de 1971. Desde su estreno, la película es víctima de la censura por parte de los críticos que asistieron a la *première*, Paul Kael en el *New Yorker*, Craig McGregor en el *New York Times* “el film es una obra trivial *pop*, un *show porno* al estilo de Russ Meyer”<sup>74</sup>. No



obstante Anthony Burgess quedó muy conforme con la adaptación de su novela “el escritor alabó inicialmente la versión cinematográfica en unos términos sumamente elogiosos, que años más tarde se convirtieron en amargas críticas contra el oportunismo de Kubrick”<sup>75</sup>, por haber filmado la versión de la edición estadounidense, que suprime el último capítulo (21), en el que Alex se aburre de la violencia, se casa y tiene hijos.

A pesar de las malas críticas (de carácter moral) que recibe *Naranja mecánica*, es la película que reafirma y consolida el estilo de Kubrick. Es una película controvertida por su contenido y una de las más representativas en la historia de cine. También es gracias al éxito que obtiene Kubrick, con esta película que la Warner Bros. le asigna un presupuesto excesivo para la realización de *Barry Lyndon*.

“El estreno de *Naranja mecánica* [...] al comienzo de una década conflictiva, significó un medicamento contra unas líneas de censura que irían desapareciendo a lo largo de los setenta ante la indudable liberación de las rígidas normas censoras”<sup>76</sup>. El filme es bien recibido y recoge varios premios y nominaciones. Gana el premio como mejor película y mejor director por *New York Film Critics Awards*. No obstante, debido a la crítica, los aparatos de censura, la sociedad moralista en general, no se pudo estrenar sin censura.

### **II.2.1. Sinopsis de *Naranja mecánica* y psicología de Alex**

Alex De Large es un joven adolescente apasionado por la música de Beethoven. Él y sus tres *drugos*, emprenden una de sus salidas nocturnas. En esta salida golpean a un mendigo, pelean con los miembros de una banda rival que intentan violar a una chica, asaltan la mansión de un escritor y violan a su mujer. A la mañana siguiente, Alex se niega a ir a la escuela, por un dolor de cabeza que le impide estudiar. Mientras sus padres se van a trabajar, un asistente social, lo visita en su casa y le advierte que debe tener cuidado, ya que se mencionó su nombre en la pelea que hubo con Billy Boy y su pandilla.

Después de esta plática, Alex va a una tienda de discos donde seduce a dos mujeres jóvenes con quienes tiene sexo. De nuevo con sus *drugos*, éstos cuestionan el poder de Alex, pero él restablece la jerarquía de la pandilla a fuerza de golpes, para demostrarles

que él es el líder. Para consumir su liderazgo, encabeza el asalto a la casa de una mujer que vive rodeada de gatos y objetos eróticos. Alex la mata con un enorme falo, pero al abandonar el lugar, sus compañeros lo golpean con una botella, dejándolo ciego, por lo que es detenido por la policía.

Es trasladado a prisión y condenado a 14 años. Finge buena conducta y consigue ser seleccionado para una nueva terapia psicológica (tratamiento de Ludovico) que le impide cometer malas acciones. Alex obtiene la libertad, gracias al tratamiento de Ludovico. Se dirige a casa de sus padres. Encuentra su habitación ocupada por un inquilino. Se va de su casa, pues no hay lugar para él. Sin rumbo vaga por las calles hasta que es reconocido por el mendigo, a quien le había propinado una paliza. Es rescatado por dos policías (Dim y Georgie, sus drugos) que lo trasladan a un lugar apartado, lo torturan y casi lo ahogan. Malherido, llega a la casa del escritor, de quien él y sus drugos abusaron. El escritor da asilo a Alex con el fin de utilizarlo en una campaña política para impedir la reelección del gobierno actual pero, reconoce a Alex y lo tortura con música de Beethoven, hasta que se lanza por una ventana. En el hospital el ministro del interior le pide disculpas y le ofrece un nuevo trabajo con un sueldo a su medida a cambio del apoyo de Alex a su campaña. De regalo le lleva unas mega bocinas para que escuche la *Novena Sinfonía* de Beethoven, mientras la escucha vuelve a soñar con fantasías eróticas.

### **Psicología de Alex**

Alex es un adolescente que se interesa por la ultra-violencia y la música de Beethoven. Es violento, le gusta el sexo fácil, es irresponsable, insolente, sádico, cínico, controlador, competitivo y sarcástico. El método de Alex para divertirse y descargar su agresividad es violentando a los demás. Alex es un delincuente sin moral y un ciudadano no integrado en la sociedad, no es capaz de cumplir reglas.

Alex es incapaz de expresar o sentir amor hacia su prójimo; es líder de una pandilla de inadaptados sociales que disfruta a través de la ultra-violencia y la violación a sus víctimas; no tiene respeto ante las figuras de autoridad. Lo único por lo que Alex siente respeto es por Beethoven, en especial por la "Novena sinfonía".

## II.2.2. Estreno y censura de *Naranja mecánica* en Gran Bretaña

La censura en el cine ha existido durante casi toda su historia, ya sea por los aparatos de censura fílmica o por motivos político y/o morales. Algunas de las películas que sufrieron censura, en sus respectivos países de origen, fueron *Deseo en una mañana de verano* (Blow up, 1966), *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel, *La Dolce Vita* (1960) de Federico Fellini, *Perros de Paja* (1971) de Sam Peckinpah, *El último tango en París* (Last tango in Paris, 1972) de Bernardo Bertolucci, o *Rebelde sin causa* editada, en Inglaterra para reducir la posibilidad de rebelión en los adolescente.

En enero de 1972 fue el turno de *Naranja mecánica* en la *Warner West End Cinema* en *Leicester Square*, es el centro del cine de Londres. La plaza es la ubicación principal en Londres para los preestrenos de las grandes superproducciones, hasta la fecha cuenta con estrenos mundiales de películas. Fue anunciada como “la aventura de un joven cuyos intereses principales son la violación, la ultra-violencia y Beethoven”. Además en el trailer aparecen estas palabras, montadas entre las imágenes de la película, para definirlo: “Ingeniosa, graciosa, satírica, extraña, política, sensacional, aterradora, metafórica, cómica, sardónica, excitante, Beethoven”<sup>77</sup>. La descripción de una pandilla de jóvenes alborotadores que violan, roban y cometen vandalismo a manera de una distópica futurista y de forma divertida, causa indignación en Gran Bretaña y una gran atención. Una serie de controversias penetraron en todos los sectores de la sociedad inglesa, alrededor de la película.

A unas semanas de su estreno en Gran Bretaña, el público británico, los políticos, los medios de comunicación, la iglesia, los protectores de la moral, así como la policía y las autoridades locales de las ciudades, mostraron preocupación e inconformidad, por todo el país. Ante esta presión, finalmente se prohíbe la exhibición pública de la película.

Arthur Marwick describe la década de los cincuenta y sesenta, en Gran Bretaña, como “una retirada de los controles sociales impuestos en la época victoriana por el evangelicalismo [termino aplicado a una serie de movimientos relacionados con el protestantismo] y la no conformidad”<sup>78</sup>. El alcance de la reforma liberal y la revolución social en Gran Bretaña puede ser visto en varios ejemplos:

- Con *La Ley de Apuestas y Juegos de Azar* de 1960, se legalizaron las casas de apuesta.
- David Steel, diputado liberal de Gran Bretaña, fue el responsable de *La ley de aborto* de 1967, que legalizó los abortos registrados por los médicos, y la regulación de la libre prestación de tales prácticas médicas a través del Servicio Nacional de Salud (SNS).
- La revolución social y sexual, puede ser definida por la reforma a la Ley de divorcio de 1969, efectiva en 1971.
- La introducción de la píldora anticonceptiva en 1961.

Esto retrata, en apariencia, el cambio a una sociedad más tolerante y liberal. Las leyes iban acompañadas del aumento del consumo de drogas ilegales (como el cannabis o marihuana, las anfetaminas y el LSD), una apertura del tema (de las drogas) en los medios de comunicación así como la liberación sexual entre los jóvenes (surge el *hippismo*), surgen los *yippies* (partidarios del Partido Internacional de la juventud) y los panteras negras. Todos estos cambios dan el aspecto de una revolución, que llevaba a los jóvenes a una era permisiva. Pero la revolución no era total y no había penetrado en todos los sectores y todos los grupos en la sociedad (como menciona Theodore Roszak).

La censura a *Naranja mecánica* hace evidente el aparato ideológico de la estructura social, de Gran Bretaña, en esta época.

Después de la Segunda Guerra Mundial las artes en general disfrutaron de cierta libertad ante la censura, lo que permitió más libertad en la proyección de películas. Sin embargo, durante los años sesenta hubo una reacción en contra de esta liberalización de la posguerra y la gente empezó a hacer preguntas sobre el sentido que el arte estaba tomando<sup>79</sup>.

La British Board of Film Classification (B.B.F.C.), después de la Segunda Guerra Mundial, muestra un especial interés en películas que mostraran sexo y violencia. Agrega la clasificación **X** (películas permitidas para mayores de 16 años) certificada en 1951 para hacer frente al aumento de liberalismo de post guerra. Hecho que influye en cómo se percibe *Naranja mecánica*<sup>80</sup>.

En 1960, el diputado conservador para Wimbledon, Sir Cyril Black, dictamina la *Ley Moral de Asociación de Defensa*, ganando el apoyo del arzobispo de Canterbury y del

moderador del Consejo de la *Iglesia libre*. El mismo año otro grupo *Juventud Impacto* se creó para hacer frente a "la inmoralidad creciente", así como el *London comité contra la obscenidad*. Estos comités, aunque pequeños y prácticamente inútiles eran una indicación de la reacción contra lo que consideraban la obscenidad en las artes. Mucho más influyente fue *La mujer de Gran Bretaña campaña de limpieza de TV*, que más tarde se convirtió en *Asociación de los espectadores y los oyentes* liderados por Mary Whitehouse. A pesar de considerarse irritable e ineficaz, la campaña cobró fuerza hasta que en los años sesenta su voz era lo suficientemente potente como para ser influyentes en la BBC<sup>81</sup>.

Ante estas asociaciones y nuevas leyes y organismos gubernamentales y no gubernamentales se estrena *Naranja mecánica*, la cual no se vio favorecida por la publicidad que sigue la tendencia de centrarse en los aspectos más sensacionalistas de la película. El cartel promocional representa el personaje principal Alex, interpretado por Malcolm McDowell, empuñando un cuchillo y una mirada retadora, un ojo sangriento en el brazo, acompañado por el titular: *Las aventuras de un joven cuyos principales intereses son la violación, la ultra-violencia y Beethoven*. Por otra parte, Adrienne Corri, que aparece en la película, confía al *Sunday Mirror* que ella "tenía miedo de verse a sí misma", ya que, "esta es la violencia más allá de lo que nunca imaginé que aparecería en la pantalla"<sup>82</sup>.

*Naranja mecánica* es reconocida como uno de los 100 filmes más violentos dentro de la historia del cine por Neil Fulwood en su libro *One hundred violent films that changed cinema*. La película causa tal interpretación y reacción en el público juvenil de Inglaterra que "hubieron una serie de incidentes de ultraviolencia en Gran Bretaña"<sup>83</sup> de los cuales Neil Fulwood comenta "El primero fue un ataque y violación a una chica del condado de Lancashire. La pandilla de jóvenes la atacó mientras cantaban *I'm singing in the rain*"<sup>84</sup>.

De esta forma encontramos que la recepción de la película durante su estreno causa gran conmoción por su temática, por la forma en que Stanley Kubrick estetiza la violencia en la película y por cómo influye en el gusto por la violencia de la cultura juvenil, "*La naranja mecánica* hizo que la violencia en la cultura juvenil fuera atractiva para mucha gente joven alrededor del mundo. Yo no pienso que Kubrick quisiera colocar dentro del imaginario la violencia, pero su película sí lo hizo"<sup>85</sup>.

### II.1.3. Ficha técnica, reparto y banda sonora

La ficha técnica fue tomada de la pantalla.

Título en México: *Naranja mecánica*

Título original: *Clockwork orange*

Productora: Warner Bros, Polaris Productions.

Productor: Stanley Kubrick.

Productor Asociado: Bernard Williams

Ayudantes de dirección: Derek Cracknell y Dusty Symonds

Guión: Stanley Kubrick, según la novela *A clockwork orange* de Anthony Burgess

Fotografía: John Alcott

Montaje: Bill Butler

Escenografía: John Barry

Pinturas y esculturas: Herman Makkink, Kiz Moore y Christiane Kubrick

Vestuario: Milena Canonero

Sonido: Brian Blamey

Reparto:

Malcolm McDowell	como	Alex De Large
Patrick Magee	como	Mr. Alexander
Michael Bates	como	guardián jefe de prisión
Warren Clarke	como	Dim
John Clive	como	actor
Adrienne Corri	como	Mrs. Alexander
Carl Duering	como	Doctor Bordsky
Paul Farrell	como	mendigo
Clive Francis	como	inquilino
Michael Gover	como	director de la prisión
Miriam Karlin	como	mujer de los gatos
James Marcus	como	Georgie
Autrey morris	como	P.R. Deltroid
Geoffrey Quigley	como	capellán de prisión
Sheila Raynor	como	madre de Alex

Madge Ryan	como	doctora Branom
John Savident	como	conspirador
Anthony Sharp	como	ministro
Philip Stone	como	padre de Alex
Pauline Taylor	como	psiquiatra
Margaret Tyzack	como	conspiradora
Michael Tarn	como	Pete

Duración: 136 minutos

### ***Música (banda sonora)***

<i>Música para los funerales de la reina María</i>	de Henry Purcell
Obertura la <i>Guillermo tell</i>	de Gioachino Rossini
<i>Time Steps</i>	de Walter Carlos
<i>Molly Malone</i>	de James Yorkston
<i>Beethoviana</i>	de Walter Carlos, (según motivos de Henry Purcell y de Ludwig Van Beethoven)
<i>La gazza ladra</i>	de Gioachino Rossini
<i>Singing in the rain</i>	de Arthur Freed y Nacio Herb, cantada por Gene Kelly
<i>Pomp and Circunstance</i>	
Marches No. I y No. IV	de Edward Elgar
<i>Novena Sinfonía</i>	de Ludwig Van Beethoven, arreglada por Walter Carlos
<i>Sheherezade</i>	de Rimsky Korsakoff;
<i>Overture to the sun</i>	de Terry Tucker
<i>I want to marry a lighthouse keeper</i>	de Erika Eigen
La urraca ladrona	de Gioachino Rossini

### **II.3. Stanley Kubrick.**

Stanley Kubrick nace el 26 de julio de 1928, en el barrio neoyorquino del Bronx. Su padre era un médico judío, de origen centro europeo. Desde los diez años experimenta

un gusto por el ajedrez, la fotografía y la música (toca la batería en un grupo de *jazz*). Sin embargo no es aceptado en la universidad y entra a trabajar a la revista *Look*. En 1946 se casa con Toba Mets y “se instalaría en el barrio de Greenwich Village, cita imprescindible para los intelectuales neoyorquinos de aquella década”<sup>86</sup>.

En 1947 comienza a visitar la Cinemateca del Museo de Arte Moderno de Nueva York, desde este momento se vuelve un cinéfilo y trata de ver todas las películas que puede. Completa su aprendizaje cinematográfico leyendo obras de Vsévolod Pudovkin, como *Técnica de cine y el actor en el film* y de Konstantín Stanislavski, sobre actuación.

El salto definitivo se produjo en 1950, cuando encontró a Alexander Singer, un compañero de escuela que trabajaba en *March of time*, y éste lo animó a realizar su primer corto metraje *Day of the fight* (...). Un año más tarde repitió la experiencia con *Flying padre* y en 1952, trabajó, durante algunos días como director de la segunda unidad de la serie televisiva *Ómnibus*...<sup>87</sup>.

Otro de sus trabajos es el documental *The Seafarers*, un encargo del Sindicato Internacional de Marineros, es ésta su primera fotografía en color. En 1953 filma su primer largometraje *Fear and Desire*. Con las pocas ganancias que obtiene de éste, logra financiar su segundo largometraje *El beso del asesino* (1955). Un año después Alexander Singer, lo presenta a James B. Harris, con quien funda la productora *Harris-Kubrick Pictures*, su primera producción fue *Casta de malditos* (1956). A partir de esta película Kubrick logra reconocimiento como director cinematográfico y la productora obtiene la confianza de los grandes estudios.

En 1958 filma *Patrulla infernal*, se sitúa en la Primera Guerra Mundial, con la cual desata polémica y es víctima de censura. En 1960 Kirk Douglas le pide a Kubrick que sustituyera a Anthony Mann, en *Espartaco*, propuesta que acepta. En 1962 Harris y Kubrick vuelven a trabajar juntos, pero esta vez en Inglaterra, con *Lolita*, según la novela de Vladimir Nabokov (novela que ya había sido censurada antes de ser filmada). Desde este momento Kubrick, fija su carácter trasgresor en los temas de sus películas.

En 1964 Kubrick cambia su residencia a Londres, se separa de Harris y comienza a dirigir *Dr. Insólito*, una comedia de humor negro, espléndidamente interpretada por Peter Sellers. Después de esta película se pone en contacto con la MGM, y comienza la preparación de *2001: una odisea del espacio*, estrenada en 1968 (una de sus más grandes obras). En este filme el director logra cristalizar una obra de arte, el ritmo de la



música con la imagen, es uno de los mayores aportes a la historia del cine, así como su capacidad evocadora mediante imágenes y pocos diálogos, es una de sus obras más estudiadas. Eleva el status del género de ciencia ficción. Al éxito de *2001: una odisea del espacio*, le siguen *Naranja mecánica*. En 1969 Kubrick comienza la adaptación de la novela Anthony Burgess para ser estrenada en 1971.

