



**Universidad
Tecnológica de Bolívar**
CARTAGENA DE INDIAS

**UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR
Facultad de Ciencias Sociales y Humanas
Programa de Comunicación Social**

INFORME FINAL

Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual

Laura Elisa Posada Medina

**Efraím Medina Reyes
Tutor
Luis Ramón Viñas
Co-tutor**

TÍTULO ACADÉMICO

**Cartagena, Colombia
2011**

Dedicatoria:

A Dios en primera instancia, por darme la vida y permitirme crecer y aprender de cada experiencia.

A mi familia, por su apoyo incondicional y desinteresado. Por plantar en mi la semilla de la excelencia, la responsabilidad y el compromiso. Por exigirme cada día lo mejor de mi y dejar que desarrolle mi carácter y personalidad para enfrentar al mundo con mis propios criterios.

A mis amigos por hacer de cada momento una experiencia inolvidable, por ayudarme a vivir y disfrutar de cada día y por permitir compartir con ellos el regalo de la vida.

Agradecimientos:

A Dios por permitirme estar viva, por crecer, conocer y equivocarme. Por dejarme desarrollar éste proyecto y reconocirme en él, aprender quién soy y que quiero ser.

A mis asesores porque más que trabajar, con ellos viajé y exploré un mundo diferente, en el que los colores, los sonidos y las palabras son la magia que nos dan el escape y la reflexión de nuestra vida.

Con mi tío Efra, por brindarme la oportunidad de aprender de él, a conocer sus pasiones y valorarlo. Por exigirme y apoyarme sin decirlo o pedirlo. Por su invaluable compañía; a centímetros, a kilómetros.

Con Moncho, por siempre brindarme su apoyo e interés. Ser un tutor, un amigo y maestro. Por creer y siempre tener fe en mi y lo que hago, estar ahí sin pedirlo, alimentar mis pasiones y hacerme explorar el interés por mi carrera y gustos.

A mi familia, amigos y profesores. Con su incesante, constante apoyo e interés permitieron que no desdibujara del camino lo que siempre quise realizar, mantenerme enfocada pero siempre disfrutando de cada momento. Consentirme, corregirme y enseñarme. Porque no hay imposibles, sino temores por vencer.

A los libros, la música, el cine y cada agitar del viento que me dejo soñar, creer y crear. Porque cada momento que he vivido ha forjado el ser que soy, ha determinado mis decisiones, mis gustos y mis imperfecciones.

TABLA DE CONTENIDO

1. Introducción	5
2. Referentes teóricos: Un toque estético en la narrativa audiovisual	10
2.1. Arte y estética como concepciones creadoras desde la realidad	14
2.2. El cine como arte ayer y hoy	17
2.3. Deconstrucción desde el aula	24
3. Metodología de trabajo	28
3.1. Enfoque	31
3.2. Técnicas de recolección de datos	34
3.3. Fuentes	39
3.3.1. Fuente primaria	39
3.3.2. Fuente secundaria	40
4. Análisis estético de la cinematografía de Stanley Kubrick	41
4.1. Análisis de los niveles de comunicación semiótico y semántico dentro de las producciones cinematográficas de Stanley Kubrick	44
Killer's Kiss – El beso asesino	49
2001: A Space Odyssey – Una Odisea del espacio	62
A Clockwork Orange – La Naranja Mecánica	76
The Shinning – El Resplandor	97
Eyes Wide Shut – Ojos bien cerrados	114
4.2. Estudiar la estética cinematográfica de Stanley Kubrick como utilidad práctica	121
4.3. Examinar el contenido y propósito de la música como parte del producto estético de Stanley Kubrick	123
5. Conclusiones	130
6. Bibliografía	133
7. Anexos	135

1. INTRODUCCIÓN

“El cine se parece al mundo que vemos. El aumento del parecido es la medida que determina la evolución del cine como arte. Pero ese parecido es insidioso como las palabras del idioma ajeno semejantes a las del propio: lo otro se disgraza de propio. Así surge la comprensión aparente, no verdadera. Sólo cuando se comprende el lenguaje del cine se ve que no se trata de una copia servil, mecánica de la realidad, sino de una recreación activa donde el parecido y la disimilitud forman un solo proceso de conocimiento, proceso, a veces dramático, de la realidad” (Yuri M. Lotman, 1979:10).

Stanley Kubrick: De la estética a una narrativa audiovisual, es un estudio cualitativo que busca describir el aporte estético cinematográfico de éste director, como guía de estudio y reconocimiento del aspecto audiovisual, para una *deconstrucción* de mensajes artísticos. Por lo tanto, en el desarrollo de éste documento, se analizará los niveles de comunicación semióticos y semántico dentro de las producciones cinematográficas de Kubrick.

De acuerdo con lo anterior, es posible afirmar que, (Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, 2008:15), “la estética abarca la reflexión de los fenómenos de significación considerados como fenómenos artísticos. La estética del cine es, pues, el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo ‘bello’ y, por consiguiente del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico.”

Es por esto que, siguiendo con los planteamientos del autor anterior, para estudiar lo que nos proponen estas producciones, hay que analizar las descripciones y dar cuenta de los fenómenos observables en un filme, así como considerar el caso de figuras aún no actualizadas en obras concretas, creando modelos formales (Jacques Aumont et al., 2008).