La incompreensión de *Barry Lyndon* (1975), lo vuelve a reafirmar como un cineasta que plasma en sus protagonistas un carácter rebelde, aislados de la sociedad por una incompreensión. “El enorme éxito de *Naranja mecánica* hizo que la Warner Bros pusiera en manos de Kubrick once millones de dólares para que pudiera costear su próximo film, asegurándole el 40% de los beneficios”<sup>88</sup>. Kubrick fue un director privilegiado, pues siempre buscó la autonomía en la realización de sus películas, lo logra a excepción de *Espartaco*.

Los éxitos siguieron para Kubrick con el *thriller* psicológico de *El resplandor* (1980), con la actuación de Jack Nicholson. Las últimas películas de Kubrick son *Cara de guerra* (1987) con la que vuelve al género bélico, en la que retoma un tema polémico, el de la guerra de Vietnam. Su última película *Ojos bien cerrados* (1999) vuelve a generar polémica y causa censura por su contenido sexual, además de ser protagonizada por Tom Cruise y Nicole Kidman, pareja polémica en Hollywood.

La capacidad analítica de Kubrick para escoger a los actores idóneos en sus películas como Malcolm McDowell, Kirk Douglas o Ryan O’Neal, es otro punto más a analizar por el impacto que causan en sus películas, no sólo es la historia y la magnífica realización de las películas, sino que uno logra sentir un grado de empatía por sus personajes, que se vuelven inolvidables e irrepetibles.

Las historias que Kubrick lleva a la pantalla, siempre están basadas en libros que leyó. Otra de las constantes en su trabajo como realizador, es su obsesión por la perfección “...según Diane Jonson, coguionista de *El resplandor*, el realizador está completamente obsesionado por la organización...”<sup>89</sup>.

Kubrick mostró, su capacidad para apropiarse de los proyectos y transformarlos en obras de arte. Abarca géneros cinematográficos como el de terror, ciencia ficción,

bélico, policíaco, épica, drama, comedia, drama-romance, y en ningún momento uno puede decir que tal género no le pertenece. La genialidad de Kubrick, es un legado no sólo en dirección, sino en fotografía, en música e imagen, locaciones, vestuario, actuaciones, ambientación y la elección de temas precisos en la época precisa. Consiguió que sus películas fueran parte fundamental en la historia del cine.

Filmografía		
AÑO	TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EN ESPAÑOL
1999	Eyes wide shut	Ojos bien cerrados
1987	Full metal jacket	Cara de guerra
1980	The shining	El resplandor
1975	Barry Lyndon	Barry Lyndon
1971	A clockwork orange	Naranja mecánica
1968	2001: A Space Odyssey	2001: Odisea del espacio
1964	Dr. Strangelove or how I learned to stop worrying and love the bomb	Dr. Insólito
1962	Lolita	Lolita
1960	Spartacus	Espartaco
1957	Paths of glory	Patrulla infernal
1956	The killing	Casta de malditos
1955	Killer's kiss	El beso del asesino
1953	Fear and desire	
1953	The seafarers	
1951	Flying padre	
1951	Day of the fight	

### II.3.1. El estilo de Stanley Kubrick en su obra

Stanley Kubrick expresa la naturaleza problemática de la existencia humana, relacionándola con los peligros del mundo moderno (adelantos científicos en beneficio de la guerra o aparatos controladores de la humanidad, que se sirven de la tecnología). Así los personajes de Kubrick son la antítesis de lo que en la sociedad se acepta por bueno, normal y moral, al respecto comenta “una de las falacias más peligrosas que ha

influido muchísimo sobre el pensamiento político y filosófico es que el hombre es esencialmente bueno y que es la sociedad la que lo hace malo<sup>90</sup>. Este pensamiento impregna la psicología de los personajes en sus películas, a su vez en la recepción del público, del gobierno y de los aparatos de censura sobre éstas.

Los personajes construyen su destino contraponiéndose a la vida misma: *El beso del asesino*, Davey (Jaime Smith) pone en riesgo su vida por salvar la vida de su vecina y novia Gloria, que corre peligro a causa de su ex novio, un gangster. Una mujer fría que muestra un desinterés por él y por el mundo. En *Casta de malditos*, Johnny Clay (Sterling Hayden) un ex convicto, busca hacerse de una fortuna millonaria para rehacer su vida a lado de la mujer que ama, mediante un atraco a un hipódromo. El atraco es minuciosamente preparado, pero Johnny es víctima del destino y vuelve a perder su libertad.

*Patrulla infernal*, muestra la crueldad del ejército hacia sus militares. El coronel Dax (Kirk Douglas) enfrenta las injusticias de sus superiores, para defender la vida de sus soldados, pues son utilizados como instrumentos para lograr satisfacer el ego de los generales. Sin importar la vida de los soldados, los generales y el consejo de guerra los sentencian a ser fusilados. Los verdaderos enemigos de los soldados, están dentro del ejercito. En *Lolita*, Humbert (James Mason) es víctima de su instinto sexual, por éste, deja de lado su vida para entregarse a los caprichos de Lolita y de ese modo retenerla.

*Dr. Insólito*, satiriza la Guerra Fría mediante la representación de un apabullante aparato militar y de estado que intenta destruir la vida en la tierra. Dr. Strangelove (Peter Sellers) ex científico nazi y asesor del presidente, explica al personal reunido en el *salón de guerra* del Pentágono cómo el *dispositivo del juicio final* es una extensión natural de la estrategia de la Guerra Fría que asegura la destrucción mutua asegurada, pues opera como un disuasivo de un intercambio nuclear real. La máquina no puede desconectarse, pues esto disminuiría su valor disuasivo.

*2001: Odisea del espacio*, muestra a los simios desde el Pleistoceno contraponiéndose a la vida. La pelea de las bandas de simios y el cómo descubren el hueso como arma homicida, expone la involución del ser humano y la naturaleza violenta del hombre desde su origen en la tierra. En esta película queda expuesta la opinión del director

sobre cómo la evolución de la raza humana, no ha cambiado el instinto violento que posee el hombre desde su origen. *Naranja mecánica*, nos regala un Alex líder, brillante e inteligente (Malcom McDowell) gozoso de la ultraviolencia (su placer es violar, golpear y matar gente). *Barry Lyndon*, un retrato de la hipocresía y avaricia humana, en la cual Barry Lyndon (Ryan O'Neal) forja una vida falsa en la aristocracia inglesa, tratando de comprarla para que intercedan por él y pueda adquirir un título nobiliario. En este camino Barry Lyndon será un cínico, adultero y egoísta. Termina su vida mutilado y en la miseria.

En *Ojos bien cerrados*, Bill (Tom Cruise) vaga sin rumbo, impulsado por los celos que siente al recrear imaginariamente la fantaseada infidelidad de Alice (Nicole Kidman) su esposa. Esta recreación imaginaria lo lleva a encontrarse con diferentes realidades sexuales, la de una prostituta, la hija del dueño de un alquiler de trajes de disfraz que hace un *menaje à trois*, hasta llegar a una mansión en donde se realiza una orgía ritualizada. Acceder a esta orgía sin invitación pone en riesgo su vida y la de su familia. Bill recibe de advertencia de no averiguar nada, sobre la orgía, pues la vida de él y la de su familia corren riesgo, no le importa y sigue investigando, hasta llegar a las últimas consecuencias.

De la misma forma muestra la capacidad transgresora de sus personajes, hacia las normas tradicionales, en películas como *Lolita*, *Patrulla infernal* y *Naranja mecánica*, víctimas de censura. Todas sus películas son reflejo de la lucha de poder y violencia, Stanley Kubrick piensa que “aunque existe un buena dosis de hipocresía acerca de ello, todo el mundo se siente fascinado por la violencia. Después de todo, el hombre es el más constante homicida sin remordimientos que ha pisado la tierra”<sup>91</sup>. Retrata los bajos instintos del hombre y en los finales de sus películas ofrece soluciones *non gratæ* y es que Kubrick creía que “una verdadera película trata con los personajes y con un sentido de la vida, es particularmente difícil terminarla con un final exitoso. Kubrick cree que la mayoría de los finales parecen falsos y es por ello que la audiencia se siente agradecida con un final no feliz”<sup>92</sup>.

“*Naranja mecánica*, junto a *Perros de paja* de Peckinpah, inauguraban la era del la «ultraviolencia» en el cine comercial norteamericano – y ponía verdaderamente al desnudo los centros de interés de Kubrick esbozados ya en películas anteriores, pero jamás explicitados de modo tan cristalino”<sup>93</sup>. Este hecho marca un hito en la historia del

cine mundial. Pareciera ser que mediante la sátira Kubrick suaviza la violencia y la agresividad de sus películas. Siempre ridiculizando a las figuras de autoridad.

Hace énfasis en la maldad del hombre criticando a la sociedad a través de la delincuencia y ridiculiza los avances científicos del hombre, al convertirse el humano en víctima de éstos, HAL máquina hecha por el hombre, es desde su manufactura malvado (*2001: Odisea del espacio*). Para la maldad de sus personajes no hay una justificación o en el mejor de los casos, no es la maldad lo que los motiva sino la indiferencia a su entorno como Bufón en *Cara de guerra*. En todos los casos hay una muestra de rebeldía contra el orden o contra alguna institución. Retrata la objetivización del hombre por el hombre, en donde el fin es personal, político o económico (*Patrulla infernal, 2001:Odisea del espacio, Barry Lyndon, Cara de guerra, Naranja metálica*).

Para Kubrick el “estilo es lo que un artista usa para fascinar al espectador con el fin de transmitir a él, sus sentimientos, emociones y pensamientos. Eso es lo que tiene que ser dramatizado”<sup>94</sup>. La *voice over*, la buena selección de música montada sobre las imágenes que siguen una coreografía interna, su fotografía y sus *sets*, son en sus películas algo que diferencia el estilo de Kubrick de los demás directores. La *voice over* nos convierte en cómplice del personaje, divide la personalidad de sus personajes en dos (Alex y Humbert), entonces tenemos al protagonista y al narrador dentro y fuera de la pantalla, creando una sensación de incertidumbre doble, pues no sabemos qué tan malo será lo que va a pasar.

La música en sus películas resulta ser vivida con el mismo gusto con el que vemos las imágenes. *2001: Odisea del espacio*. En ésta no sólo utiliza música clásica mundialmente reconocida sino que hace que la música de György Ligeti se vuelva mundialmente conocida por la aparición en sus películas. Kubrick nos da la impresión de que las imágenes vistas en sus películas bailan una coreografía al ritmo y/o a sincronía de la música clásica que escuchamos (*diegética* o no *diegética*). Ya en *Dr. Insólito* el director muestra su interés por mostrar aviones volando al ritmo de la música *no diegética*.

Por otro lado me atrevería a decir que hace un uso excelente de los *leitmotives*, porque no inducen al espectador sobre lo que va a pasar concientemente, sólo crea la

sensación de lo malo o lo bueno que va a pasarle al personaje en momentos climáticos, como *Ojos bien cerrados* con la melodía de György Ligeti, que surge para crearnos la sensación del malestar que el personaje siente, o bien en *Dr. Insólito* ubica a los militares en sus aviones, listos para lanzar la bomba con una marcha de guerra.

Es conocido por su exquisito gusto musical y literario, que se extiende a la música popular que utiliza para ambientar *Cara de guerra*. La música *pop* éxito de los años sesenta, nos ambienta, nos ubica en una época y contrasta de un forma satírica, meramente burlesca, con la felicidad en que viven los norteamericanos contra la realidad de los militares en la guerra de Vietnam.

Un contraste muy utilizado por Kubrick, es música súper cursi como *Chapel of love* de The dixie Cups utilizada en la secuencia de *Cara de guerra*, donde la base militar estadounidense está a punto de recibir un ataque por los norvietnamitas y los soldados norteamericanos piden acción, es decir una batalla. O la canción de *We'll meet again* de Vera Lynn utilizada en la escena final de *Dr. Insólito* con imágenes de múltiples explosiones atómicas.

La fotografía de Kubrick es, sin lugar a dudas, una de las mayores aportaciones a la fotografía cinematográfica. Tiene una belleza en su composición armónica que lo distingue de entre los demás. A modo de análisis enumero las siguientes características que definen el estilo de su fotografía:

- El uso del lente angular, para dotar de profundidad, espacio y distorsión a las imágenes.
- El uso de la luz natural o ambientar con luces (pertenecientes a la escenografía) para lograr la mayor naturalidad en la imagen (*Barry Lyndon*, reconocida mundialmente, por el uso únicamente de velas para su iluminación).
- Los enormes *dollys* de seguimiento y acercamiento, así como sus *travellings* y *close up*. Más notables en la primera escena de *Naranja mecánica*, más utilizados en *Barry Lyndon*, y usados por primera vez en *Patrulla infernal*.
- Los colores blanco, rojo y azul.
- Utiliza las mejores innovaciones tecnológicas en la realización de sus películas. Para *Barry Lyndon* utiliza un juego de lentes de 50 mm fabricadas por la Casa

Zeiss por encargo de la NASA para fotografiar satélites, ésto le permite rodar en interiores exclusivamente iluminados con velas. En *El resplandor* (además de su excelente iluminación) Kubrick utiliza por primera vez en la historia del cine la *steadycam*, a partir de esta película Kubrick utiliza la *steadycam* de una forma elegante y reiterada como en *Ojos bien cerrados*. Para *Naranja mecánica* utiliza una serie de diminutos micrófonos que se colocaban en las solapas de los actores para el registro nítido del sonido<sup>95</sup>.

- Siempre busca que su fotografía sea nítida y detallada creando una sensación de claridad, armonía y limpieza, a menudo contrastantes.

#### **II.4. Anthony Burgess y su *Naranja mecánica***

Anthony Burgess nace en Manchester, Inglaterra (1917-1993) de familia católica con ascendencia irlandesa y escocesa. Escribe alrededor de 50 libros, 30 de ellos novelas, sus más conocidos títulos fueron: *Naranja mecánica*, *The Wanting Seed*, *Honey for the Bears*, *One Hand Clapping*, *Vacilación* y *Mil novecientos ochenta y cinco*. También es músico. Escribe dos sinfonías, varias sonatas y conciertos. Alcanza fama como compositor. Algunos autores, estudiosos del trabajo de Kubrick, hablan de una no coincidencia, por la que Kubrick, sin querer, escoge el libro de un músico.

Fue educador en Gran Bretaña y Malasia entre 1946 y 1960. Su creatividad literaria fue impulsada cuando en 1959, le detectan un tumor cerebral, y se preocupa por dejar para su esposa un colchón financiero. Sin embargo Burgess, con el tiempo se da cuenta que no tenía ningún tumor cerebral y que su vida ya no estaba condicionada a éste.

Burgess explica en medio de que contexto es escrita:

Lynne (la primera esposa de Burgess) y yo tuvimos que volver a casa, junto con un nuevo fenómeno británico: la violencia de las pandillas adolescentes. En nuestras salidas, entre 1957 y 1958, vimos niños de peluche en los bares de café. Estos eran jóvenes vestidos muy elegantemente con trajes de neo-eduardinos, con botas de suela y peinados muy distintivos. Parecían demasiado elegantes para ser demasiado violentos, fueron ampliando el temor a los débiles de corazón. Ellos fueron la personificación del *Zeitgeist* [muestra el clima intelectual y cultural de una época] la cual parecía expresar una decepción brutal con el declive de Gran Bretaña, después de la guerra, como una potencia mundial, evocando la era Edwardian con el estilo de su ropa. Ellos habían sido originalmente llamado Edwardian Strutters. Ahora en 1960 que estaban siendo reemplazados por los hooligans vestidos con ropa informal. Los Mods y los Rockers se

llamaban así porque el primer grupo llevaba ropa moderna y los otros tenían motocicletas, como rockeros<sup>96</sup>.

La presencia, a mediados de la década de 1950, de diferentes grupos juveniles que confluían en una estructura de pandilla de barrio o ciudad (los famosos *mods* y su contraparte los *rockers*), fueron sin duda una de las inspiraciones de Burgess para escribir *Naranja mecánica*. Burgess retrata en su libro un fenómeno de banda juvenil, tan estructurado que ofrece una identidad y constituye para la juventud un estilo.

*Naranja mecánica* organiza los objetos de Alex y sus drugos con actividades y valores que producen y organizan una identidad de grupo. Burgess compone un lenguaje con formas de expresión que sólo caracterizan al grupo de Alex; Beethoven o la música clásica, como referente musical de Alex. La música, es un elemento central en la mayoría de los estilos juveniles<sup>97</sup> y la ropa. En 1961 Burgess pasa parte del verano en la Rusia soviética, donde observa los problemas que tenían con la juventud turbulenta, no muy diferente a la que se daba en Bretaña. El *Stilyagi*, o el estilo de los niños, rompían las caras y las ventanas. La policía, parecía incapaz de mantenerlos bajo control. Cuenta Burgess: “Se me ocurrió que podría ser una buena idea crear una especie de *hooligan* joven que crea una cortina de hierro y hablará una jerga compuesta por dos de las dos lenguas políticas más poderosas del mundo, anglo-americano y el ruso”<sup>98</sup>. *Naranja mecánica* es publicada en 1962, una década después Stanley Kubrick realiza su adaptación.

Esta novela, describe al mundo de violencia de un adolescente y los controles gubernamentales, crea una nueva jerga y moda entre adolescentes. Burgess trata de plasmar en su novela una visión cristiana, pues piensa que la violencia es algo juvenil y se convierte en aburrido con el paso del tiempo, bajo la premisa de que los seres humanos cambian. Este pensamiento sólo se escribe en el capítulo XXI de la novela, mismo que fue eliminado de la edición estadounidense. Kubrick toma como referencia, para la película, la edición estadounidense, por ello en su película nunca vemos a un Alex arrepentido y con familia. Hecho que con los años molesta a Burgess, pues pensaba que el final de la película de Kubrick no tenía nada que ver con el mensaje que él quería dar en su novela, un mensaje moralista.