Para dar razón de los niveles de comunicación y lenguaje en las películas de Kubrick debemos partir de unas preguntas: “¿Es el cine un lenguaje? Planteemos la pregunta de otra manera: < ¿Es el cine un sistema de comunicación?> Indudablemente, sí. El director, el guionista, los actores hacen un film porque quieren transmitir algo. Su fin es una carta, un mensaje dirigido a los espectadores. Mas, para comprender ese mensaje, hay que conocer el lenguaje en el que está escrito” (Yuri M. Lotman, 1979: 9-10).

De esta manera se identificaran los elementos semióticos que dotan de significación a la imagen, el encuadre, el plano, la secuencia y el ángulo. Y a partir del lenguaje audiovisual identificado observar los rasgos distintivos creados a partir de elementos técnicos y la intuición de su autor, que le proveen el toque estético al producto.

Yuri M. Lotman (1979) afirma que “el arte no reproduce simplemente el mundo con el automatismo inerte del espejo: (...) el convierte las imágenes del mundo en signos, él llena el mundo de significados. Los signos no pueden estar vacíos de significado ellos tienen que aportar información” (p. 21).

Stanley Kubrick: De la estética a una narrativa audiovisual, proporcionará información sobre la utilidad que aporta el estudio de la cinematografía de Kubrick para la producción audiovisual. Los estudiantes se verán estimulados a realizar más investigación en áreas afines a la carrera a la hora de desarrollar sus trabajos. También se verán motivados a crear esquemas narrativos dentro de los cuales podrán insertar sus historias, dejando a un lado los recursos convencionales.

Se dará lugar a una mejor apreciación y estudio del arte especialmente en la forma del cine, como producto audiovisual y enriquecedor de la cultura. “Hacer televisión sobre la realidad, pasar más allá de la noticia y el político de turno, contar historias más que declaraciones y poner a conversar a los televidentes.”,

comenta Pirry (Omar Rincón, 2010).

Por otra parte, se darán indicios a los docentes que imparten las clases sobre producción audiovisual e historia del arte, de si se debe afianzar el estudio de la temática de campo que dictan, si se deben replantear las actividades académicas e iniciar la valoración y participación en espacios de connoten un aprendizaje más estético. Esta preconcepción surge de la necesidad que hoy día se presenta de volver a las raíces comunicativas, donde primaba más, la forma en *cómo* se hacía llegar la información y no *que* se decía de esta.

“La dimensión estética cobra también gran importancia en la cultura de masas. Resalta aquí la necesidad de poner en primer plano al mensaje en sí mismo, como una realidad autónoma, y no simplemente como un vehículo transparente de un cierto tipo de contenido. El sentido de la estética implica de alguna manera privilegiar la importancia de las dimensiones formales, plásticas, poéticas, musicales, etc., del mismo mensaje. La estética nos remite, pues, al mensaje en sí mismo y las funciones que cubre.” (Luis López Forero, 1986: 101).

La estética es el modo en que las cosas comunican a través de la forma. El modo en que visten los personajes de Stanley en *La Naranja Mecánica* puede decir más sobre ellos que sus gestos e incluso palabras. La estética es un elemento conceptual que trasciende el discurso funcional. Escribir sobre estética significa dar al discurso elementos de juicio que se basan en las atmósferas y las sensaciones que éstas logran crear en el espectador. La estética no es por fuerza una lectura de lo bello o lo elegante sino también del encanto que puede tener lo feo, lo grotesco o incluso lo marginal.

Kubrick es un maestro de este tipo de estética y así, sus personajes y la estructura misma de sus películas resultan únicos. Es la estética lo que hace la diferencia entre dos historias tan semejantes como *La Naranja Mecánica* y *Trainspotting* por ejemplo, o incluso entre la primera o segunda versión de un mismo film. En el cine

la estética es forma y contenido y los discursos pueden ser aleatorios, todo lo contrario de la literatura donde el discurso es el centro mismo de la forma.

Gillo Dorfles (1986: 22) establece que “podemos, por consiguiente, aceptar la actualidad perenne de la obra de arte, por aquellos de sus componentes formales capaces de salvar los milenios y provistos de una capacidad informativa y comunicativa trasconceptual y transcronológica: pero no podemos pretender que nuestra actitud respecto a tales obras coincida con la de los hombres de aquellas épocas.”

Podremos interpretar lo que significan estéticamente las películas de acuerdo a los códigos que interpretados en el marco de los encuadres, la iluminación, su argumento, el montaje, el color, etc., pero jamás nuestra percepción será equiparable a la de los que vivieron la época de aquellas obras. Sus modelos de referencias emotivas e interpretativas difieren a los de nuestros tiempos, por lo que comprenderíamos los recursos técnicos empleados más no el sistema de impresiones que suscitan.

Hans-Peter Reichmann, curador de la exhibición de *Stanley Kubrick: The exhibition* en La Cinémathèque Française (2011), nos narra en el prefacio del catalogo de la exposición, llamada *The origin of the exhibition*, sobre la visión creativa y exigencia de este director; características que le proveyeron de gran reconocimiento mundial y un largo recorrido por la industria cinematográfica.

There are many superlatives and they are readily repeated in attempts to explain Stanley Kubrick and his oeuvre. Only few of his contemporaries actually met him. Those who did meet him were often pushed to their limits, yet remain full of admiration. (...) Stanley Kubrick was self-taught, read widely, researched, and questioned everything. He developed plans only to abandon and redefine them according to his own unique and incomparable vision. As a director and producer, Kubrick created worlds of images that to this very day

hold an unbroken fascination and continue to inspire and provoke their audience. (...)The exhibition stands out for the interplay of materials from the Estate – props, written documents, photographs, technical film equipment – and walk-through installations that recapture the atmosphere and themes of the individual films. The interdisciplinary exhibition draws attention to Kubrick’s visionary adaptations of influences from the fine arts, design, and architecture and enables us to experience the film cosmos of one of the great artists of the 20th century in all three dimensions.

A su vez, debemos entender, que el cine es como un mazo de cartas en las manos de una adivinadora bella e intrépida; siempre tenemos dudas y gran incertidumbre sobre lo que éstas puedan revelar. Disfrutamos de las tensiones y el drama que esto nos logre generar, interpretamos y asociamos con nuestras vidas las frases que salen de la boca de esta gitana de metrópoli, lloramos o reímos, y finalmente, salimos entretenidos y complacidos o meditabundos y descontentos, preguntándonos; *¿qué habrá querido decir?* “El arte requiere una emoción *doble*: olvidar que se trata de una ficción y, al mismo tiempo, no olvidarlo. Sólo en el arte nos puede horrorizar un crimen y deleitar el actor en el papel del criminal” (Yuri M. Lotman, 1979:21).

“<En arte, nada es bello o feo sino por la ejecución. Una cosa deforme, horrible, espantosa, trasladada con verdad y poesía al dominio del arte, se convertirá en bella, admirable, sublime, sin perder nada de su monstruosidad; y, por otra parte, las cosas más bellas del mundo, falsa y sistemáticamente disueltas en una composición artificial, serán ridículas, burlescas, híbridas, *feas*>.” (Jacques Aumont, 2001:129).

2. REFERENTES TEÓRICOS: UN TOQUE ESTÉTICO EN LA NARRATIVA AUDIOVISUAL

En este capítulo se establecen las bases teóricas que determinan los conceptos requeridos para sustentar y referenciar las posturas que rigen el proceso investigativo de *Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual*. En el desarrollo de éste se argumenta el paradigma estructuralista como eje de la investigación y, a su vez se establecen las principales características teóricas de estudio identificadas por la presente monografía, a partir de las cuales, se muestra la relación de cada una de ellas con el desarrollo del mismo. Estableciendo a su vez la relevancia de estos aspectos dentro del proceso investigativo enmarcado en el contexto audiovisual.

En el desarrollo de este capítulo se dará conocer autores, teorías y citas fundamentales para argumentar y reforzar los objetivos planteados en el estudio. Autores como Nino Ghelli, Rudolf Arnheim, Jacques Aumont, Yuri M. Lotman, Roland Barthes, Umberto Eco, Gillo Dorfles, Michel Chion entre otros, refuerzan por medio de sus textos la temática de estudio.

Asimismo, se inicia planteando los principales aspectos por medio de los cuales se sustenta la pertinencia del estudio. Por ello, primero se establecerá la definición de conceptos como: Estética, semiótica, cine, y deconstrucción. Cada uno de ellos, permitirá determinar el proceso por medio del cual se desarrollará el análisis del estudio empleando perspectivas de la comunicación que contribuyan al desarrollo de este.

Ahora bien, dando inicio al primer capítulo de acuerdo a lo planteado en los párrafos anteriores, se explicará el paradigma fundamental de estudio de la investigación: la teoría estructuralista. “Los tres cursos de lingüística dictados por Ferdinand de Saussure (1857 – 1913) entre 1906 y 1911 en la Universidad de Ginebra se reconocen como fundadores de los métodos de esta teoría. Para el

lingüista suizo la lengua es una ‘institución social’, mientras que la palabra es un acto individual. En cuanto institución social, la lengua es un sistema organizado de signos que expresan ideas: se presenta el aspecto codificado del lenguaje. La lingüística tiene por tarea estudiar las reglas de este sistema organizado a través de las cuales éste produce sentido. El lenguaje es segmentable, por tanto analizable; se trata de inferir las oposiciones, las distancias que permiten a una lengua funcionar o significar” (Armand & Michéle Mattelart, 1997:59).

Esta concepción lingüística es pertinente a partir del planteamiento del cine como la estructura a estudiar, concebida ésta, a través de la concepción de Jean Piaget (1999:6), como “un sistema de transformaciones que, como tal, está compuesto de leyes (por oposiciones a las propiedades de sus elementos), y que se conserva o enriquece por el juego mismo de sus transformaciones, sin que éstas terminen fuera de sus fronteras o recurran a elementos exógenos.”

Posteriormente, Armand & Michéle Mattelart (1997:60) explican como Roland Barthes, luego de que Saussure planteara en *Cours de linguistique générale* el inicio del pensamiento sobre *semiología* como ‘una ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social (...)’ (del griego *semeíon*, signo), retoma este desafío. En un artículo –manifiesto que fija las grandes líneas de este proyecto, titulado ‘Éléments de sémiologie’, publicado en la revista *Communications* (1964), da esta definición: “La semiología tiene como objeto todo sistema de signos, cualquiera que sea su sustancia, cualesquiera que sean sus límites: las imágenes, los gestos, los sonidos melódicos, los objetos y los complejos de estas sustancias que se encuentran en ritos, protocolos o espectáculos constituyen, si no ‘lenguajes’, si al menos sistemas de significación.”