El escritor trata de plasmar un progreso moral, pues piensa que el ser humano está dotado de un libre albedrío “Si sólo puede actuar bien o sólo puede actuar mal, no será más que una naranja mecánica al que Dios o el Diablo (o el Todopoderoso Estado, ya que está sustituyéndolos a los dos) le darán cuerda”<sup>99</sup>.

Burgess explica el porqué del nombre naranja mecánica así: “Las naranjas mecánicas no existen, excepto en el habla de los viejos londinenses. La imagen era extraña, siempre aplicada a cosas extrañas. «Ser más raro que una naranja mecánica» quiere decir que es extraño hasta el límite de lo extraño”<sup>100</sup>.

## **II.5. El compositor: Walter/Wendy Carlos**

Wendy Carlos nacido Walter Carlos el 14 de noviembre 1939, en Rhode Island, Estados Unidos de América. Se convirtió a Wendy después de una operación de cambio de sexo. Es una compositora de música electrónica estadounidense. Carlos es una de las primeras intérpretes reconocidas de música electrónica que usan el sintetizador a finales de los años sesenta. Sus grabaciones son realizadas en el sintetizador *Mini Moog*, un instrumento relativamente nuevo y desconocido. En este mismo año, su primer disco *Switched-On Bach*, es uno de los primeros álbumes en utilizar sintetizadores como una alternativa a la orquesta. El disco se convierte en un éxito a finales de los años sesenta, cuando alcanza un disco de platino.

A este trabajo le siguió *The Well-Tempered Synthesizer (El sintetizador bien temperado*, 1969) de música barroca. Dicho álbum contiene realizaciones electrónicas de obras de Johann Sebastián Bach, Claudio Monteverdi, Domenico Scarlatti y Georg Friederick Haendel. Este disco no fue tan popular como el primero.

Sus trabajos más notables son los sintetizados LPs de Bach y la banda sonora para la película de Stanley Kubrick *Naranja mecánica*. Aunque los primeros álbumes de Carlos en el *Mini Moog* eran interpretaciones de las obras de compositores clásicos, más tarde ella desarrollará composiciones originales.

Wendy Carlos trabaja con Stanley Kubrick, en *Clockwork Orange (Naranja mecánica)* y en *The shining (El resplandor)*. Además escribe la música de la película de ficción *Tron*

(1982) de Walt Disney. Fue la primera producción con gran presupuesto para usar imágenes generadas por computadora, la mayoría con efectos especiales.

Los arreglos para las piezas de música clásica de *Naranja mecánica* dieron la mezcla precisa de futurismo irónico para una película donde se muestra la deshumanización y brutalidad de la sociedad. En *El resplandor* (1980) Stanley Kubrick utiliza sobre todo melodías musicales pre-existentes de otros compositores.

A finales de 1998, vuelve a trabajar sobre la música de *Naranja mecánica* y en dos álbumes nuevos: *Tales of heaven and hell*. Utiliza las bases de la fantasía distópica de Stanley Kubrick con una ampliación de la versión original<sup>101</sup>. Su más reciente trabajo fue en la música original para *Woundings* (1998) de Roberta Hanley.

## CAPITULO III ANÁLISIS AUDIOVIOVISUAL DE LAS FUNCIONES DE LA MÚSICA

### NARANJA MECÁNICA

Este capítulo tratará de explicar a detalle cómo está conformada la narrativa audiovisual de *Naranja mecánica*, comenzando por la estructura de la película en pantalla, posiciones dominantes de la cámara, modos de transición, *sets*, música y *voice over*, es decir su forma, y a partir de este desglose de su disposición, realizar una interpretación de las funciones de la música en la película.

Utilizaré las herramientas teóricas y de análisis expuestas en el Capítulo I para profundizar en las funciones comunicativas que este lenguaje audiovisual implica. Para concluir nuestro estudio de las funciones de la música en el filme es necesario utilizar el cuadro de las funciones expresivas de la música, combinándolas con el análisis audiovisual, y así descifrar la intención comunicativa que implica.

Se trata de indagar en la dimensión sonora del lenguaje audiovisual (música y sonido) junto con la dimensión visual y así poder responder con mayor exactitud a las funciones de la música en el cine. “Las películas, la televisión y los medios audiovisuales en general no se dirigen sólo a la vista. En su espectador –su audio espectador– suscitan una actitud perceptiva específica que, en esta obra, proponemos llamar *audiovisión*”<sup>102</sup>.

#### III.1. Estructura de la película en pantalla

Sección		Música	Diálogo
Créditos de inicio	51”	<i>Funerales de la reina María</i>	Sí
1. Bar lácteo Korova	1’32”	<i>Funerales de la reina María</i>	Sí / VOICE OFF
2. Alex y sus drugos	57”	<i>Molly Malone</i>	Sí / VOICE OFF

golpean al mendigo

---

3. Pelea vs pandilla 3'07" *La urraca ladrona* Sí/ VOICE OFF  
Billy boy

---

4. Alex y drugos escapan 3'07" *La urraca ladrona* Sí/ VOICE OFF  
en el Durango 95

---

5. Llegada a Hogar 40" *La urraca ladrona* Sí  
del escritor 2' *I'm singing in the rain*

---

6. Bar lácteo Korova 1'15' *Funerales de la* Sí/ VOICE OFF  
*reina María.*  
30" Sinfonía 9, 4to movimiento  
1'38" *Funerales de la reina María*

---

7. Alex llega a su casa 40" Silbido de *Funerales*  
*de la reina María* No

---

8. Alex en su 58" Silbido de *Funerales*  
recámara *de la reina María* No/ VOICE OFF  
1' Sinfonía 9, 2do movimiento

---

9. Mamá de Alex 53" Sinfonía 9, 2do Sí/ VOICE OFF  
lo despierta movimiento

---

10. Mamá y Papá 34" Sinfonía 9, 2do Sí  
de Alex hablan movimiento

11. Alex y Sr. Deltroit tutor	41''	Sinfonía 9, 2do movimiento	Sí
12. Tienda de de discos	2'15''	Sinfonía 9, 4to movimiento	Sí
13. <i>Ménage à trois</i>	1'	<i>Obertura Guillermo Tell</i>	No
14. Drugos esperan a Alex en el lobby	15''	<i>Obertura Guillermo Tell</i>	Sí
15. Alex golpea a sus drugos	1'46''	<i>La urraca ladrona</i>	No
16. Alex se reconcilia con sus drugos	1'22''	<i>La urraca ladrona</i>	Sí/ VOICE OFF
17. Mujer de los gatos en su casa	1'53''	<i>La urraca ladrona</i>	VOICE OFF
18. Alex intenta entrar a la casa de la mujer de los gatos	40''	<i>La urraca ladrona</i>	Sí
19. Alex entra a la casa de la mujer de los gatos	4'	<i>La urraca ladrona</i>	Sí
20. Alex es abandonado por sus drugos en la casa	23''	<i>La urraca ladrona</i>	Sí
21. Alex es interrogado			Sí

por la policía

---

22. Alex es llevado a prisión	53"	Sheherezade / solo de violines	Sí/ VOICE OFF
-------------------------------	-----	--------------------------------	---------------

---

23. Alex en la misa dentro de prisión	46"	Desconocida/ Alabanza	Sí/ VOICE OFF
---------------------------------------	-----	-----------------------	---------------

---

24. Alex interpreta oníricamente un pasaje Bíblico	44"	Desconocida/ solo de trompetas	Sí/ VOICE OFF
	37"	Desconocida/ melodía de violín, acompañamiento de arpa.	

---

25. Llegada del ministro del interior.	1'56	<i>Pompa y circunstancia No. 1</i>	Sí
--	------	------------------------------------	----

---

26. Alex firma su salida			Sí
--------------------------	--	--	----

---

27. Alex llega a Clínica Ludovico	2'24"	<i>Pompa y circunstancias No.1</i>	VOICE OFF
-----------------------------------	-------	------------------------------------	-----------

---

28. Alex entra por 1ra vez al tratamiento	3'20"	<i>Time steps</i>	Sí/ VOICE OFF
---	-------	-------------------	---------------

---

29. Alex entra por 2da vez al tratamiento	3'40"	Sinfonía 9, 4to movimiento	Sí/ VOICE OFF
---	-------	----------------------------	---------------

---

30. Alex "curado" es presentado

- Hombre lo golpea	2'18"	<i>Overture to the sun</i>	Sí/ VOICE OFF
-Mujer desnuda	2'16"	<i>Funerales para la</i>	

*reina María*

---

31. Alex regresa a su casa	1'10'' 3'55''	I want to marry a lighthouse keeper Desconocido/ solo de violines	Sí
32. Alex camina en el muelle	1'16''	Sheherezade/ solo de violines	No
33. Alex es reconocido por el mendigo y golpeado			Sí/ VOICE OFF
34. Alex es capturado y torturado por sus drugos	3'38''	<i>Funerales para la reina María</i>	Sí/ VOICE OFF
35. Alex llega a Hogar de escritor	1'	<i>Funerales para la reina María</i>	VOICE OFF
36. Alex es acogido y entrevistado en casa del escritor	2'38''	<i>I'm singing in the rain</i>	Sí/ VOICE OFF
37. Escritor intenta asesinar a Alex	3'	Sinfonía 9, 2do movimiento	Sí/ VOICE OFF
38. Alex está en el hospital	2' 1'27''	Beethoviana Sinfonía 9, 4to movimiento	Sí/ VOICE OFF

---

---

## III.2. Estilo de Stanley Kubrick en *Naranja mecánica*

Esta sección es un intento por componer un retrato de lo que es el trabajo de Kubrick en el filme. Busca definir las características que unifican y distinguen *Naranja mecánica* de los otros filmes. Para ello es necesario hablar a detalle de los elementos audiovisuales que la conforman.

### III.2.1. Posiciones dominantes de la cámara

Los movimientos descriptivos más alusivos en las tomas de Kubrick son el *dolly back* y el *dolly in*. Estos *dollys* nos acercan o nos alejan dependiendo del sentimiento que quiera provocar el director. En la primera escena de *Naranja mecánica*, (una de las más emblemáticas en la historia del cine y por lo que se distingue el estilo de Kubrick, más utilizados en *Barry Lyndon*) hay un primer plano de Alex. Este es el primer acercamiento que tenemos de la personalidad de la película y del personaje, conforme la cámara se aleja nos muestra el entorno de éste.

Las primeras impresiones que el director nos comunica son las de un joven extravagante que se quiere diferenciar de los demás (un ojo con grandes pestañas postizas y otro al natural), un sombreado anacrónico para su físico y atuendo, escenografía e iluminación y una mirada retadora y llena de ira, pero con una expresión sarcástica por su sonrisa. Conforme se abre el plano encontramos a sus tres drugos vestidos con un mismo estilo; los maniquís de mujeres desnudas en forma de mesas y los que están sentados en cuclillas sobre pedestales iluminados por hileras de focos, forman un contraste con las pelucas de diferentes colores y con el color negro de las paredes.

Este primer acercamiento nos muestra a un joven que con el sólo gesto de su mirada piensa en retar de una forma divertida y sarcástica, con un *dolly back* define el entorno que le causa tal sentimiento. Este tipo de toma, el *dolly back*, indica el poderío que el personaje tiene o cree tener sobre la acción. Cuando Alex se levanta y va a buscar la



comida que le dejó su mamá para desayunar. Primero tenemos un *close up* de Alex, luego un *dolly in*, en donde Alex da la espalda a la cámara, con esta posición de cámara, deja ver la flojera con que camina y se rasca un glúteo, con un *dolly back*, Alex regresa al cuarto de sus papás, pues ve a su asesor postcorrectivo, Mr. Deltrout. En esta toma Alex reafirma su seguridad e indiferencia ante la figura de autoridad y camina con desgano y flojera, demostrando cinismo en su expresión facial.

Dos ángulos fundamentales son el contrapicado y el picado. Con estos, el director demuestra qué tan superior o inferior es Alex en las diferentes etapas de este relato: un ángulo en contrapicado para reafirmar que Alex es líder de sus drugos, un ángulo en picado cuando es víctima de los maltratos de la sociedad por ser un desvalido ratero y asesino.

Con la elección de las posiciones de cámara el director reafirma el significado y el impacto que desea lograr: “ingeniosa, graciosa, satírica, extraña, política, sensacional, aterradora, metafórica, cómica, sardónica, excitante, Beethoven”. Estas son las palabras que Kubrick utiliza en el primer trailer de *Naranja mecánica*, para definirla. En cada plano a detalle Alex expresa sátira, excitación, dolor; el escritor expresa impotencia, maldad y un ensimismamiento que causa burla; el tutor muestra odio, asco, repulsión así como una incongruencia física, pues mientras un ojo mira fijamente otro se mueve a la esquina contraria; el policía denota impotencia, odio y frustración e inseguridad; el sacerdote apasionamiento y frustración; la doctora tiene un rostro que causa terror, asco y odio; el doctor se muestra indiferente ante el dolor. Considero que los planos detalle son los más importantes en el estilo de *Naranja mecánica* por su duración y porque los rostros muestran de una forma sarcástica estos sentimientos. Todos y cada uno de ellos reafirman la sátira que hace Kubrick de la sociedad, una burla a las figuras de autoridad.

### **III.2.2. Modos de transición**

Kubrick sólo utiliza dos modos de transición: *corte directo* y *fade out*. De ellos, el *corte directo* es el que utiliza para hacer todas sus transiciones. El *fade out* sólo lo ocupa para hacer la elipsis del intento de suicidio de Alex a la estancia donde él se recupera.

Este modo de transición, *corte directo*, es utilizado por el director, a mi parecer, porque se trata de una historia lineal, sin saltos significantes en el tiempo (sólo hay una elipsis de tiempo de 2 años cuando Alex está en prisión y sale), seguimos a Alex desde un día cotidiano a la cárcel, de la cárcel a la Clínica Ludovico, de la Clínica Ludovico a las vejaciones que sufre Alex por parte de su familia, el mendigo, sus ex drugos y el escritor. Claro, esta elipsis temporal tiene su soporte en la narración *voice over*.

El director hace referencia a dos ensoñaciones de Alex (ser un soldado romano, que martiriza a Jesús y tiene sexo. La última, con la que termina la película, en donde él trata de tener sexo con una mujer desnuda, mientras la sociedad aristócrata inglesa de siglo XIX, los mira con respeto y les aplaude). No obstante no utiliza otro tipo de corte (disolvencia) para dar a entender al público la diferencia entre la realidad de Alex y su ensoñación. El director logra utilizar la narrativa cinematográfica de una manera básica, pero excelente (el efecto de montaje que propuso Eisenstein: montaje de atracciones). Además del eficaz dominio de la narrativa cinematográfica del director, el plano detalle de Alex, es exaltado por la mirada hacia arriba y la evidente excitación del personaje acompañada de la música que en estos casos sirve de enlace. Además la *voice over* nos explica lo que está pasando, así como los deseos del personaje. Ésto es pues, lo que hace innecesario otro tipo de transición.

### III.2.3. Sets

Lo que más llama la atención de las características de los *sets* es el continuo contraste que establece el director en su selección: moderno futurista vs antiguo, así como el uso de los colores cálidos vs fríos. Esta selección nos persuade a imaginar y adentrarnos en la perspectiva del director, a un mundo moderno en cuanto a tecnología pero inmerso en las formas y estados más antiguos de la humanidad (los mendigos, la cárcel, la miseria). Por un lado muestra a los ricos y poderosos, en lugares bellos, contraponiéndose a los lugares más bajos de esta ciudad (el departamento en donde vive Alex está abandonado y sucio; la casa del escritor muestra una arquitectura sofisticada junto con los muebles ultra modernos).

La solución de Kubrick fue comprar revistas de arquitectura de los diez años anteriores, luego los visitó junto con su director de arte, organizaron la selección con el *New German Definitiv display filing system*, que les permitió infinitas referencias cruzadas con código de color, alfabéticamente y señalarlos numéricamente<sup>103</sup>.

La oposición que Kubrick logra en la arquitectura se muestra en el Bar lácteo Korova. Es moderno en cuanto a lo que comúnmente se entiende por bar: venden leche con droga en lugar de alcohol, las mesas son maniquís de mujeres desnudas que se sostienen por sus brazos y pies, portando pelucas despeinadas de diferentes colores. Otro contraste importante, es el teatro del casino con un estilo embellecido, que nos recuerda las épocas imperiales.

En sí, el estilo futurista con el que se ambienta la película responde a la moda de los muebles de los años sesenta y setenta (claro está que esta moda es influenciada por los grandes avances tecnológicos que se dieron durante la Guerra Fría). Pero es más evidente porque se muestra una ambivalencia entre lo moderno y lo antiguo de la arquitectura (el muelle con barcos viejos atracados, los muebles y ambientación de la casa de Alex y del escritor; la cárcel con un estilo medieval, en sus interiores, contra la moderna Clínica Ludovico).

La selección de colores inmediatamente nos da la sensación de lo caótico, excitante, cruel, mugroso y divertido que puede ser el mundo. La dinámica de contraste que establece Kubrick en los sets es reafirmada por los colores que se ocupan para ambientarlos: amarillo, verde, rojo, azul, morado, naranja, rosa. Logrando así una oposición a la armonía, provocándonos en todo momento la inestabilidad por el tema, por la acción, por la música sintetizada como también por los colores que nos está mostrando. Estos colores que por su combinación provocan contraste nos incitan a tener sentimientos de desequilibrio, estimulación y atraen fuertemente nuestra atención. El contraste se da al mezclar los colores cálidos con los fríos (cálidos: rojo, amarillo, blanco, naranja; fríos: azul, violeta, negro y templado: verde).

Kubrick establece en la selección de color, para cada escena, contrastes tan importantes (por ser los más diferentes entre sí) como morado con amarillo, naranja con azul y rojo con verde. Esto, acompañado por las formas de la tapicería que se ocupan en la casa de Alex, muestra diferentes formas geométricas que suben y bajan en contrastantes colores proporcionándonos la sensación de movimiento.