El estudio de semiología continuado por Barthes es fundamental para esta investigación debido a que el análisis estético-descriptivo que se realizó sobre la cinematografía de Stanley Kubrick, basó su sistema de comprensión a partir del reconocimiento de la significación de sus signos en cada parte de la obra, como se

mencionó anteriormente, en *las imágenes, los gestos los sonidos melódicos, los objetos, etc.*

Se descubrió a través de la identificación del lenguaje audiovisual del cine los diversos signos que lo componen como parte del estudio analítico y exploratorio de su estética, que en ejecución se basa en la creación de *conflictos* entre los signos para crear una mayor *carga emotiva* y significación.

Años después, durante los 70, Jacques Derrida toma relevancia con su pensamiento *deconstructivo* durante el período *post-estructuralista* como método de análisis científico. Este “consiste, en efecto, en deshacer, en desmontar algo que se ha edificado, construido, elaborado pero no con vistas a destruirlo, sino a fin de comprobar cómo está hecho ese algo, cómo se ensamblan y se articulan sus piezas, cuáles son los estratos ocultos que lo constituyen, pero también cuáles son las fuerzas no controladas que ahí obran” (Cristina de Pereti, 1998).

Este pensamiento *derridiano* es pertinente para el estudio de Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual puesto que lo que se busca es, luego de haber comprendido las propuestas estéticas de las obras cinematográficas analizadas, discurrir dichas proposiciones como guías para estudio e implementación en los trabajos audiovisuales académicos, como respuesta al llamado a reconstruir los medios de comunicación que plantea Omar Rincón.

Ya a partir de este reconocimiento y meditación, pasar a un replanteamiento de las técnicas y métodos que se han implementando, para *desmontar* y *deshacer* y, finalmente articular de nuevo todas las estructuras que nos permiten comprender la aplicación significativa de dicho lenguaje audiovisual para la *reconstrucción* de este, proponiendo, claro está, como es el objetivo principal de este estudio, una propuesta estética en la narrativa audiovisual.

“Derrida explica que empleó el término «deconstrucción», término poco usual

en francés. Para retomar en cierto modo, dentro de su Pensamiento, las nociones heideggerianas de la «*-Destruktion*» de la historia de la onto-teología (que hay que entender no ya como mera destrucción, sino como «desestructuración para destacar algunas etapas estructurales dentro del sistema») y de la «*Abbau*» (operación consistente en «deshacer una edificación para ver cómo está constituida o desconstituida»).

La deconstrucción trabaja, pues, no ya al modo de un análisis que, sin «pillarse los dedos», se limita a reflexionar y/o a recuperar un elemento simple o un presunto origen indescomponible de un determinado sistema, sino como una especie de *palanca de intervención activa*, estratégica y singular, que afecta a [o, como escribe a veces Derrida, «solicita», esto es, conmueve como un todo, hace temblar en su totalidad] la gran arquitectura de la tradición cultural de Occidente (toda esa herencia de la que nosotros, querámoslo o no, somos herederos), en aquellos lugares en que ésta se considera más sólida, en aquellos en los que, por consiguiente, opone mayor resistencia: sus códigos, sus normas, sus modelos, sus valores”. (Cristina de Pereti, 1998).

A continuación, se plantearán a través de conceptos claves las nociones dentro de las cuales se desarrolla el análisis e interpretación de la investigación. De acuerdo con Roland Barthes (1993:13), “un concepto no es, seguramente, una cosa, pero tampoco es solamente la conciencia de un concepto. Un concepto es un instrumento y una historia, es decir, un haz de posibilidades y de obstáculos implicado en un mundo vivido.”

En este sentido, comprendemos que los conceptos a explicar ampliarán la concepción teórica a tratar a partir del estudio y nos permitirán advertir las expectativas de los postulados planteados.

2.1. Arte y Estética como concepciones creadoras desde la realidad

No sería pertinente introducirse sin preámbulo alguno al desarrollo de la materia que confiere este estudio de estética cinematográfica sin antes definir los conceptos generales de arte y estética respectivamente. Estas dos nociones son las bases fundamentales sobre las cuales se despliega este estudio. Fueron el origen y motor de la investigación que permitió la mayor comprensión de la temática y las preguntas derivadas de esta durante todo el proceso.

Para permitir una clara comprensión de los conceptos a desarrollar desde este capítulo, como punto de partida deliberativa y arbitrariamente, plantearé un ejemplo que espero, como analogía, constituya una guía para esclarecer diferencias, pero así mismo, establezca lo pertinente y lo recíproco de las temáticas a mencionar.

Mi intención, claro está, no es incomodar a los lectores de esta investigación pero si despejar dudas y hacerles conocer desde ya lo que significa el principio de estética en el arte por medio de un versículo muy conocido principalmente por católicos y cristianos.

Juan 14, 6:

Jesús le dijo: <Yo soy el camino, la verdad y la vida. **Nadie va al Padre si no es por mí...**>

Así, en relación recíproca desde la oración resaltada, no hay arte sin tratado de la estética.