También existen diversas referencias explícitas sexuales en la escenografía (sexualidad, degradación y violencia):

1. Las mujeres desnudas en el Bar lácteo Korova. La exaltación de los pechos y de sus pelvis, en los maniquís que sirven como mesas; los maniquís de mujeres desnudas con las piernas abiertas, en cuclillas, debajo de ellas tienen una palanca roja en forma de pene que al jalarla sale leche de sus senos.
2. En la recámara de Alex hay un cuadro de una mujer desnuda con las piernas abiertas y justo en donde está la pelvis de ésta hay un tronco con una víbora, que apunta con su cabeza justo entre sus piernas.
3. Las paletas en forma de pene que chupan dos adolescentes en la tienda de discos.
4. En el lobby del departamento de Alex, hay un mural de hombres desnudos, con rayones, de un material diferente al de la pintura, unos testículos y penes más grandes con frases que salen de globos (como si fuera un cómic): *suck it and see* (chupa y ve), *if it moves kiss it* (si se mueve, bésalo), estas expresiones se refieren a los testículos y penes.
5. El estudio de la mujer de los gatos, tiene varias pinturas con mujeres desnudas. La escultura del pene gigante en una de sus mesas.

A pesar de estos contrastes el director logra transmitir de una manera elegante y única un equilibrio adecuado entre los elementos diversos, en su totalidad ensamblan perfectamente.

#### **III.2.4. La música, origen de la composición**

***Música para los funerales de la reina María (sintetizador).*** Henry Purcell está considerado uno de los mejores compositores ingleses de todos los tiempos, y es el exponente más representativo del barroco inglés. Algunas de sus obras fueron escritas sobre dramas de Shakespeare como *Ricardo II* y *El sueño de una noche de verano*. Purcell (1659-1695) incorporó elementos estilísticos franceses e italianos en su obra, generando un estilo propio en la música barroca inglesa.

Cuando Purcell crea la música para los *Funerales de la reina María*, se encontraba en la plenitud de su talento y murió un año después de realizar esta solemne composición en circunstancias desconocidas. Henry Purcell, dedicó a la reina María II de Inglaterra la oda “Come ye sons of art” (1694) para su cumpleaños y la música para su funeral (1695). Esta misma música se utilizó para el funeral del propio Purcell, casi once meses después. Esta obra es el tema principal de *Naranja mecánica*.

**La urraca ladrona** (1817). Es un melodrama u ópera semiseria en dos actos, de Gioacchino Rossini (Italia 1792-1868). El libreto fue escrito por Giovanni Gherardini y Louis-Charles Caigniez. La obra consiste en que Ninetta espera casarse con Giannetto cuando éste regrese de la guerra. Ella intenta acoger a su padre, Fernando Villabella, quien abandonó el ejército y tiene problemas por las atenciones del alcalde, Gottardo. Una cuchara perdida y la evidencia de Isacco, un vendedor ambulante, hacen que Ninetta sea acusada y aprisionada. Ella es juzgada y considerada culpable, pero es salvada de la muerte a último minuto gracias al descubrimiento de la verdadera ladrona, una urraca. Gioacchino Rossini, es un compositor reconocido especialmente por sus óperas. Representante genuino del primer romanticismo europeo.

**Guillermo Tell.** Ópera en cuatro actos, con música de Gioacchino Rossini y libreto de Étienne de Jouy e Hippolyte Bis, basada en el drama “Wilhelm Tell” de Friedrich Schiller cuyo protagonista es el legendario héroe de la independencia suiza Guillermo Tell (Wilhelm Tell). Fue estrenada en la Ópera de París el 3 de agosto de 1829. La versión original fue escrita para el público parisino siguiendo el estilo de la *grande ópera* aunque se hicieron varias versiones italianas más cortas.

**Novena sinfonía.** Es la última sinfonía del alemán Ludwig van Beethoven. Es una de las obras más trascendentales, importantes y populares en toda la historia de la música. Su cuarto (recitativo) y último movimiento es un final coral inusual para la época. Se ha convertido en un símbolo de libertad. Es considerada patrimonio cultural por la UNESCO (*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*).

La última sinfonía de Beethoven exalta la hermandad, la alegría y la paz entre los hombres y los seres del universo. Consta de cuatro movimientos: *Allegro ma non troppo*, *Molto vivace*, *Adagio molto cantabile* y *Finale*. Beethoven encontró el texto para el canto de su coral, en la obra de Friedrich Schiller *Oda a la alegría*.

La música de Beethoven, más que la de cualquier otro compositor precedente, da la impresión de ser la manifestación directa de su personalidad. Su obras comprenden 9 sinfonías, 11 oberturas, música incidental para obras teatrales, un concierto para violín y 5 para violoncello, 30 grandes sonatas y numerosas series de variaciones para piano, un oratorio, una ópera (*Fidelio*), dos misas, arias, canciones y numerosas composiciones menores de diversas clases. Una adaptación de la sinfonía No. 9, realizada por Herbert von Karajan es, desde 1972, el himno de la Unión Europea (UE).

***Pompa y circunstancia.*** Sir Edward William Elgar compositor británico (1857-1934) compuso *Pompa y circunstancia No.1* en 1901 y *Pompa y circunstancias No. 4* en 1907. En 1902 la marcha No. 1 fue adaptada para la coronación del rey Eduardo VII incorporando el texto de la oda *Land of hope and glory* (canción inglesa patriótica compuesta para la coronación del mismo rey). Durante la Segunda Guerra Mundial, la *Marcha No. 4* incorporó también letra, de los versos patrióticos de Alan Patrick Herbert que comienzan con el verso: *Todo hombre debe ser libre.*

*Pompa y circunstancias* es una serie de cinco marchas orquestales ceremoniosas. La primera y la cuarta son festivas y alegres, la dos y la cuatro son melancólicas y solemnes. Sir Elgar se inspira en el siguiente verso de William:

### **Othello:**

O farewell, Farewell the neighing  
steed, and the shrill trump,  
The spirit-stirring drum,  
th' ear-piercing fife;  
The royal banner, and all quality,  
Pride, pomp, and circumstance of glorious war!  
And O you mortal engines,  
whose rude throats  
Th' immortal Jove's dread  
clamors counterfeit,  
Farewell! Othello's occupation's gone.

**Othello**, en español:

Oh adiós, adiós el relinchido  
corcel, y la estridente trompeta,  
El espíritu agitado, retumba,  
el pífano perfora las orejas;  
¡El orgullo, la pompa y la circunstancial guerra gloriosa!  
y Oh tu mortal máquina,  
cuyas gargantas vigorosas  
El pavor de Jove inmortal  
calma la mentira,  
¡Adiós! La ocupación de Otello se ha ido.

***Molly Malone*** de James Yorkston. Conocida también como *Cockles and Mussels* o por *In Dublin's Fair City* es una canción popular de Irlanda. Fue compuesta por James Yorkston en 1880. La canción cuenta la historia de una hermosa pescadera llamada Molly Malone que murió de una fiebre en plena calle. La muchacha iba por las calles de la zona portuaria de Dublín, empujando un carro y pregonando que vendía mejillones y berberechos. Sin embargo no existe evidencia de que tal persona existiese en el siglo XVII ni en ningún otro momento. Típicamente se la representa como una tendera de día y una prostituta de noche. En la calle Grafton de Dublín, hay una estatua en memoria de *Molly Malone*.

***I'm singing in the rain*** de Arthur Freed y Nacio Herb, cantada por Gene Kelly. Es el tema musical de la película *Cantando bajo la lluvia* (1952) de Stanley Donen y Gene Kelley. La película pertenece al género musical e intenta recrear la etapa muda en Hollywood, "...para advertir el grado de complejidad de este musical que, al mismo tiempo, nunca deja de ser, tal como manda el género, un canto arrebatado a la alegría de vivir"<sup>104</sup>.

***Overture to the sun***. Es una canción de Terry Tucker, líder de la agrupación estadounidense formada por tres jóvenes: Terry Tucker, Erika Eigen y Freya Houge, descubiertas en Londres por Decca Records, casa disquera que produjo además su

primero y último álbum titulado *Sunforest*, donde se incluye el tema de *Overture to the sun*.

**Scherezade** de Nikolái Andréyevich Rimski-Kórsakov (1844-1908). Compositor ruso y director de orquesta y teórico importante de la música, conocido por su Tratado Práctico de Armonía. *Scherezade* es una suite orquestal que narra la historia de una joven princesa amenazada de muerte. La princesa busca prolongar su vida contando historias al sultán, mismas que interrumpe cada día cuando sale el sol, para dejarlo con la curiosidad por saber la continuación y el desenlace de éstas.

La interpretación de las obras clásicas ya mencionadas es diversa y depende del significado con que la dote cada intérprete, no obstante el significado de origen le es insoslayable, la referencia a ciertos sentimientos de (felicidad, melancolía, amor, etc.) en los seres. De cualquier modo la felicidad, como otros sentimientos, es un hecho personal sujeto a los deseos de quien la interprete.

Otro de los factores que influye en la transformación de su interpretación es el hecho de que:

“...las obras mismas no son algo en sí, que no son indiferentes al tiempo. Sólo porque se transforman históricamente en sí, porque se despliegan y extinguen en el tiempo; porque su propio contenido de verdad es histórico y no un ser puro, y están expuestas a lo que presuntamente se les hace desde fuera”<sup>105</sup>.

### III.2.5. Función de la *voice over*

La función de la *voice over* narra algo que está sucediendo o está por suceder. Afecta nuestra percepción de lo que vemos en imágenes y de lo que escuchamos: ayuda al personaje a revelar sus verdaderos sentimientos más allá de lo que se ve en la imagen y de lo que se escucha en los diálogos *in screen*; nos dice que Alex por ser el narrador no puede morir y nos hace sentir su poder o desgracia en cada una de las escenas, por ello sabemos que no morirá, sin embargo eso es más inquietante porque no sabemos qué pasará. Creamos una conexión más íntima con el personaje narrador y protagonista de la acción, ya que entendemos que de cierta forma él sabrá controlar la situación.



En este sentido Chion lo llama el *poder del acúsmetro* a la voz que habla sobre la imagen, pero que también aparece en ella, se le atribuyen tres poderes y un don:

[...] en primer lugar el poder de omnividencia; en segundo omnisciencia; y en tercer lugar, la omnipotencia de actuar sobre la situación; a lo que hay que añadir cierto don de ubicuidad: el acúsmetro parece estar en todas partes donde quiere estar. Poderes que conocen, sin embargo, límites que no conocemos y son por ello tanto más inquietantes<sup>106</sup>.

### III.3. Funciones expresivas de la música, ubicación en el montaje y plano auditivo

Advierto que para encontrar las cualidades expresivas de las piezas musicales que presenta Kubrick en *Naranja mecánica*, es necesario tener estudios básicos sobre los más sencillos elementos musicales, con el objetivo de lograr una apreciación estética de ésta. A continuación se hace el análisis con cada una de las canciones que aparecen el filme siguiendo como base el cuadro de análisis que propone Rafael Beltrán, presentado en el capítulo I.3.1.

Es pertinente decir que he modificado, como ya se mencionó con anterioridad, las categorías a analizar (timbre, eliminada; tesitura, eliminada; armonía por estructura armónica; fraseo, eliminada; movimiento, movimiento; orquestación por instrumentación; ritmo, ritmo; se agregan dos categorías más: peculiaridades de obra y carácter). Estas modificaciones son con el fin de lograr a un mejor entendimiento de las definiciones.

<p>Música para <i>Los funerales de la reina María</i> de Henry Purcell</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.  <b>Instrumentación:</b> Llena. La orquestación original consta de tres trompetas de distinta tesitura y un sacabuches, además de dos secciones orquestales constituidas por metales y percusión. Ésta es una instrumentación típicamente barroca. En su arreglo Walter Carlos hace una reducción de la partitura orquestal para sintetizador.  <b>Movimiento:</b> Lento.  <b>Ritmo:</b> Regular.  <b>Tempo:</b> En la partitura no hay una</p>
--	---

	<p>indicación de tempo precisa, no obstante por el título de la obra (<i>The Queen's Funeral March</i>), sabemos que el tempo que muy probablemente habría indicado Purcell habría sido ♩ = 60, Lento e Grave.</p> <p><b>Carácter:</b> Solemne, fúnebre, lóbrego.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> genérico (entrada); secuencia parcial con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero y segundo plano.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> La obra es una marcha fúnebre breve.</p>
<p><i>La gazza ladra</i> o <i>The Thieving Magpi</i> de Gioacchino Rossini</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Llena, pues fue compuesta para orquesta sinfónica.</p> <p><b>Movimiento:</b> Rápido.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> Maestoso Marziale (marcha majestuosa).</p> <p><b>Carácter:</b> Lúdico, divertido, alborozado, jocoso, gracioso.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> Los cambios de carácter y de color orquestal generan destellos de humor e ironía, y en algunas partes de fanfarria.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> genérico (entrada); secuencia parcial con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero y segundo plano.</p>
<p><i>Obertura de Guillermo Tell</i></p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p>

<p>de Gioacchino Rossini y sintetizada por Wendy Carlos</p>	<p><b>Instrumentación:</b> Llena y compleja. La Obertura de Guillermo Tell fue compuesta para orquesta sinfónica. Una parte del audio suena como si estuviera interpretado por la orquesta y otra por sintetizador. La sensación generada por esta alternancia es de juego de dinamismo, quizá de sátira.</p> <p><b>Movimiento:</b> Rápido.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> En la introducción del tema la indicación es Andante (Tranquilo) ♩ = 54, en la entrada del tema principal la indicación es Allegro (Animado) ♩ = 108, aunque hay interpretaciones es las cuales parece que la indicación fuera Presto (Muy rápido). La interpretación de Wendy Carlos es así.</p> <p><b>Carácter:</b> Avezado, aguerrido.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> La <i>Obertura de Guillermo Tell</i> goza de extraordinaria popularidad. Es una de las obras más importantes dentro del mundo de la ópera, peculiar por su carácter jubiloso y entusiasta, rápida, solemne, avasalladora.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primer plano.</p>
<p><i>Novena sinfonía</i> 2do movimiento de Beethoven</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Llena. La 9ª Sinfonía fue compuesta para orquesta sinfónica.</p> <p><b>Movimiento:</b> Rápido.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> Scherzo: <i>Molto vivace – Presto</i>, (Muy vivaz, rápido).</p>

	<p><b>Carácter:</b> Gracioso pero serio, juguetón pero a veces violento. Bromista.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> La estructura es propia del clasicismo tardío y del neo-romanticismo europeo, aunque con la variante de que contrariamente a la costumbre, Beethoven pone el <i>scherzo</i> como segundo movimiento. Este <i>scherzo</i> movimiento en forma fugada, irradia mucha energía. Consta de dos secciones que se repiten y de una coda. El movimiento está en 3/4.</p> <p>La estructura del <i>scherzo</i> es la siguiente:  Introducción - Sección 1 (compases 9 a 150, repetida 2 veces) - Pasaje de transición (compases 151 a 158)  - Sección 2 (compases 159 a 389) - Pasaje de transición (compases 396 a 411) - Trío (compases 412 a 530)  - Sección 1 (sin repetición) y sección 2 - Coda (compases 531 a 559)</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero, segundo y tercer plano.</p>
<p><i>Novena sinfonía</i> 4to movimiento de Beethoven</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Llena. La 9ª Sinfonía fue compuesta para orquesta sinfónica.</p> <p><b>Movimiento:</b> Rápido.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> Presto (Muy rápido)– Allegro ma non troppo (Animado y rápido, no demasiado).– Vivace (Vivaz.)– Adagio cantábile (Lento y cantable). – Allegro</p>

	<p>assai (Suficientemente animado.)– Presto (Muy rápido): O Freunde – Allegro assai (Suficientemente animado): Freude, schöner Götterfunken – Alla marcia (– Allegro assai vivace: Froh, wie seine Sonnen – Andante maestoso (Tranquilo y majestuoso.): Seid umschlungen, Millionen! – Adagio ma non troppo (Tranquilo, no demasiado.), ma divoto: Ihr, stürzt nieder – Allegro energico (Enérgicamente animado), sempre ben marcato: Freude, schöner Götterfunken – Seid umschlungen, Millionen!– Allegro ma non tanto (Animado pero no mucho):Freude, Tochter aus Elysium! – Prestissimo (Rapidísimo), Maestoso (Majestuoso.), Molto Prestissimo (Muy, muy rápido.): Seid umschlungen, Millionen!</p> <p><b>Carácter:</b> Poderoso, jubiloso, redentor.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero y segundo plano.</p>
<p><i>Pompa y circunstancia No. 1</i> de Sir Edward William Elgar</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Llena. Esta obra fue escrita para orquesta sinfónica.</p> <p><b>Movimiento:</b> Lento.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> Allegro con molto fuoco. (Animado con mucho fuego.) Compases regulares de 2/4, divisiones binarias típicas de marchas, que brindan sensaciones de solemnidad.</p> <p><b>Carácter:</b> Pomposo, grandilocuente,</p>

	<p>magnificante, suntuoso.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> Los recursos estilísticos empleados en la obra son propios del Romanticismo europeo del siglo XVIII.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero y segundo plano.</p>
<p><i>Pompa y circunstancia No. 4</i> de Sir Edward William Elgar</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Llena. Esta obra fue escrita para orquesta sinfónica.</p> <p><b>Movimiento:</b> Lento.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> Allegro con molto fuoco. (Animado con mucho fuego.) Compases regulares de 2/4, divisiones binarias típicas de marchas, que brindan sensaciones de solemnidad.</p> <p><b>Carácter:</b> Pomposo, grandilocuente, magnificante, suntuoso.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> Los recursos estilísticos empleados en la obra son propios del Romanticismo europeo del siglo XVIII.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia total.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero y segundo plano.</p>
<p><i>Overture to the sun</i> de Terry Tucker</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Simple y compleja. De estilo renacentista, clavecín, sacabuche o trombón (en su versión moderna), flautas, cornetas renacentistas y sintetizador.</p> <p><b>Movimiento:</b> Ni lento ni regular. Medio.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> Moderato (Moderado). ♩ = 80</p>

	<p><b>Carácter:</b> Solemne, señorial, regio, augusto, honorable, venerable.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> Estilo renacentista en cuanto a recursos armónicos e instrumentación, que no en cuanto a su textura. No llega ser polifonía. En general la música de esta agrupación fémica es muy sencilla, hecha con base en frases cortas y respuestas ocasionales.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> segundo plano.</p>
<p><i>Beethoviana</i> de Walter Carlos. Según <i>motives</i> de Henry Purcell y de Ludwig Van Beethoven</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Compleja. Sintetizador.</p> <p><b>Movimiento:</b> Lento.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular. Lento.</p> <p><b>Tempo:</b> Lento e Grave, (Lento y solemne). ♩ = 60</p> <p><b>Carácter:</b> Solemne, ceremonioso, suntuoso, taciturno.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero y segundo plano.</p>
<p><i>Time Steps</i> de Walter Carlos</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Atonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Compleja. Sintetizador.</p> <p><b>Movimiento:</b> Primero es lento, y gradualmente va aumentando la velocidad para volverse rápido.</p> <p><b>Ritmo:</b> Irregular. Cambios de compás constantes.</p> <p><b>Tempo:</b> Primero Lento (Lento y calmado), o Adagio (Lento y majestuoso) ♩ = 60, luego Andante, Allegro y por último Lento otra vez.</p>

	<p><b>Carácter:</b> Sórdido, sombrío, tenebroso, siniestro.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> Atonal, aunque en algunas frases como en un intento por generar una idea conclusiva se recurre a cadencias plagales o rotas, propias del lenguaje tonal.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero y segundo plano.</p>
<p><i>I want to marry a light a lighthouse keeper</i> de Erika Eigen</p> <p>Letra:</p> <p>I want to marry a light house keeper And keep him company I want to marry a light house keeper And live by the side of the sea I'll polish his lamp by the light of day So ships at night can find their way I wanna marry a light house keeper Won't that be okay We'll take walks along the moonlit bay Maybe find a treasure too I'd love living in a light house How 'bout you? Dream of living in a light house baby Every single day I dream of living in a light house A white one by the bay So if you want to make my dreams come true Who'd be a light house keeper or do We could live in a light house The white one by the bay Won't that be okay (Traducción en la página 151 )</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Simple, Piano, percusiones y corneta.</p> <p><b>Movimiento:</b> Medio.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> Swing, Allegro.</p> <p><b>Carácter:</b> Bufón, jocosos, burlesco, sarcástico.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primero plano.</p>
<p><i>I'm singing in the rain</i> de Arthur Freed y Nacio Herb, cantada por</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Tonalidad:</b> Mi bemol Mayor.</p>



<p>Gene Kelly</p> <p>Letra:</p> <p>I'm singing in the rain  Just singin' in the rain  What a glorious feeling  I'm happy again  I'm laughing at clouds  So dark up above  The sun's in my heart  And I'm ready for love  Let the stormy clouds chase  Everyone from the place  Come on with the rain  I've a smile on my face  I walk down the lane  With a happy refrain  Singin', just singin' in the rain  dancing in the rain  oh ia oh ia ia  I'm happy again  I'm singing and dancing in the rain  ...  dancing and singing in the rain</p> <p>(Traducción en la página 152)</p>	<p><b>Instrumentación:</b> Llena. Orquesta tipo <i>Big band</i>, típicamente usada para interpretar estándares de jazz o temas principales de obras de teatro musical.</p> <p><b>Movimiento:</b> Ni rápido ni lento, algo moderado.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> Swing, Moderatly (Moderadamente), algo así como ♩ = 80</p> <p><b>Carácter:</b> Alegre, infantil, ingenuo, alborozado.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> Por lo regular la forma en que se escriben algunos de los temas populares del teatro musical es en estándar, es decir, la letra con cifrado, estilo americano. La tonalidad es Mi bemol mayor o en Sol Mayor, en general no hay modulaciones ni inflexiones que cambien el carácter alegre y lúdico de la canción.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> genérico de salida y secuencia total con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primer plano</p>
<p><i>Scherezade</i> de Nikolái Andréyevich Rimski-Kórsakov.</p>	<p><b>Estructura armónica:</b> Tonal.</p> <p><b>Instrumentación:</b> Llena. Orquesta Sinfónica.</p> <p><b>Movimiento:</b> Lento.</p> <p><b>Ritmo:</b> Regular.</p> <p><b>Tempo:</b> <i>Largo e maestoso - Allegro non troppo.</i> (Muy lento y majestuoso ♩ = 20; Animado, pero no mucho ♩ = 110.) <i>Lento - Andantino - Allegro molto - Con moto.</i> (Lento ♩ = 40; Más vivo que Andante ♩ = 76;</p>

	<p>Muy animado ♩= 168) <i>Andantino quasi allegretto</i> - <i>Pochissimo più mosso</i>. (Más vivo que andante ♩= 76; Un moco más andante.) <i>Allegro molto</i> - <i>Vivo</i> - <i>Allegro non troppo maestoso</i>. (Muy animado ♩= 110; Rápido y vivaz; Animado pero no mucho, Majestuoso.)</p> <p><b>Carácter:</b> Amilanado, breve, mesurado, dulce. Ubicación en el montaje: genérico de salida y secuencia total con transición de planos.</p> <p><b>Peculiaridades de la obra:</b> Obra inspirada en <i>Las mil y una noches</i>.</p> <p><b>Ubicación en el montaje:</b> secuencia parcial con transición de planos.</p> <p><b>Plano auditivo:</b> primer y segundo plano</p>
--	---

### III.4. Análisis audiovisual

#### III.4.1. Métodos de los ocultadores

El método de los ocultadores es propuesto M. Chion en su libro *La audiovisión*. Consiste en ver varias veces las secuencias de la película, unas veces con sonido e imagen juntos y otras veces sólo imagen y sólo sonido. Cabe señalar que al ocupar esta herramienta para el análisis audiovisual, sólo será mi percepción la que ayudará a significar estas tres opciones por separado. Sólo es un esfuerzo por tratar de explicar los poderes que tiene el sonido (música, diálogos y ruidos) sin imagen, sin la influencia y transformación de éstas y viceversa. A su vez este método nos ayudará a entender qué oímos de lo que vemos y qué vemos de lo que oímos, lo cuál nos ayudará a encontrar, según Chion

Ruidos que están ahí, imágenes que están ahí que solamente figuran en muchos casos para sugerir más delicada e intensamente ruidos e imágenes ausentes, y que tienen a menudo más importancia. Presencias en hueco cuya imágenes y sonidos plenos no están allí sino para siluetear la forma. La poesía del cine depende de cosas así<sup>107</sup>.

## ***El filme sin sonido***

Una de las primeras impresiones que tuve al escuchar la película sin sonido fue percibir a Alex como un ser realmente malo, ya no parece divertido; la imagen parece falsa sin sonido y existen confusiones de interpretación, por ejemplo sin sonido el mendigo parece un ser triste y moribundo. Con sonido lo escuchamos cantar una canción feliz, lo que nos significa que el hombre es feliz, o al menos no está en disgusto con su modo de vida.

### ***Expresiones de los personajes sin música y sonido***

- Con la ayuda de este análisis pude entender que las aventuras de Alex y de sus drugos son divertidas gracias a la música. Gracias a ésta podemos aceptar su agresividad y violencia como algo divertido. Sin música Alex parece un ser que contiene mucha ira, y esto es porque lo que más importa sin sonido es la expresión de los rostros de los personajes. Quedan despojados del sentimiento de agradabilidad, provocado por la música.
- Los movimientos y expresiones son más explícitos.
- El Sr. Detroit parece realmente malo cuando entra a regañar a Alex, lo acuesta en la cama y lo toma por los testículos.
- Cuando Alex hace el *Ménage à trois* con las dos mujeres que encuentra en la tienda de discos, parece algo mecánico y aburrido, en cambio con música se siente y se ve como algo realmente divertido.
- La escena en que Alex golpea a sus drugos para enseñarles quién es el líder, es realmente agresiva y cruel.
- La pelea entre la señora de los gatos con Alex, es muy agresiva. La máscara de Alex y el gran falo erecto con que se defiende, hace más evidente el abuso contra la mujer, la crueldad y la violencia.

- La escena onírica en que Alex es romano es agresiva y sangrienta. Con música parece ser algo sublime. Cuando él está rodeado de mujeres desnudas, como en un tipo de harem, la imagen es muy estética.
- Cuando llega el primer ministro parece una persona déspota, ajena a la realidad que viven los presos, tampoco se sorprende y su curiosidad es insuficiente. Es déspota cuando ve por primera vez a Alex. Sin embargo la expresión de sus ojos y la forma en que mueve las manos denotan su carácter oportunista. Una persona ventajosa, todo lo contrario a lo que aparenta ser con la música, un ser generoso, un salvador.
- La imagen, en el primer tratamiento, comunica que Alex recibe ayuda. Después de la primera impresión Alex parece víctima de un experimento cruel y doloroso, por la lejanía que existe entre Alex y los doctores, que observan desde la parte superior del auditorio.
- En el segundo tratamiento, Alex es víctima de un martirio. Es más evidente el dolor de Alex y la indiferencia e intolerancia de los doctores.
- Cuando Alex “curado” es presentado por el ministro del interior, al auditorio (que representa a la sociedad: sacerdote, policía, político y demás espectadores) parece que el ministro del interior es el bueno, pues Alex con su expresión acepta lo que dice y con una expresión negativa reacciona ante las palabras del cura. Es más evidente que Alex pertenece, por decirlo de una forma, al “bando de los malos”, aunque el “bando bueno” el sacerdote, esté en contra de bloquear la capacidad de elección del hombre.

### **Los lugares sin música y sonido**

- El bar Korova, parece un lugar frío, vacío y sin vida. Los grandes maniqués blancos y el color blanco y negro del lugar, dan la sensación de un lugar futurista, sin vida, sin emoción, con una atmósfera muy fría.

- Los lugares en donde está Alex, son realmente horribles (el teatro, la unidad de edificios, el edificio donde vive).
- La tienda de discos, sin música, parece un lugar más sexual.
- Cuando Alex está en su cuarto por primera vez y escucha la *Novena* de Beethoven, el director cambia de planos al ritmo de la música. Sin sonido y sin música ese cambio de planos no tiene sentido.
- Cuando Georgie le plática a Alex el plan que tiene de asaltar la casa de la mujer de los gatos, no se encuentra unión entre la escena en donde ellos están platicando y la escena de la señora haciendo ejercicio en una recámara rodeada de sus gatos. Después se entiende que será víctima de la violencia y abuso de Alex.
- Las escenas parecen carecer de tiempo. Y dan la impresión de ser muy largas.
- El *establishing shot* de la prisión, da a conocer un lugar que parece bonito.
- La composición de la imagen es muy notable, al verla sin sonido, denota su importancia y contribución a la estética de la película.
- El exterior de la clínica de Ludovico, aparenta ser un lugar sin vida, parece un laboratorio, en contraste con la música, nos indica que es un lugar grandilocuente que comunica libertad.

### ***La banda sonora de la película sin imagen***

Los sonidos sirven para aclarar acciones y enfatizarlas, para ambientar y dar vida a las personas y a las cosas. Si no existe el sonido de las cosas, para el espectador no tienen acción, no importan. Cuando no hay sonidos, ni ruidos entra la música y es lo que le da temporalidad a la imagen y credibilidad, como es el caso de *Naranja mecánica*.

Los sonidos ambientales ayudan a enfatizar el sentimiento del personaje y al espectador le ayuda a sentir empatía por la atmósfera en la que se desarrolla la acción. Ejemplo, cuando Alex llega por segunda ocasión a casa del escritor, hay una tormenta, dentro de la casa no la vemos, pero escuchamos los truenos, estratégicamente colocados por el director. Cuando Alex entra a “HOME” y ve por primera vez al director suena muy fuertemente un trueno, que vaticina de cierta forma el final de Alex.

La atmósfera sonora del filme nos comunica que estamos en una ciudad silenciosa, como si estuviera abandonada y sólo unos cuantos habitantes residieran en ésta. Nos comunica que los pobladores de esta ciudad tienen miedo de salir. Las calles y los lugares son silenciosas y solitarias, no se perciben ruidos. Es una ciudad en donde no hay gente, sólo hay gente mala en las calles (adolescentes, policías y mendigos).

Los dominantes en la banda sonora son la *voice over* y la música. Por ello podemos decir que es una película individualista, pues gira en torno al sentir del personaje y su música. Los sonidos en esta película no son una prioridad, la música es la prioridad, ésta es la que nos indica cómo y dónde debemos sentir. La sincronización de la música con golpes, da credibilidad y profundidad para lo que requiere más importancia dramática. La película estetiza la violencia, porque los golpes y los quejidos o no se escuchan o se escuchan en tercer plano, la música los acompaña en primer plano.

#### **III.4.2. Búsqueda de las dominancias y descripción de conjunto**

El siguiente análisis es propuesto por Chion en *La audiovisión*, sin embargo el consecuente esquema de análisis es un diseño que he elaborado para ordenar la información de una manera más práctica y concentrada. El estudio consiste en encontrar las dominancias mediante una descripción de conjunto, que responde a las siguientes preguntas: ¿Hay palabras? ¿Música? ¿Ruido? ¿Cuál es el dominante y se destaca? ¿En que lugar? Para poder realizar de una forma más general la descripción de conjunto ubicaremos además los puntos de sincronización importantes, si es que existen.

<b>1. Bar lácteo</b>
--------------------------

<b>Korova</b>					
<i>Palabras</i> IN/OFF	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
OFF	Sí	No	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	La música sincroniza con el movimiento visual (la cámara parece moverse al ritmo de la música No diegética) lo que da como resultado un efecto de agradabilidad.

### **Descripción del conjunto:**

En esta escena la música *no diegética* de *Los funerales de la reina María*, funciona para crear el tono y atmósfera del carácter de Alex y el de sus tres drugos. Por su expresión o carácter nos comunica que se trata de una situación solemne, fúnebre y lóbrega. El plano detalle de la cara de Alex nos comunica que sus ojos contiene ira y con la sonrisa dibujada en su rostro parece que se está burlando de algo. De esta forma, la música también sirve para mostrar el carácter del personaje, ilustra el proceso mental de Alex, mientras mira con ira y se burla de algo. La música comunica que piensa en cosas oscuras, tenebrosas relativas a la muerte, lo que contrasta con su sonrisa burlona, significando que Alex disfruta pensar en eso.

*Los Funerales de la reina María*, cumple su función de referencial narrativo pues nos indica la violencia de Alex y sus drugos.

## **2. Alex y sus drugos**

<b>golpean a mendigo</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	Los diálogos	Al inicio.	La música sincroniza con el movimiento visual. Un <i>dolly back</i> del mendigo, para mostrarnos el escenario y la llegada de Alex y sus drugos, este movimiento sigue el tempo con el que es cantada la canción.

**Descripción del conjunto:**

El mendigo canta la canción (diegética) de *Molly Malone* a capela. Muestra el carácter del mendigo, feliz y melancólico.

<b>3. Pelea vs pandilla Billy Boy</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>



<i>IN/ OFF</i>	Sí	Sí	La música	Al inicio, pasa a segundo plano cuando hay diálogo, y vuelve a primer plano hasta el final.	El tempo musical sincroniza con la mayoría de los movimientos perceptibles visualmente. Durante la pelea parecen estar cayendo, golpeando corriendo (Alex y sus drugos, Billy boy y su pandilla) al ritmo de la música.
----------------	----	----	-----------	---	---

**Descripción del conjunto:**

*La urraca ladrona* por su función expresiva (lúdica, divertida y graciosa) y ser *no diegética* anticipa e indica cuál es el tono o significado de la escena. Sirve para mostrar el carácter y psicología de Alex y sus drugos: disfrutan de la violencia física y sexual, de los golpes y de arriesgar su vida y la de los demás. Esta música sirve para dar cohesión a diferentes cambios de plano, punto de vista y de escena.

<b>4. Alex y drugos escapan en D. 95</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>

<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	La música	Al inicio y durante la escena.	El tempo musical sincroniza con la mayoría de los movimientos perceptibles visualmente. Los diferentes obstáculos (señor, autos y moto) que se encuentran en la carretera, van desapareciendo del camino al ritmo de la música.
---------------	----	----	-----------	--------------------------------	---

**Descripción del conjunto:**

Escena que continua la acción de la escena pasada. Están unidas por la música de *La urraca ladrona*, por su función expresiva (lúdica, divertida y graciosa) y por ser *no diegética*, anticipa e indica cual es el tono o significado de la escena. Sirve para mostrarnos el carácter y psicología de Alex y sus drugos: se reafirma su carácter egoísta, pues disfrutan arruinando el camino de los demás (manejan a toda velocidad por la carretera y no frenan si algún auto viene de frente, provocan que se vuelquen y salgan de su camino, mientras ellos siguen el suyo). Mientras van manejando el auto, los planos detalles de la cara de Alex nos indica que tiene ira y disfruta del sentimiento de lograr sacar a los autos de su camino. Son felices violentando.

**5. Llegada a hogar del**

escritor					
Palabras IN/OFF	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
IN	Sí	Sí	La canción y el ruido causado por los golpes	Al inicio cuando llegan a "Hogar". Cuando entran con la ultraviolencia durante la escena y hasta el final.	Mientras Alex canta sincroniza el tiempo de la canción con las acciones que realiza: cada que termina una frase golpea a alguien, tira los muebles. Baila y golpea al ritmo de la música.

### Descripción del conjunto:

Alex comienza a cantar *I'm singing in the rain*, mientras golpea al escritor, rompe los muebles y se prepara para violar a la esposa de éste. La función que cumple la música es la de clarificar y mostrar la psicología del personaje de Alex. Él violenta a esta pareja mientras canta una canción, que por su carácter es alegre, infantil, ingenua y alborozada, es decir, Alex disfruta la acción de una manera jubilosa.