Lo anterior, se puede interpretar de la siguiente manera de acuerdo a principios católicos y cristianos: en el primer caso, el Padre entendido como Dios, es el ser supremo y, el *mí*, es representado por Jesús, el que habla, su creación divina hecho hombre. Con esto, Jesús estando a la derecha de su padre, que intervino

por nosotros y dio su vida para salvarnos es el intermediario en esta relación divina. Para llegar a Dios, inicialmente debemos pasar por la oración ante Jesús.

Entendido lo anterior, es acertado intentar explicar ahora que, el arte es considerado tal por su concepción estética. La técnica empleada no hace al arte. Es el arte por su manifestación sensible de la idea conocida y luego revelada en la obra por medio de formas perceptivas e intuitivas como lo bello, lo feo, lo cómico, (representaciones estéticas) es lo que le confiere tal condición. “El problema de lo bello está ligado a la estética, pero no de manera esencial, puesto que originariamente la estética no es discurso sobre lo bello ni sobre el arte, sino discurso sobre la sensación” (Jacques Aumont, 2001).

Por su parte, el arte como dice Nino Ghelli (1959:14) “(...) no es producto de un incoherente amasijo de imágenes; lo que distingue a la actividad artística creadora de la pura fantasía consiste precisamente en el hecho de que, mientras las imágenes producidas por la fantasía no tienen entre sí necesaria conexión orgánica de ningún tipo, las imágenes que llamamos artísticas están, por el contrario, íntimamente ligadas y fundidas en una unidad temática y sentimental, que les confiere una significación, una inteligencia, un valor evocativo – creador extraordinariamente precisos (...)El arte es un hecho ‘real’ en cuanto que nace siempre que la intuición produce algo tangible: la obra de arte; pero el concepto de ‘realidad’ no está comprendido en el de la física.”

Esto es lo que se busca identificar precisamente con Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual, descubrir e interpretar esa significación y valor *extraordinario* que están conferidas en las imágenes que se presentan en la cinematografía de Kubrick. Esas particularidades que las convierten en obras del séptimo arte y referentes estéticos.

De igual modo, Ghelli (1959:13), en su interés por esclarecer los alcances del arte explica que, ante “acto práctico que tiende a esferas espirituales superiores, no

puede limitar su razón de ser a la consecución de metas predeterminadas de elevación moral. No se puede, por ejemplo, atribuir al arte la misión de educar divirtiendo, como se ha afirmado de pensadores y artistas antiguos y modernos como Dante, Tasso, Parini, Manzoni y Alfieri, si bien no debe negarse que a los goces estéticos pueda suceder – como casi siempre ocurre – un espontáneo, no prefijado, progreso educativo.”

“El tema fundamental del arte es una *vivencia*, el reflejo del mundo objetivo *en el ámbito de la sensibilidad humana*, y no el reconocimiento científico del objeto. Cuando en la relación existente en el arte entre objeto y sujeto, surge una relación emocional entre el hombre normal y el mundo, una imagen que el hombre sólo puede ver mediante un instrumento y que nunca será para él una vivencia típica, natural y directa, no puede ser una creación del arte realista” (Bèla Balàzs, 1957:88).

Pero en el arte – para el arte – continua Nino Ghelli (1959),” la única ‘verdad’ que cuenta es la belleza. Y el conocimiento de la belleza es conocimiento intuitivo que no presupone necesariamente una nítida demarcación de los límites que separan la ‘realidad’ de la ‘irrealidad’: semejante distinción interesa al filósofo, no al artista”. Es aquí donde se presupone y se entiende que el cine como creación fantástica y como arte si lo es (ya que toda realización cinematográfica no es por en sí misma arte), se extiende más allá de los términos reales tanto físicos como del pensamiento y la creación del autor sean posibles.

“Las relaciones de la estética con todas las demás actividades espirituales son lógicamente bastante estrechas: ya que el problema del arte involucra necesariamente los de la belleza, de la verdad, del conocimiento, de la moral y de muchos otros...Si todo acto estético abarca al hombre en su totalidad, son los problemas del hombre y de su existencia los que acaban por ocupar, como siempre, el primer plano” (Nino Ghelli, 1959:228).

Elena Oliveras (2005:21-22) plantea una visión que esclarecerá muchas ideas tal vez divagantes e imprecisas sobre la estética, “debemos aclarar que la Estética no estudia todo tipo de representación sensible de la experiencia humana sino aquella que la obra de arte concreta. Si bien, junto al arte, la belleza ha constituido históricamente el objeto de la Estética, es indudablemente que hoy es aquél, y no ésta, el que delimita el campo de la disciplina. La belleza ha perdido el rol protagónico que tuvo en otros momentos, eclipsada en los últimos tiempos por el impacto del cambio operado en las obras de arte, principalmente en las de tipo conceptual. Como consecuencia de estos cambios, el término *Estética* resulta hoy poco adecuado. En muchos de los nuevos productos artísticos la *sensación* ha dejado de ser el principal cauce de una experiencia que, ante todo, echa raíces en el *concepto*.”

Pero es entonces aquí, luego de haber explicado desde las concepciones de diversos autores las nociones de arte y estética, que se debe realizar tal vinculación, referencia y pertinencia con el cine que se llevará a cabo a continuación.