Antes de que Alex termine de cantar, hay un plano detalle de su cara enmascarada y amenazando al escritor, comienza la música *no diegética* de *Los funerales para la reina María*, ésta da cohesión con la siguiente escena y nos indica el carácter fúnebre con el que termina la escena.

A partir de esta escena la música de *Los funerales para la reina María* nos comunica, que la forma en como Alex y sus drugos llevan su vida, en apariencia divertida y feliz, no va por buen camino. No será un final feliz el que les espera.

<b>6. Bar lácteo Korova</b>					
<i>Palabras IN/ OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/ OFF</i>	Sí	Sí	La música	En el inicio y a la mitad de la escena y al final.	No

**Descripción del conjunto:**

La música *Los funerales de la reina María*, como *no diegética*, da cohesión a la escena pasada con ésta. Confiere una elipsis de tiempo y de traslación de espacio. Además reafirma, al espectador, el carácter fúnebre que acompaña a Alex y sus drugos.

La *Novena* de Beethoven, al ser *diegética*, es escuchada por Alex con éxtasis y respeto, sirve para llamar la atención de la importancia dramática, que la *Novena* tiene en la historia. Después del golpe que Alex da a Dim, por interrumpir el canto de la mujer comienza *Los funerales de la reina María*, como música *no diegética*, reafirma el tono de la escena y hace énfasis en la tensión entre ellos y el carácter impulsivo, egoísta y agresivo de Alex.

<b>7. Alex llega a su casa</b>					
<i>Palabras IN/ OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>

OFF	Sí	Sí	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El ritmo de la música sincroniza con el movimiento visual y con el silbido de Alex.
-----	----	----	-----------	--	---

**Descripción del conjunto:**

*Los funerales de la reina María* con tono más agudo y timbre diferente es música *diegética*, cuando Alex la silba y no *diegética* cuando Alex deja de silbarla, nos indica el tono de la escena. La música reafirma el carácter tranquilo del personaje y su función expresiva de solemnidad y tristeza con el ambiente de abandono, suciedad y el mural pornográfico en el lobby de su edificio. La música da cohesión con la siguiente escena.

<b>8. Alex en su recámara</b>					
<i>Palabras IN/ OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
OFF	Sí	No	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El tiempo musical sincroniza con los cambios de plano. Creando un ritmo visual con la música.

**Descripción del conjunto:**

Continúa la música de *Los funerales de la reina María*, aparece de una forma *no diegética*. La música contrasta (nos comunica su carácter triste, melancólico y deprimente) con el cajón de Alex que tiene dinero suelto, alhajas y relojes; con la pintura de una mujer desnuda mostrando su vagina, con la víbora (su mascota) tratando, en apariencia, de penetrar la vagina de ésta en la pintura.

La *Novena* de Beethoven sirve para dar cohesión a los diferentes cambios de plano y de imágenes que aparecen como un collage. Las imágenes están montadas siguiendo el ritmo de la música. La *Novena* aparece de forma diegética, con un plano detalle de la cara de Alex extasiada. Nos comunica el carácter del personaje por su función expresiva: violento y juguetón. Es así como la sinfonía hace un señalamiento narrativo del personaje de Alex e indica el tono de la escena y su significado.

<b>9. Mamá de Alex lo despierta</b>					
<i>Palabras IN/ OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/ OFF</i>	Sí	Sí	Los diálogos	Desde el inicio, durante y hasta el final.	NO

**Descripción del conjunto:**

La *Novena* sirve para dar cohesión entre la escena pasada y ésta. Al ser no diegética comunica que Alex sigue todavía con el sentimiento de éxtasis que le causó escuchar la música de Beethoven, por lo que no se preocupa por ir a la escuela.

<b>10. Mamá y papá hablan de Alex</b>					
<i>Palabras IN/ OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	Sí	No	Los diálogos	Desde el inicio, durante y hasta el final.	No

**Descripción del conjunto:**

La *Novena* sirve para dar cohesión entre la escena pasada y ésta.

<b>11. Sr. Deltroit habla con Alex</b>					
<i>Palabras IN/ OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
IN	Sí	Sí	Los diálogos	Al inicio	El tiempo musical sincroniza con el movimiento de la chapa de la puerta de Alex; el tempo sube de intensidad cuando Alex percibe a alguien en su casa, la intensidad del tempo baja cuando Alex descubre al Sr. Deltroit.

**Descripción del conjunto:**

La *Novena* sirve para dar cohesión entre la escena pasada y ésta. Cuando Alex ve que Mr. Deltroit está en la recámara de su mamá, deja de escucharse la música *no diegética* e indica que el éxtasis de Alex terminó con la llegada de Mr. Deltroit, éste no es un personaje agradable para Alex.

<b>12. Tienda de discos</b>					
<i>Palabras IN/ OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	Sí	No	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	Existe un ritmo visual pues el tiempo de la música sincroniza con la forma de caminar de Alex y con los focos que están en toda la tienda, es decir se mueven al ritmo de la música.

**Descripción del conjunto:**

La *Novena 4to movimiento*, aparece como *no diegética*. Señala el significado de la escena, por su carácter expresivo sentimos que Alex es poderoso y alegre. Nos hace un señalamiento narrativo al exponernos la emoción que Alex siente por la música, Alex se siente poderoso y alegre cuando va comprar discos.

<b>13. Ménage à tríos</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>



No	Sí	No	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El tiempo de la música sigue el ritmo del movimiento visual (acelerado). El tempo de la música, original, está acelerado para esta escena.
----	----	----	-----------	--	--

**Descripción del conjunto:**

*Obertura de Guillermo tell*, aparece como *no diegética*. Señala el significado de la escena, por su carácter expresivo sentimos que va a ser una escena de guerra divertida. También nos hace un señalamiento narrativo del punto de vista de Alex sobre el sexo, algo avezado, que implica táctica y diversión, sin ningún sentimiento. Además la música acelera la acción para acentuar el ritmo de la emoción de Alex por el sexo.

<b>14. Drugos esperan a Alex en el lobby</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	Sí	Sí	Los diálogos	Al inicio.	No

**Descripción del conjunto:**

Comienza con la *Obertura de Guillermo Tell*, no surge motivada por la acción (*no diegética*) funciona para dar cohesión con la escena pasada. La música desaparece cuando Alex se encuentra con sus drugos.

**15. Alex**

<b>golpea a sus drugos</b>					
Palabras <i>IN/OFF</i>	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
<i>OFF</i>	Sí	No	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El ritmo de la música sincroniza con el movimiento visual.

**Descripción del conjunto:**

La imagen es ralentizada para enfatizar el gusto y placer que Alex experimenta al golpear y someter a sus drugos. Esta emoción es exaltada con la música *no diegética* de *La urraca ladrona*, por su carácter expresivo revela el significado de la escena: divertida, graciosa y que tiene que ver con un entretenimiento de Alex.

<b>16. Alex se reconcilia con sus drugos</b>					
Palabras <i>IN/OFF</i>	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
<i>IN/OFF</i>	Sí	No	Los diálogos	Desde el inicio, durante y hasta el final.	

**Descripción del conjunto:**

Continúa la música *no diegética* de *La urraca ladrona*, funciona para dar cohesión con la escena pasada. Mientras Alex y sus drugos hablan de asaltar la casa de la mujer de los gatos, la música *no diegética*, por su carácter, exterioriza el significado de la escena: divertida y graciosa para Alex y sus drugos, al planear el asalto a la residencia de la mujer. Esta escena tiene que ver con entretenimiento.

<b>17. Mujer de los gatos en su casa</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	La música y el ruido	Desde el inicio, durante y hasta el final.	No

**Descripción del conjunto:**

Continúa la música *no diegética* de *La urraca ladrona*, funciona para dar cohesión con la escena pasada. *La urraca ladrona*, por su carácter, señala el significado de la escena. Hace al espectador cómplice del sentimiento de Alex y sus drugos por entrar a robar una casa, pues la música representa una emoción divertida.

<b>18. Alex intenta entrar a casa de la anciana</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	Sí	Sí	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	No

**Descripción del conjunto:**

Continúa la música no diegética de *La urraca ladrona*, funciona para dar cohesión con la escena pasada. Indica cuál es el tono de la escena. El asalto a la casa es divertido.

<b>19. Alex entra a casa de la anciana</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
<i>IN</i>	Sí	Sí	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El tiempo musical sincroniza con algunos movimientos perceptibles visualmente: el sube y baja del falo, la pelea entre la mujer y Alex.

**Descripción del conjunto:**

Continúa la música no diegética de *La urraca ladrona*, funciona para dar cohesión con la escena pasada. *La urraca ladrona*, por su función expresiva significa la escena. Alex se divierte mientras intenta intimidar y robar a la mujer (parece ser divertido y gracioso, por el fondo musical). Cuando Alex combate cuerpo a cuerpo con la mujer, la música pasa a primer plano, haciendo un señalamiento narrativo del punto de vista de Alex al violentar a la mujer, para él la violencia y asesinar es algo entretenido y lúdico.

**20. Alex es abandonado por sus drugos en la casa**

<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	Sí	Sí	Ruido	Inicio	No

**Descripción del conjunto:**

Continúa la música *no diegética* de *La urraca ladrona*, funciona para dar cohesión con la escena pasada. Cuando Alex recibe el golpe con una botella de vidrio, suena un Gong, se acaba la música y comienzan los gritos de dolor de Alex.

<b>21. Alex es interrogado por la policía</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	No	Sí	Los diálogos		No

**Descripción del conjunto:**

En esta escena no hay música. Los ruidos y los golpes ambientan el lugar (una cárcel).

<b>22. Alex es llevado a prisión</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	Los diálogos	Inicio	No

**Descripción del conjunto:**

El *establishing shot* de la cárcel acompañada por la música *no diegética*, *Scherezade*. La música hace un señalamiento narrativo del punto de vista del personaje, quien muestra un carácter totalmente diferente al del inicio: cobarde, mesurado y dulce.

<b>23. Alex en misa dentro de prisión</b>					
Palabras <i>IN/OFF</i>	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
<i>IN/OFF</i>	Sí	No	Los diálogos	En medio de la escena y al final	No

**Descripción del conjunto:**

Las plegarias que cantan los presos en misa, ambientan la escena, es música *diegética*.

<b>24. Alex interpreta oníricamente un pasaje bíblico</b>					
Palabras <i>IN/OFF</i>	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	Los diálogos	Durante la interpretación onírica de los deseos de Alex.	La música sincroniza con el movimiento visual.

**Descripción del conjunto:**

La música *no diegética*, hace referencias narrativas del punto de vista de Alex. Mientras se escucha la primera música (de un carácter tenebroso y de poder) Alex azota a

Jesús, pelea y mata con una espada. Para él matar y torturar es símbolo de poder, reafirma la personalidad oscura del personaje.

La segunda pieza musical, *no diegética*, es Scherezade. Acompaña la imagen de Alex con tres mujeres semidesnudas. Una le da de comer en la boca, otra le sopla aire y otra lo acaricia. La música hace un referente narrativo de lo que Alex siente al estar en un harem. Por el carácter de la música, expresa que él está en un estado mesurado y dulce.

<b>25.</b> <b>Llegada del ministro del interior</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	Sí	Sí	La música y los diálogos	Cuando entra el ministro de interior a la prisión y hasta que sale al patio donde están los reclusos.	La música sincroniza con el movimiento visual.

**Descripción del conjunto:**

La música es *Pompa y circunstancia No. 1, no diegética*. Las emociones que representa la música (pomposo, grandilocuente, magnificante y suntuoso) señalan la presencia del primer ministro. La música anticipa el significado de la escena, Alex va a recibir algo magnifico que va a cambiar su vida.

<b>26. Alex firma su salida</b>					
Palabras <i>IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
IN	No	No	Los diálogos		No

**Descripción del conjunto:**

No hay música ni ruidos.

<b>27. Alex llega a Clínica Ludovico</b>					
Palabras <i>IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	No

**Descripción del conjunto:**

La música es *Pompa y circunstancia No. IV, no diegética*. Por su carácter pomposo, grandilocuente, magnificante y suntuoso, intensifica el sentido de la escena, comunicándonos que Alex está por entrar a un lugar con las características que la música motiva.

<b>28. Alex entra por 1ra vez al tratamiento</b>
--



Palabras <i>IN/OFF</i>	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
<i>OFF</i>	Sí	Sí	VOICE OFF	A la mitad de la secuencia y al final.	El tiempo musical sincroniza con algunos movimientos perceptibles: con los focos de los aparatos emiten luces con movimiento, la luz del proyector.

**Descripción del conjunto:**

La música *no diegética*, *Time steps*, señala el significado de la escena. El tratamiento al que se somete a Alex es algo sórdido, sombrío, tenebroso y siniestro. Aunque al principio de la escena Alex parece estar feliz viendo los filmes de ultraviolencia, después se comienza a sentir enfermo. El espectador sabe antes que el personaje, que la situación no resultará agradable.

<b>29. Alex entra por 2da vez al tratamiento</b>					
Palabras <i>IN/OFF</i>	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
<i>IN/OFF</i>	Sí	No	Los diálogos	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El ritmo musical sincroniza con el movimiento visual.

**Descripción del conjunto:**

La música es *diegética*, la *Novena* sinfonía de Beethoven 4to movimiento. Las imágenes de la Segunda Guerra mundial y del poderío nazi, van acompañadas de la música, en primer plano. Como la música proviene del tratamiento de Ludovico, hace un señalamiento narrativo del punto de vista del Estado y de los doctores. Por el carácter de la música, sabemos que para el Estado las guerras y el control ideológico es algo jubiloso, redentor y un símbolo de poder. Después las imágenes desaparecen y aparece Alex sufriendo por el dolor que le causa escuchar la *Novena* de Beethoven, con las imágenes de la guerra. La imagen de Alex ridiculiza el carácter redentor y jubiloso que quiere transmitir el Estado.

<b>30. Alex “curado” es presentado</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	Los diálogos	En medio de la secuencia dos veces: Alex es puesto a prueba por un hombre agresivo y la segunda vez por una mujer desnuda.	En el segundo tema musical el ritmo de la música sincroniza con el movimiento visual.

**Descripción del conjunto:**

La música *no diegética* comienza con *Overture to the sun*, hace un señalamiento narrativo del punto de vista del Estado, representado por el primer ministro. Alex es

maltratado, golpeado y humillado por un actor que representa al Estado, la música que se escucha de fondo señala que la escena tiene que ver con algo honorable y venerable, para el Estado. Para éste es justificable maltratar y violentar a un joven violento, pero para él violento violentar al estado, es algo malo.

La segunda música *no diegética* que aparece en esta escena es la de *Los funerales de la reina María*, desde este momento la pieza musical es un *leitmotiv* que intensifica la angustia de Alex.

<b>31. Alex regresa a su casa</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	Sí	Sí	Diálogos	Al inicio y al final.	No

**Descripción del conjunto:**

La canción *diegética*, *I want to marry a lighthouse keeper* (traducción: *Quiero casarme con un vigilante*) intensifica el significado de la escena, por su carácter burlesco y sarcástico. Alex llega creyendo que es el fin de su castigo, ahora es un hombre libre y todo será como antes, pero su recámara ya no es de él, su padre lo recibe con miedo y hay un nuevo habitante. La música intensifica la burla que le hace “la situación” a Alex, pues él creía que iba a llegar a su casa y más bien se tiene que ir porque no hay lugar para él.

La segunda música *no diegética*, es *Scherezade*. Comienza cuando los padres le dicen a Alex que no puede regresar. La música exterioriza el tono de la escena y la imagen que tenemos de Alex se transforma. La música funciona como *leitmotiv* pues hace un señalamiento de la psicología de Alex, esta pieza musical se ocupa cuando Alex va a entrar a prisión. Su aparición indica que él es dulce, amilanado que necesita protección. También sirve para dar cohesión con la siguiente escena.

**32. Alex**

<b>camina en el muelle</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
No	Sí	No	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	EL ritmo de la música sincroniza con el movimiento visual.

**Descripción del conjunto:**

La canción *no diegética*, es *Scherezade*, sirve para dar cohesión con la escena pasada y ésta. Funciona como *leitmotiv*, reafirma la psicología de Alex: es dulce, amilanado y necesita protección.

<b>33. Alex es reconocido por el mendigo y golpeado</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	Los diálogos	Inicio y final	No

**Descripción del conjunto:**

No hay música, los gritos de los mendigos ambientan la escena. Alex comenta sus sentimientos mediante la *voice over*.

<b>34. Alex es capturado y</b>
--------------------------------

<b>torturado por sus drugos</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN</i>	Sí	No	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El ritmo musical sincroniza con el movimiento visual. Cuando Alex es golpeado por sus ex drugos, los golpes se sincronizan con el tiempo musical, sonando con un eco después de cada golpe.

**Descripción del conjunto:**

La música para el *Funeral de la reina María* funciona como *leitmotiv*, nos genera la angustia del personaje y representa la obsesión por la violencia.

<b>35. Alex llega a hogar de escritor</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>

OFF	Sí	Sí	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El ritmo musical sincroniza con el movimiento visual.
-----	----	----	-----------	--	---

**Descripción del conjunto:**

La música para el *Funeral de la reina María* funciona para dar cohesión con la escena pasada y como *leitmotiv* que indica la angustia de Alex por sobrevivir y encontrar la ayuda de alguien.

<b>36. Alex es acogido y entrevistado en casa del escritor</b>					
Palabras IN/OFF	Música	Ruido	Cuál es el dominante	Lugar de la música	Puntos de sincronización
IN/OFF	Sí	Sí	Los diálogos	En medio de la secuencia.	No

**Descripción del conjunto:**

Alex canta *I'm singing in the rain*, es *diegética*. La canción funciona como *leitmotiv* para indicar la psicología del personaje, está alegre y conserva su carácter infantil. La canción también hace un señalamiento narrativo para el escritor, pues recuerda que es la misma canción que cantaba el violador de su esposa. Esta canción contrasta con el carácter violento de Alex, por su contenido ingenuo.