2.2. El cine como arte ayer y hoy

“La historia del cine inicia en 1895. El 28 de diciembre de ese año, en el sótano del Gran Café de los Capuchinos, en París, 35 espectadores presencian la exhibición de los hermanos Lumière, en una función que abarca varias películas breves. Estas primeras películas son testimonios de la forma de vida de una familia acaudalada de finales del siglo XIX: momentos felices entre hombres, mujeres y niños que tienen como escenario la finca familiar *La Ciotat*, su fábrica, el oleaje del mar, una estación ferroviaria...; son en exteriores y con luz de sol” (ENERC-Teo Kofman, 2005:11).

Desafortunada o afortunadamente para algunos, como afirma Yuri M. Lotman (1979:33) el cine es, “el arte de la verdad desnuda, que pugna por liberarse de cualquier convencionalismo artístico, exige, para ser comprendido, una vasta

cultura”. El infortunio es tal, que pese a que el cine desee desprenderse de *convencionalismo artísticos* el receptor no alcanza a entender lo que éste propone, se siente aislado y sólo disfruta del entretenimiento que puede proveerle. Privilegiados aquellos que logran comprenderlo y a su vez lo disfrutan porque nada tendría de concepción de arte si sólo se tratará de alcanzar cierto grado de entendimiento intelectual y en lo absoluto estímulo sensitivo.

Para Kracauer (1960:V), “la materia prima del cine es la captación del momento mágico de la verosimilitud cotidiana, el tratamiento de cualquier elemento fílmico como componente de un tapiz que los integre a todos en lo que él llama, en una de las metáforas más poderosas de la historia de la teoría cinematográfica, ‘the flow of life’, el flujo de la vida.”

Dicha preconcepción marca la relación que buscamos entre el cine y las producciones audiovisuales realizadas como trabajos académicos dentro del aula. Contribuye para crear y narrar historias desde lo cotidiano, lo local y lo humano.

“El auténtico realismo de la imagen en el cine ha producido hace poco resultados artísticos más asombrosos, no tanto por exponer las crueldades del mundo físico – como lo hizo en las décadas del veinte y cuarenta-, sino por dar más bien una nueva y tangible verdad a las estructuras interiores del pensamiento, a las fantasías y reminiscencias; el dominio sobre el tiempo y espacio. Tal vez esto llene el vacío dejado por las otras artes visuales. Los pintores y escultores, tal como solía llamárselos, parecen haber reaccionado ante la subjetividad y delimitación del pensamiento moderno al retirarse a ese hacer de objetos que traiciona lo menos posible su origen humano. El cine, por su parte, ha respondido al hacernos con más confianza sobre el precario campo de la imaginación” (Rudolf Arnheim, 1971:8).

A su vez, Jaime García Saucedo (1995:15) expone que, “El cine no solamente es un arte de montaje porque yuxtapone signos icónicos diferentes de los signos

lingüísticos, sino porque articula unidades semánticas y en esto se aproxima a la novela”. Los mundos de los signos icónicos y convencionales no sólo coexisten: se hallan en continua interrelación, se transforman unos en otros y se repelen. Esta mutua transformación es sustancial y sobre todo adquiere un valor especial en el arte.

El cine causa gran atracción para gran cantidad de la población mundial que lo consume. Dada su similitud con la realidad cualquier persona se puede encontrar atraída y en esta medida se establece su popularidad. Bèla Balàzs (1957:5), afirma que “casi no hay tesis más ampliamente difundida y aceptada que aquella de que el arte cinematográfico ejerce, sobre el espíritu de las grandes masas, una influencia mayor que la de cualquier otra manifestación artística. Aún los guardianes oficiales de la cultura lo admiten con una especie de preocupación compasiva.”

Colombia ha afrontado diferentes obstáculos que no permiten que sus producciones de cine sean reconocidas como piezas artísticas en el mundo. Sus problemas radican en la falta de especificidad a nivel técnico y su afán por construir bajo cimientos ligeros y no de recrear sobre las evidencias, aislándose de la realidad que compone su argumento y haciéndolo menos veraz.

Luis Alberto Álvarez (2005:6), expone que “casi todos los largometrajes han sido fracasos estéticos (independientemente de ser o no fracasos económicos). Y lo han sido, no comparados con los cánones estéticos de cinematografías extrañas, ni por haber buscado ser accesibles a grandes masas (lo que no es, en sí mismo, un defecto, pese a que se nos atribuya difundir lo contrario). Han sido fracasos estéticos confrontados con nuestra realidad, por ser caricaturas ineptas de Colombia y de sus gentes, porque lo que se pretende decir pasa a un segundo plano, mientras que en el primero campean la sucesión de anécdotas sueltas y la banalidad. Ahora bien: cuando

un público está apenas aprendiendo a reconocerse en la pantalla, toma por oro fino las imitaciones que se le ofrecen.

En nuestros largometrajes la ausencia de la Colombia real es apabullante. Se emplean lugares “auténticos” y por esos lugares caminan actores que no aprenden jamás a comportarse como los habitantes reales de esos mismos lugares, porque no son de ahí ni les importa serlo, porque ni siquiera son de un ambiente similar y, ante todo, porque el director no se ha tomado el duro y difícil trabajo de integrarlos visual y dramáticamente a un espacio, de introducirlos en la piel de seres reales. El resultado es un cine de comparsas de figurines, ni siquiera de tipos sino de estereotipos y de los más obvios. “

Estos errores se han perpetuado desde los inicios del cine en Colombia hasta nuestros días. Las ambiciones por crear productos en el marco del séptimo arte han empleado en su mayoría la aplicación de aspectos técnicos e inconsistencias en la presentación de la estructura de los personajes con respecto a los motivadores reales, es decir, desde las cuales realizan las representaciones. Se han creado textos argumentativos gramaticalmente pero sin concepciones estéticas cinematográficas que impliquen la interpretación de los signos implícitos en las obras. Han llegado al equívoco punto que el cine estético tanto busca evitar, sólo informar y no comunicar.