<b>37. Escritor intenta asesinar a Alex</b>
---

<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	La música	Desde el inicio, durante y hasta el final.	El ritmo musical sincroniza con el movimiento visual. El tiempo musical sincroniza con los gestos de la cara del escritor.

**Descripción del conjunto:**

La *Novena* sinfonía de Beethoven, 2do movimiento, es música *diegética*, y hace un señalamiento narrativo del punto de vista del escritor. El escritor se encuentra en un estado violento, pues intenta asesinar a Alex, pero juguetón porque disfruta del sufrimiento de éste. También indica el significado de la escena, pues ya sabemos que para Alex, después del tratamiento, el escuchar la *Novena* es sinónimo de malestar y prefiere la muerte a soportar el malestar.

<b>38. Alex está en el hospital</b>					
<i>Palabras IN/OFF</i>	<i>Música</i>	<i>Ruido</i>	<i>Cuál es el dominante</i>	<i>Lugar de la música</i>	<i>Puntos de sincronización</i>
<i>IN/OFF</i>	Sí	Sí	Los diálogos	A la mitad de la secuencia y al final.	El ritmo de la música sincroniza con el movimiento visual.

**Descripción del conjunto:**

La música *no diegética* es la *Beethoviana*, señala el tono de la escena. La música por su carácter, representa la emoción de que Alex está fuera de peligro, en un lugar silencioso. Lo que va a suceder es algo grandioso.

La segunda pieza musical es *diegética*, la *Novena* de Beethoven 4to movimiento. Marca el tono de la escena e intensifica su sentido. Es un momento de verdadero peso dramático porque Alex puede escuchar la *Novena* sin malestar, vuelve a sentir el éxtasis que sentía al escucharla antes del tratamiento. Ahora Alex es un mártir que va a volver a la calle con su ultra violencia. La música hace un señalamiento narrativo desde el punto de vista del personaje, por su carácter, Alex vuelve a ser poderoso, jubiloso y ahora redentor de la sociedad.

***Funciones generales de la música en Naranja mecánica***

La presencia de la música en el filme representa una emoción, la música es un significante de la emoción; contribuye a la continuidad formal y rítmica; la música da el verdadero significado de la película; la música crea la atmósfera de la película, contribuyendo a resaltar el tono sarcástico, violento y divertido que el director quiere comunicar.



## Consideraciones finales

La asombrosa capacidad que tiene la música para crear estados de ánimo, puntuar, diluir ruidos, unir, etc., ayuda a la narrativa audiovisual a expresar lo que no se puede expresar con palabras sino con ese lenguaje que no todos conocemos pero sentimos, que es lo que hace que el cine necesite de ella y no al revés.

El estudio de la música dentro del filme, es inherente a cualquier análisis o crítica cinematográfica que se quiera realizar sobre el director y/o la película, pues no se puede comprender la narrativa de un filme sin el uso intencional de la música, por el director. Incorporar el estudio de las funciones de la música en el cine, a cualquier investigación interpretativa cinematográfica, dota de una comprensión más completa, a la indagación, revela las diferentes intenciones que quiso comunicar el director.

Un análisis audiovisual sirve como una herramienta que guía al interesado, por el lenguaje audiovisual, a conocer los efectos sensoriales y culturales que las funciones de la música en el cine conllevan, así como sus demás elementos. Esta investigación profundizó de una manera analítica, práctica y ejemplificada, el por qué de la importancia de la música en el cine concluyendo que la música es un elemento necesario, pero que necesita de un estudio previo para lograr una mejor y más completa comprensión, del producto audiovisual a indagar.

Una música mal elegida por el realizador puede ser un total error para la película, truncando la capacidad evocadora que la obra pueda transmitir. Hay que aclarar, que si una película no utiliza música incidental, no quiere decir que sea mala (al final es el estilo del director). Pero este estudio expone, la importancia de la música y una forzosa cultura musical, ligada al conocimiento general del lenguaje audiovisual e histórico cultural, para cualquier estudiante de la comunicación audiovisual, para así aportar al estudio una información más completa.

La música en el cine está determinada por el género, la historia y los elementos audiovisuales que la conforman, no obstante su elección, y su derecho de ser y estar en la película depende la capacidad creativa del compositor, pero sobretodo del concepto

que el director elija para significar su película, provocar y evocar los sentimientos, época, atmósferas y emociones que él desee, conforme a una coherencia formal de la obra.

La elección de la música, depende del tratamiento y significación, que el realizador quiera proporcionar a cada escena, por otro lado el músico de la banda sonora, tendrá que cuadrar (valga la expresión) su creatividad musical al ritmo interno del filme, para no estorbar los diálogos y resaltar las acciones, pero a la vez no menospreciar el valor musical de la pieza, al contrario resaltarla en los momentos precisos, que necesiten de mayor significación.

Este estudio sostiene la importancia de la música en el cine, como un elemento audiovisual no aislado y que necesita de un estudio previo, antes de cualquier elección o crítica. Así como la importancia de un análisis audiovisual, para una mejor interpretación de las funciones de cada elemento dentro de la película.

El tomar en cuenta el contexto histórico (tanto de la música en el cine, el cine y los acontecimientos sociales más relevantes), ayuda a una mejor comprensión y eleva la capacidad de análisis y crítica de la película, pues uno no puede entender el porqué del producto sin entender el origen y su entorno.

El origen de la música en el cine, responde también a la necesidad del cine por integrarse al medio del espectáculo. De esta forma copia las formas de la música en la ópera y las ocupa desde sus inicios hasta nuestros días. No obstante la música en el cine responde a implicaciones técnico musicales, que expresan una unión entre imagen y los elementos de la banda sonora.

Por otro lado, la evolución de la tecnología, el cambio de costumbres en las sociedades, las formas de consumo, modas y fenómenos socio-culturales, en general, afectan la evolución de los estilos de la música y del cine. Por lo que en esta tesis sólo se enumeraron las funciones más generales y no específicas, ya que cada película responde a necesidades de análisis específicos.

Los principios que permiten la unión entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje musical, son muy claros, primero el montaje: permite la interacción entre música e imagen. Segundo la sincronización: responde al efecto visual de síncreisis o asincronía. Estos principios se sirven del efecto empático o anempático, que afectan directamente en las emociones del ser humano, y que crea la música en el cine.

En el caso de *Naranja mecánica* no se podía hablar aisladamente del filme, primero porque la película es la adaptación de la novela de Anthony Burgess; segundo Stanley Kubrick con *2001: Odisea del espacio* “simbólica en muchos aspectos, no sólo en el nuevo curso que toma el género de ciencia ficción... se basa en la experimentación sonora y visual de la temprana era del sonido, así como principios de la modernidad 60s”<sup>108</sup>. Con este filme Kubrick, marca un hito en el uso de la música clásica en el cine; tercero, el contexto cultural (contracultura), hace posible un tema de “ultraviolencia”, junto con *Perros de Paja*, sin precedentes; cuarto, *Naranja mecánica* de Anthony Burgess, surge como un análisis del fenómeno de la cultura juvenil, que ya se había plasmado en películas como *Rebelde sin causa* y *Amor sin barreras*. Pero la diferencia entre estas expresiones de cultura juvenil y la de Burgess, era que el protagonista no era un joven rebelde porque sufría la incomprensión familiar o social, sólo era violento por diversión; quinto, Wendy Carlos utiliza música electrónica, para una película de ciencia ficción, continuando con el estereotipo con el que se había ocupado la música de cine electrónica: temas relacionados con extraterrestres, tecnología, es decir, en el género de ciencia ficción; sexto, el género de ciencia ficción no hubiera proliferado como lo hizo, sin el contexto de la post guerra y la guerra fría.

Investigar acerca de los orígenes del cine (evolución del lenguaje cinematográfico) así como un lenguaje básico musical, aportaron una mejor interpretación de las funciones de la música en la película y funciones audiovisuales en general, de tal suerte que la investigación es mejor interpretada, comprendida, explicada y expresada, evitando conceptos ambiguos de interpretación subjetiva como “esta canción me hace sentir...”.

El estudio sistemático de cada una de las partes confirma, la hipótesis de que nada existe en el cuerpo de la película al azar. Todo tiene una razón de ser. Esta unión de imagen, color, actuación, diseño de vestuario, diseño sonoro, vestuario, escenografía, producción, dirección, cámara, música, etc., es una asociación estudiada y debe de ser

finamente planeada, pues está llena de significados, concientes e inconscientes. En *Naranja mecánica* todo parece simplemente bello, pero realmente es complejamente bello.

La música en *Naranja mecánica* narra, con o sin diálogos, con o sin la *voice over*, la ambivalencia que Kubrick desea transmitir. Con la música de Beethoven, la *Novena* sinfonía, da un mensaje de paz y regocijo espiritual, asociándolas con escenas de violación, violencia y suicidio. Para Neil Fullwood, autor de *One hundred violent filmes that change cinema*, “la primera vez que vi el filme, me burlé, y luego estaba profundamente avergonzado por reírme. Tú no deberías de reírte pero es muy inesperado”. Este sentimiento que experimentamos la mayoría de los que vemos la película, por primera vez, es gracias al valor expresivo que la música otorga a las escenas. No obstante, la música tiene un valor expresivo inamovible, ciertas connotaciones culturales provocadas por la música pueden variar enormemente de acuerdo a la época, el país y las audiencias de las películas.

El estudio de la obra mediante un análisis audiovisual, me permitió dotar a cada elemento del filme su lugar preciso y así conferir la importancia a cada uno de los elementos en el justo momento de significación. Por otro lado, gracias a este análisis, se reafirma la importancia de la calidad que debe tener un producto audiovisual, pues todos los elementos confluyen y tienen una función que soporta a las otras. Ya sea para realizar una crítica a fondo o para la realización de un producto audiovisual, es importante entender que no se puede efectuar si el realizar no sabe de conceptos básicos del lenguaje de la música y del cine. Por otro lado, es insoslayable tener una amplia cultura de la historia del cine.

## Traducción de canciones

*I want to marry a light house keeper* letra en español: *Quiero casarme con un vigilante*

Quiero casarme con un vigilante  
Y que me haga compañía  
Quiero casarme con un vigilante  
Y vivir a un lado del mar  
Voy a pulir sus lámparas durante el día  
Para que los barcos en la noche pueden encontrar su camino  
Quiero casarme con un vigilante  
¿No estaría bien?  
Tendríamos fiestas sobre un arrecife de coral  
Mientras la almeja se cuece en la orilla  
Vamos a invitar a los vecinos  
Y las gaviotas para tener éxito  
Me gustaría vivir en un faro, nene  
Todos los días  
Me gustaría vivir en un faro  
El blanco de la bahía  
Así que si quieres hacer mis sueños realidad  
Usted va a ser un guardián del faro también  
Podríamos vivir en un faro  
El blanco de la bahía.  
Voy a pulir sus lámparas durante el día  
Para que los barcos en la noche pueden encontrar su camino  
Quiero casarme con un vigilante  
¿No estaría bien?  
Caminaremos en la bahía iluminada por la luz de la luna  
Tal vez encontrar un tesoro  
Me gustaría vivir en un faro  
¿Tú qué dices?  
Me gustaría vivir en un faro, nene,

Todos los días  
Me gustaría vivir en un faro  
El blanco de la bahía  
Así que si quieres hacer mis sueños realidad

*I'm singing in the rain* letra en español: *Cantando bajo la lluvia*

Estoy cantando bajo la lluvia  
Sólo canto bajo la lluvia  
Que glorioso sentimiento  
Estoy feliz otra vez  
Me estoy riendo de las nubes  
Tan oscuras arriba de mi  
El sol está en mi corazón  
Estoy listo para amar  
deja que las nubes tormentosas te persigan  
Todos desde su lugar  
Vengan a la lluvia  
Tengo una sonrisa en mi cara  
Camino por la calle  
Con un estribillo feliz  
Sólo cantando,  
Cantando bajo la lluvia

Bailando en la lluvia  
Dee dee dee-ah-ah-ah  
Dee dee dee-ah-ah-ah  
Estoy feliz otra vez  
Estoy cantando y bailando bajo la lluvia  
Estoy bailando y cantando bajo la lluvia...

## Bibliografía

- Anthony Burgess, *Naranja mecánica*, México, Booket, 2007.
- Arcos, María de, *Experimentalismo en la música cinematográfica*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Arias, Eusebio B., *Series de culto de tv de ciencia ficción, terror y fantasía*, Madrid, Nuer, 1997.
- Armes, Roy, *Panorama histórico del cine*, Madrid, Fundamentos, 1974.
- Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1960-1969*, México, UNAM, 1986.
- Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, UNAM, 1988.
- Ayala Blanco, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, México, UNAM, 2006.
- Baxter, John, *Stanley Kubrick: biografía*, Madrid, T&B Editores, 2005.
- Beltrán Moner, Rafael, *Ambientación musical*, Madrid, Editorial Centro de Formación RTVE, 1991.
- Burch, Noël, *Praxis del cine*, España, Fundamentos, 1998, 6ª Edición.
- Carmona, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 1993.
- Chion, Michel, *Kubrick's cinema odyssey*, Londres, Publishing, 2001.
- Chion, Michel, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993.
- Chion, Michel, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Colón Perales C., Infante del Rosal F. y Lombardo Ortega M., *Historia y Teoría de la Música en el cine: Presencias afectivas*, Sevilla, ALFAR, 1997.
- Copland, Aarón, *Cómo escuchar la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Costa, Antonio, *Saber ver el cine*, Barcelona, Paidós, 1985.
- Cross, Milton y David Ewen, *Los grandes compositores. Su vida y su música desde Bach hasta nuestros días*, Buenos Aires, Cía. Gral. Fabril Editora Tomo III, Cap. VI y VII, 1963.
- Cueto, Roberto, *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Madrid, Nuer Ediciones, 1996.
- De Baecque, Antoine (compilador), *Teoría y crítica del cine: Avatares de una cinefilia*, Barcelona, Paidós, 2005.

Diagram Group, Longman Handbook of Orchestral Instruments, Inglaterra, Longman, 1984.

Downs, Philip G., *La música clásica: la era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid, Akal, 1998.

Eco, Humberto, *Cómo se hace una tesis*, Barcelona, Gedisa, 1994.

Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1990.

Faro, Forteza, Agustín, *Películas de libros*, Zaragoza, Prensa Universitaria de Zaragoza, 2006.

Faulstich, Werner y Helmut Korte, *Cien años de cine: una historia en cien películas*, vol. 4: 1961- 1976, México, Siglo XXI, 1997.

Feixa, Carles, *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*, Barcelona, Ariel, 1999.

Fernández Díez, Federico y José Martínez Abadía, *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1999.

Gilbey, Ryan, *It don't worry me*, Inglaterra, Faber and Faber, 2003.

Hallowell, Jonathan, *Britain since 1945*, Cornwall, Blackwell publishing, 2003.

Honolka, Kurt, et al., *Historia de la música*, Madrid, EDAF, 1980.

Jaramillo R., Gabriel E. *Introducción al estudio de la música*, Colombia, Universidad de Caldas, 2008.

Kagan, Norma, *The cinema of Stanley Kubrick*, Nueva York, The continuum publishing group inc., 2000.

Kagan, Norman, *Stanley Kubrick*, Barcelona, Lumen, 1976.

Kinderman, William, *Beethoven*, Los Ángeles, University of California Press, 1995.

Labarrere, André Z., *Akal-atlas del cine*, Madrid, Ediciones Akal, 2007.

MITRY, Jean, *Estética y Psicología del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1963.

Montiel, Alejandro, *Teorías del cine: el reino de las sombras*, España, Biblioteca de divulgación temática, 1999.

Navarro Arriola, Heriberto y Sergio, Navarro Arriola, *Música de cine: historia y coleccionismo y bandas sonoras*, Madrid, Ediciones internacionales universitarias, 2005.

Navarro, Joaquín, *El mundo del cine*, Barcelona, Océano, 1999.

Onaindia, Mario, *El guión clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996.

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

Rasmussen, Randy, *Stanley Kubrick: seven films analyzed*, Carolina del Norte, Mcfarland Company Inc., 1994.



- Rodríguez Bravo, Ángel, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1998.
- Rojas Soriano, Raúl, *Métodos para la investigación social*, México, Plaza y Valdés, 1997.
- Román, Alejandro, *El lenguaje Musivisual: semiótica y estética de la música cinematográfica*, Madrid, Visión libros, 2008.
- Roszak, Theodore, *El nacimiento de una contracultura*, Barcelona, Kairós, 1981.
- Sadoul, Georges, *Historia del cine mundial: desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, Siglo XXI, 1983.
- Sánchez Noriega, José Luis, *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*, Madrid, Alianza, 2002.
- Theodor W. Adorno, *Beethoven filosofía de la música*, Madrid, Akal, 2003.
- Theodor W., Adorno y Hanns, Eisler, *El cine y la música*, Madrid, Fundamentos, 1981.
- Unterberger, Richie, *Unknown legends of rock and roll*, California, Miller free man books, 1998.

## Fuentes electrónicas

Neumeyer David, *Music for radio and television/topic: Music in sound film*, [en línea], Texas, Universidad de Texas, 8 de octubre de 2010, Dirección URL: [http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/gorbman\\_rules.html](http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/gorbman_rules.html) [consulta: 4 de mayo de 2010].

Christian Bugge, *The clockwork controversy*, [en línea], The Kubrick site, 2008, Dirección URL: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html> [consulta: 6 de octubre de 2010].

Anthony Burgess, *Anthony Burgess on A Clockwork Orange*, [en línea], The Kubrick site, 2008, Dirección URL: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/burgess.html> [consulta: 11 de noviembre de 2010].