Pero claro está, así como ha tenido sus falencias, en los últimos años se ha alejado de los esquemas narrativos de las novelas de televisión y ha propuesto a nivel narrativo la búsqueda de identificación e identificación de percepciones y emociones por la trama y sus personajes.

“Un acercamiento al fenómeno cinematográfico es su análisis como lenguaje. Para poder contar historias y comunicar ideas, el cine ha elaborado toda una serie de procedimientos expresivos; el conjunto de ellos está abarcado por el término *lenguaje*. El cine es un lenguaje con sus reglas y convenciones particulares; este hecho permite, por un lado, postular su existencia como medio de expresión

artística y, por otro, conocer su funcionamiento como medio de significación en sí mismo, y en relación con los otros lenguajes y medios expresivos (ENERC, 2005).

2.3. El relato en el cine como fuente de signos estéticos

André Gaudreault y Francois Jost (2001), en la introducción de su libro *El relato cinematográfico* exponen los inicios de la narratividad a lo largo de los años sesenta, impulsada por la corriente estructuralista de Claude Lévi-Strauss.

“(...) cristaliza el interés por las cuestiones del relato, por los problemas que plantea la denominada <narratividad>, particularmente a partir de dos importantes entregas de la revista *Communications* (el número 4, <Recherches sémiologiques>, 1964, y el número 8, <L’analyse structurale du récit>, 1966), entre investigadores como Genette, Todorov, Greimas y el propio Metz, aunque también Roland Barthes, Claude Bremond y Umberto Eco.” (p.21).

Posteriormente Umberto Eco (1974:28 explica que “(...) la semiótica estudia todos los procesos culturales como procesos de comunicación; tiende a demostrar que bajo los *procesos culturales* hay unos *sistemas*; la dialéctica entre sistemas y procesos nos lleva a afirmar la dialéctica entre código y mensaje.”

Bajo estos *procesos culturales* que estudia la semiótica, resulta como producto de la comunicación de masas el cine. Pero entonces, “(...) <la imagen enseña, pero no dice> (Jost, 1979). En estas condiciones nos podemos preguntar cómo significa el plano cinematográfico, cómo relata. Metz trata directamente estas dos cuestiones, en la medida en que no enjuicia lo que relatan las películas. Para él, lo prioritario es comprender cómo la imagen en movimiento –que puede situar más acá del relato (véase el ejemplo de la extensión desértica)- significa” (Gaudreault y Jost, 2001:30-31).

Eco (1974:215), explica que aparte de los códigos *antropológico-culturales*, que se absorben con la educación recibida al nacer “(...) existen otros códigos más especializados y complejos desde el punto de vista técnico, como los que se refieren a las combinaciones de la imagen (códigos iconográficos, gramáticas del encuadre, reglas de montaje, códigos de las funciones normativas) que solamente se adquieren en casos determinados; y es sobre éstos que estudia la semiótica del desarrollo fílmico (opuesta y complementaria a una posible semiótica del <lenguaje> cinematográfico).”

Años más tarde, Gaudreault y Jost hacen referencia a la pertinencia del aspecto narrativo en el estudio semiótico del cine. “Debido sin duda a que el cine tenía <la narratividad bien ajustada al cuerpo> (Metz, 1968:52), la semiología cinematográfica se interesó desde sus inicios por lo narrativo. No obstante, al mismo tiempo, y como se trataba de comprender en qué sentido se podía hablar de <lenguaje cinematográfico>, los interrogantes respecto al material audiovisual estuvieron siempre estrechamente ligados a cuestiones del relato.” (p.21).

Este pensamiento permite aterrizar el aspecto narratológico de esta investigación a partir de la tesis expuesta por Metz debido a que el relato es el componente que le brinda cohesión a los elementos del lenguaje audiovisual, les proporciona conexión y sentido. Encuadres, planos y ángulos en cuanto a signos se refieren, contienen su propia significación, pero en el cine la composición de estos en secuencias es lo que crea una película.

“Una vez más, Metz considera el relato en su conjunto como un discurso cerrado, en el que el acontecimiento es la <unidad fundamental>. (...) influido por los análisis de Propp, Greimas, Lévi-Strauss, Bremond y Todorov, Metz se ve obligado a demostrar que la imagen cinematográfica corresponde más a un enunciado que a una palabra. La posibilidad de pensar cualquier relato –ya sea una novela, una película o un ballet- en términos de enunciado define la narratividad como tal y legitima un análisis estructural. No obstante, no hay

que tomar el parecido entre un plano y el modelo lingüístico al pie de la letra. Metz no dice que un plano es un enunciado, como a veces se le hace afirmar, sino que <se parece más a un enunciado que a una palabra>” (Gaudreault y Jost, 2001:29).