Sin autor, *Extended classification information*, [en línea], British Board of Film Classification, 2002, Dirección URL: <http://www.bbfc.co.uk/about/history-of-the-bbfc>, [consulta: 20 de diciembre de 2010].

Sin autor, *About Anthony Burgess*, [en línea], The international Anthony Burgess foundation, 20 de diciembre de 2011, Dirección URL: <http://www.anthonyburgess.org/>, [consulta: 11 de noviembre de 2010].

Jeff Bond, *A Colckwork Composer*, [en línea], Los Ángeles, Official Wendy Carlos online information source, Film score monthly, núm. 23, marzo 1999, Dirección URL: [http://www.wendycarlos.com/other/PDF-Files/FSM-Interview\\*.pdf](http://www.wendycarlos.com/other/PDF-Files/FSM-Interview*.pdf), [consulta: 12 de febrero de 2011].

Arredondo, Hermina y Francisco J. García, *Los sonidos del cine*, en *Comunicar*, [en línea], Huelva, Universidad de Huelva, Revista Comunicar, año VI época II, segundo semestre, octubre de 1998, Dirección URL: <http://www.redalyc.uaemex.mx/pdf/158/15801116.pdf>, [consulta: 3 de junio de 2006].

## Filmografía

Coppola, Francis, 1979, *Apocalipsis* (Apocalypse Now)

De Sica, Vittorio, 1948, *Ladrón de bicicletas*

Edwards, Blake, 1961, *Desayuno con diamantes*

Fellini, Federico, 1973, *Amarcord*

Godard, Jean Luc, 1968, *Simpatía por el diablo* (Sympathy for the devil)

Godard, Jean-Luc, 1962, *Vivre sa vie*

Godard, Jean-Luc, 1966, *Masculino y femenino* (Masculin Féminin)

Hill, Jack, 1973, *Coffy*

Hiller, Arthur, 1970, *Historia de un amor* (Love Story)

Jewison, Norman, 1975, *Los gladiadores del futuro* (Rollerball)

Kubrick, Stanley, 1953, *Fear and desire*

Kubrick, Stanley, 1955, *El beso del asesino*

Kubrick, Stanley, 1956, *Casta de malditos*

Kubrick, Stanley, 1957, *Patrulla infernal*

Kubrick, Stanley, 1960, *Espartaco*

Kubrick, Stanley, 1962, *Lolita*

Kubrick, Stanley, 1964, *Dr. Insólito*

Kubrick, Stanley, 1968, *2001: Odisea del espacio*

Kubrick, Stanley, 1971, *Naranja mecánica*

Kubrick, Stanley, 1975, *Barry Lyndon*

Kubrick, Stanley, 1980, *El resplandor*

Kubrick, Stanley, 1987, *Cara de guerra*

Kubrick, Stanley, 1999, *Ojos bien cerrados*

Lelouch, Claude, 1966, *Un hombre y una mujer* (A man and a woman)

Leone, Sergio, 1968, *Había una vez en el oeste* (Once upon a time in the west)

Lester, Richard, 1963, *Help!*

Lester, Richard, 1964, *A hard day's night*

Leva, Gary, 2007, *Great Bolshy Yarblookos! Making A Clockwork Orange Documentary*

Lucas, George, 1971, *THX 1138*

Lucas, George, 1973, *Locura de verano* (American gaffiti)

Lucas, George, 1977, *La guerra de las Galaxias* (Starwars)

Nicholas, Ray, 1955, *Rebelde sin causa*

Oshima, Nahisa, 1976, *El imperio de los sentidos* (In the realm of the senses)  
Peckinpah, Sam, 1969, *Pandilla salvaje* (The wild bunch)  
Peckinpah, Sam, 1970, *Los perros de paja* (Straw dogs)  
Polanski, Roman, 1966, *Cul de sac*  
Polanski, Roman, 1968, *El bebe de Rosemary* (Rosemary's baby)  
Polanski, Roman, 1974, *El barrio chino* (Chinatown)  
Pollack, Sydney, 1973, *Nuestros años felices* (The way we were)  
Renaís, Alain, 1959, *Hiroshima mon amour*  
Renaís, Alain, 1961, *El año pasado en Marienbad*  
Richardson, 1962, *La soledad del corredor de fondo*  
Robson, Mark, 1974, *Terremoto* (Earthquake)  
Sagal, Boris, 1971, *El hombre omega* (The omega man)  
Scorsese, Martín, 1976, *Taxi driver*  
Sharman, Jim, 1975, *El show de terror de Rocky* (The horror picture show)  
Spielberg, Steven, 1975, *Tiburón* (Jaws)  
Tarkovskiy, Andrei, 1986, *El sacrificio* (Offret)  
Truffaut, François, 1966, *Fahrenheit 451*  
Truffaut, François, 1969, *La sirena del Mississippi* (Mississippi mermaid)  
Wilder, Billy, 1960, *El apartamento*  
Winner, Michael, 1974, *El vengador anónimo* (Death wish)  
Wise, Robert, 1961, *Amor sin barreras*

---

<sup>1</sup> Aarón Copland, *Cómo escuchar la música*, décima edición, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 228.

<sup>2</sup> Mario Naito, "Imaginario extranjeros", ponencia presentada en el Segundo Coloquio Internacional de Cine. Las rutas del cine en América (1985-1910), México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, "Auditorio José María Vigil", Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Jueves 9 junio 2011.

<sup>3</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p.43.

<sup>4</sup> Carlos Colón Perales; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega, *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*, Sevilla, ALFAR, 1997, p. 205.

<sup>5</sup> Es decir, ¿qué es el cine? Definir su existencia de una forma metafísica, desde su esencia.

- 
- <sup>6</sup> Carlos Colón Perales; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega, *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*, Sevilla, ALFAR, 1997, p. 207.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p. 225.
- <sup>8</sup> Adorno Theodor W; Hanns Eisler, *El cine y la música*, segunda edición, Madrid, Fundamentos, 1981, p.91.
- <sup>9</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 232.
- <sup>10</sup> Carlos Colón Perales; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega, *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*, Sevilla, ALFAR, 1997, pp. 255-256.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, p. 256.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 261.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p.32.
- <sup>14</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p.52.
- <sup>15</sup> Roberto Cueto, *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Madrid, Nuer, 1996, p. 33.
- <sup>16</sup> Ricciotto Canudo, *Manifiesto de las siete artes* [en línea], Cinéfagos, dirección URL: [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=436:manifiesto-de-las-siete-artes&catid=30:documentos&Itemid=60](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=article&id=436:manifiesto-de-las-siete-artes&catid=30:documentos&Itemid=60) [consulta 24 de abril de 2012].
- <sup>17</sup> Jean Mitry, *Estética y psicología 1. Estructuras*, sexta edición, Madrid, p. 396.
- <sup>18</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p. 38.
- <sup>19</sup> Carlos Colón Perales; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega, *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*, Sevilla, ALFAR, 1997, p. 30.
- <sup>20</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, tercera edición, 1997, pp.107-110.
- <sup>21</sup> Carlos Colón Perales; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega, *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*, Sevilla, ALFAR, 1997, p. 107.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, p.107.
- <sup>23</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p.112.
- <sup>24</sup> Claudia Gorbman, *Unheard melodies: Narrative film music*, Indiana, Indiana University Press, 1987, p. 40.
- <sup>25</sup> David Neumeyer, *Music for radio and television/topic: Music in sound film*, [en línea], Texas, Universidad de Texas, 8 de octubre de 2010, Dirección URL: [http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/gorbman\\_rules.html](http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/gorbman_rules.html) [consulta: 4 de mayo de 2010].

- 
- <sup>26</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p. 147.
- <sup>27</sup> Roberto, Cueto, *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Madrid, Nuer, 1996, p. 218.
- <sup>28</sup> Heriberto Navarro Arriola; Sergio Navarro Arriola, *Música de cine: historia y coleccionismo y bandas sonoras*, segunda edición, Madrid, Ediciones Internacionales Universitarias, 2005, p. 35.
- <sup>29</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p. 146.
- <sup>30</sup> Roberto, Cueto, *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Madrid, Nuer, 1996, pp. 221-222.
- <sup>31</sup> Carlos Colón Perales; Fernando Infante del Rosal; Manuel Lombardo Ortega, *Historia y teoría de la música en el cine: presencias afectivas*, Sevilla, ALFAR, 1997, p. 73.
- <sup>32</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, pp. 152-153.
- <sup>33</sup> Rafael Beltrán Moner, *Ambientación musical*, segunda edición, Madrid, Editorial Centro de Formación RTVE, 1991, pp. 16.
- <sup>34</sup> Roberto, Cueto, *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Madrid, Nuer, 1996, pp. 287-288.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, p. 17.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, p. 121.
- <sup>37</sup> Michel, Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p. 125.
- <sup>38</sup> David Neumeyer, *Music for radio and television/topic: Music in sound film*, [en línea], Texas, Universidad de Texas, 8 de octubre de 2010, Dirección URL: [http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/gorbman\\_rules.html](http://uts.cc.utexas.edu/~neumeyer/gorbman_rules.html) [consulta: 4 de mayo de 2010].
- <sup>39</sup> Michel, Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p. 199.
- <sup>40</sup> Adorno Theodor W; Hanns Eisler, *El cine y la música*, segunda edición, Madrid, Fundamentos, 1981, p. 33.
- <sup>41</sup> Michel, Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p. 209.
- <sup>42</sup> *Ibid.* p. 220.
- <sup>43</sup> Citado por Roberto Cueto, *Cien bandas sonoras en la historia del cine*, Madrid, Nuer, 1996, p. 31.
- <sup>44</sup> *Ibid.*, p. 196.
- <sup>45</sup> Rafael Beltrán, *Ambientación musical*, segunda edición, España, Centro de formación RTVE, 1991, pp. 22-23.

- 
- <sup>46</sup> Javier Goma Lanzón, *Imitación y experiencia*, Barcelona, Biblioteca de Bolsillo, 2005, p. 125.
- <sup>47</sup> Gabriel E. Jaramillo R, *Introducción al estudio de la música*, Colombia, Universidad de Caldas, 2008, p.15.
- <sup>48</sup> Adorno Theodor W; Hanns Eisler, *El cine y la música*, segunda edición, Madrid, Fundamentos, 1981, p.18.
- <sup>49</sup> Michel, Chion, *La música en el cine*, tercera edición, Barcelona, Paidós, 1997, p. 220.
- <sup>50</sup> Leopoldo, Hurtado, *Introducción a la estética de la música*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 203.
- <sup>51</sup> Según el *Manifiesto del contrapunto* “Sólo la utilización del sonido a modo de contrapunto respecto a un fragmento de montaje visual ofrece nuevas posibilidades de desarrollar y perfeccionar el montaje. Las primeras experiencias con el sonido deben ir dirigidas hacia su no coincidencia con las imágenes visuales. Sólo este método de ataque producirá la sensación buscada que, con el tiempo, llevará a la creación de un nuevo contrapunto orquestal de imágenes-visiones e imágenes-sonidos” Serguéi Eisenstein, Vsevolod I.Pudovkin, Grigory V.Alexandrov.
- <sup>52</sup> Textos de cine, dirección URL: <http://ddogma.blogspot.com/2007/08/el-manifiesto-del-sonido-1928.html> [consulta: 12 de octubre de 2010].
- <sup>53</sup> Jean Mitry, *Estética y Psicología del cine*, México, Siglo XXI, 1978, primera edición, p. 357.
- <sup>54</sup> Federico Fernández Díez; José Martínez Abadía, *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós,1999, p. 191.
- <sup>55</sup> Michel Chion, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 51-52.
- <sup>56</sup> *Ibid.*, p. 48.
- <sup>57</sup> Jean Mitry, *Estética y Psicología del cine*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 357- 358.
- <sup>58</sup> *Ibid.*, pp. 410-412
- <sup>59</sup> Michel Chion, *La música en el cine*, Barcelona, Paidós, 1997, tercera edición, p. 222.
- <sup>60</sup> Michel Chion, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 61.
- <sup>61</sup> Ángel Rodríguez Bravo, *La dimensión sonora del lenguaje audiovisual*, Barcelona, Paidós,1998, pp. 257-258.
- <sup>62</sup> Elipsis, en el lenguaje cinematográfico es un salto de tiempo en el espacio.
- <sup>63</sup> Jean Mitry, *Estética y Psicología del cine*, México, Siglo XXI, 1978, pp. 419-420 y 423.
- <sup>64</sup> Noël Burch, *Praxis del cine*, sexta edición, España, Fundamentos, 1998, p. 14.
- <sup>65</sup> Alejandro Montiel, *Teorías del cine: el reino de las sombras*, segunda edición, España, Biblioteca de divulgación temática, 1999, p. 44.
- <sup>66</sup> *Ibid.*, p. 47

- 
- <sup>67</sup> Federico Fernández Díez; José Martínez Abadía, *Manual básico del lenguaje y narrativa audiovisual*, Barcelona, Paidós, 1999, p. 86.
- <sup>68</sup> *Ibid.*
- <sup>69</sup> Alejandro Montiel, *Teorías del cine: el reino de las sombras*, segunda edición, España, Biblioteca de divulgación temática, 1999, p. 72.
- <sup>70</sup> Carles, Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*, segunda edición, Barcelona, Ariel S.A., 1999, p.113.
- <sup>71</sup> Theodore, Roszak, *El nacimiento de una contracultura*, séptima edición, Barcelona, Kairós, 1981, , p. 10.
- <sup>72</sup> Werner Faulstich; Helmut Korte, *Cien años de cine: una historia en cien películas*, vol. 4: 1961- 1976, México, siglo XXI, 1997, p. 15.
- <sup>73</sup> Juan C., Polo, *Stanley Kubrick*, segunda edición, Madrid, Ediciones JC, 1999, p. 125.
- <sup>74</sup> Mencionado por Esteve Riambau en *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 194.
- <sup>75</sup> Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 193.
- <sup>76</sup> Juan C., Polo, *Stanley Kubrick*, segunda edición, Madrid, Ediciones JC, 1999, p. 128.
- <sup>77</sup> Trailer original de *Naranja mecánica*, editado por la Warner Brothers, DVD.
- <sup>78</sup> Jonathan, Hallowell, *et al.*, *Britain since 1945*, Cornwall, Blackwell publishing, 2003, pp. 245-246.
- <sup>79</sup> Christian Bugge, *The Clockwork controversy* [en línea], The Kubrick site, dirección URL: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html> [consulta:24 de octubre de 2010].
- <sup>80</sup> British Board of Films Classification [en línea], dirección URL: <http://www.bbfc.co.uk/about/hif-of-the-bbfc> [consulta: 3 de septiembre de 2010].
- <sup>81</sup> Christian Bugge, *The Clockwork controversy* [en línea], The Kubrick site, dirección URL: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0012.html> [consulta:24 de octubre de 2010].
- <sup>82</sup> *Ibid.*
- <sup>83</sup> Paul Duncan, entrevistado por Gary Leva, *A clockwork orange Documentary “Great bolshy yarblockos”*, 2007.
- <sup>84</sup> Neil Fullwood, entrevistado por Gary Leva, *A clockwork orange Documentary “Great bolshy yarblockos”*, 2007.
- <sup>85</sup> William Friedkin, entrevistado por Gary Leva, *A clockwork orange Documentary “Great bolshy yarblockos”*, 2007.
- <sup>86</sup> Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 11



---

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 12-13

<sup>88</sup> Juan C., Polo, *Stanley Kubrick*, segunda edición, Madrid, Ediciones JC, 1999, p. 137.

<sup>89</sup> Esteve Riambau, *Stanley Kubrick*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 21.

<sup>90</sup> Stanley Kubrick, citado por Norman Kagan, *Stanley Kubrick*, Barcelona, Lumen, 1976, p. 25.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 26

<sup>92</sup> Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, cuarta edición, Nueva York, The continuum publishing group inc., 2000, p.6.

<sup>93</sup> Norman Kagan, *Stanley Kubrick*, España, Lumen, 1976, p. 27.

<sup>94</sup> Stanley Kubrick, citado por Norman, Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, Nueva York, The continuum publishing group, 2000, p.7.

<sup>95</sup> Juan C., Polo, *Stanley Kubrick*, segunda edición, Madrid, Ediciones JC, 1999, p. 126.

<sup>96</sup> *Anthony Burgess on A Clockwork Orange* [en línea], The Kubrick site, dirección URL: <http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/burgess.html> [consulta:24 de octubre de 2010].

<sup>97</sup> Carles Feixa, *De jóvenes, bandas y tribus: antropología de la juventud*, segunda edición, Barcelona, Editorial Ariel, S.A., 1999, p. 125.

<sup>98</sup> Sin autor, The International Anthony Burgess Foundation, dirección URL: <http://www.anthonyburgess.org/> [15 de noviembre de 2010].

<sup>99</sup> Anthony Burgess, *La naranja mecánica*, primera edición, México, Booket, 2007, p.11.

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>101</sup> Jeff Bond, *A Colckwork Composer*, [en línea], Los Ángeles, Official Wendy Carlos online information source, Film score monthly, núm. 23, marzo 1999, Dirección URL: [http://www.wendycarlos.com/other/PDF-Files/FSM-Interview\\*.pdf](http://www.wendycarlos.com/other/PDF-Files/FSM-Interview*.pdf), [consulta: 12 de febrero de 2011].

<sup>102</sup> Michel Chion, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993, p. 11.

<sup>103</sup> Norman Kagan, *The cinema of Stanley Kubrick*, cuarta edición, Nueva York, The continuum publishing group inc., 2000, p. 168.

<sup>104</sup> Joaquín Navarro, *El mundo del cine*, Barcelona, Océano, 1999, p. 25.

<sup>105</sup> Theodor W. Adorno, *Beethoven filosofía de la música*, Madrid, Akal, 2003, p. 113.

<sup>106</sup> Michel Chion, *La audiovisión*, Barcelona, Paidós, 1993, p.124.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>108</sup> Michel Chion, *Kubrick's Cinema Odyssey*, Londres, Publishing, 2001.