A su vez Eco (1974:218), estudiando el aspecto cinematógrafo expone que, “una semiótica en cine no puede ser solamente una teoría de la transcripción de la espontaneidad natural; se apoya en una cinésica, estudia las posibilidades de su transcripción icónica y establece la medida en que una gestualidad estilizada, como es la del cine, influye sobre los códigos existentes, modificándolos. Resulta de que todo lo que transcribe el cine *ya es un universo de signos.*”

El cine como representación de la realidad, debe ser consciente que en cada aspecto donde se desempeñe, va a estar rodeado de sistemas, códigos, signos, símbolos y en esta medida traslada su situación de *transcripción*, convirtiéndose en *lenguaje que habla* y que se *influye recíprocamente*.

A este grado de construcción y reconstrucción de sus propios signos, el cine logra alcanzar cierto valor estético en sus mensajes. En esta medida Eco (1974:123), define que “*un mensaje con función estética está estructurado de manera ambigua, teniendo en cuenta el sistema de relaciones que el código representa.* Un mensaje totalmente ambiguo resulta extremadamente informativo, porque prepara para numerosas selecciones alternativas, pero puede estar al borde del rumor: es decir, puede quedar reducido a un puro desorden. La ambigüedad productiva es la que despierta la atención y exige un esfuerzo de interpretación, permitiendo descubrir unas líneas o direcciones de descodificación, y en un desorden aparente y no casual, establecer un orden más calibrado que el de los mensajes redundantes [cfr. Moles, 1958; Eco, 1962].”

Esta forma de estudiar el cine en sus sentidos narratológicos y semióticos nos permite anticipar lo que en profundidad se desarrollará en los capítulos referentes

al análisis de la cinematografía de Stanley Kubrick. Su importancia reside en la medida que nos provee los fundamentos teóricos que nos permitirán comprender el desarrollo estético-descriptivo que continúa. Y de esta manera, ir identificando bajo la marcha los aspectos estéticos que se pueden emplear en la creación de contenidos audiovisuales.

2.3. Deconstrucción desde el aula

La siguiente concepción se desarrollará a partir de las nociones expuestas por Miguel Ángel Huamán, profesor de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos en Lima-Perú y crítico literario de diversas revistas en la misma ciudad. Sus interpretaciones preclaras permiten al lector comprender con mayor facilidad los conceptos planteados principalmente por Jacques Derrida, fundador del pensamiento deconstructivista, así como de otros autores que continuaron impulsando éste.

Las propuestas de los diferentes autores están implícitas en los argumentos desarrollados por Huamán, pero al finalizar este segmento se expondrán en forma de '*bibliografía interna en el texto*¹ los referentes para mayor conocimiento de todos y de aquellos que quieran profundizar en esta corriente. Pensamiento que sólo ha sido empleado como guía para determinar que es necesario, antes de realizar un proceso de creación, *deconstruir* dicha estructura y entenderla desde sus fundamentos.

Huamán inicia planteando que "(...) precisamente porque el imperio del estructuralismo se extendió hacia el campo de otras ciencias histórico-sociales – como la sociología, la antropología, la historia o la economía-, la influencia específica de la deconstrucción abarca al conjunto de la actividad y el pensamiento científico o filosófico. Cuestiona el significado de los textos de cualquier práctica discursiva, literaria o no, por lo que se la adscribe dentro de la llamada posmodernidad" (p.95).

Huamán explica a su vez, que “los textos deben ser deconstruidos porque instauran la metafísica de la presencia, es decir, las ausencias, las diferencias o rasgos constitutivos que aparecen como modos de significar pero que ocultan la existencia misma en general de la interpretación, su violencia, su absolutismo” (p.93).

Lo anterior nos permite explorar, indagar e identificar ese real reflejo oculto de significación en cada estructura, de cada sistema, donde se muestra sólo una perspectiva habitual y pasiva; esa temerosa de conflictos que basa sus argumentos en conceptos que guardan los límites y temen de la oscuridad que puede envolver sus planteamientos (tal oscuridad es la de los límites de la luz).

“(…) una lectura deconstructiva debe centrar su atención en las paradojas, ambigüedades, ironías, silencios, antinomias, alegorías, coincidencias, etc., de los discursos. Es decir, la labor de análisis debe orientarse hacia un conjunto de aspectos rasgos o elementos antiguamente considerados subjetivos o azarosos. La deconstrucción es una invitación a invertir la jerarquía de nuestra percepción y valoración que han terminado convertidas en costumbre intelectual” (p.112).

“La deconstrucción como actividad comprensiva o praxis interpretativa busca crear el caos mental necesario para la creativa, en el cual nuestra mente cambie y auto organice su percepción de la realidad de otra manera. Inevitablemente dicha labor acarrea la crisis de nuestro modo de pensar o conceptuar un fenómeno, a veces en forma tan extrema y profunda que los estudiosos o investigadores del paradigma cuestionado se sienten afectados personal e individualmente” (p.114).

Este concepto planteado es relevante en la investigación debido a que como fin último pero no inferior, se busca replantear los conceptos constitutivos de la narración y lenguaje audiovisual desde el pregrado a partir de los estudiantes. Desde su conocimiento y experiencia puedan lograr crear modelos estéticos que

les permitan elaborar productos con mayor carga significativa y que propongan una “realidad” innovadora ante las propuestas de los medios.

“Su influencia también se ha extendido a otros ámbitos y disciplinas científicas. Por ejemplo, propone una lectura de la realidad educativa que supone una gran revolución en el sistema pedagógico, pues pone en debate el propio saber educativo” (p.114-115).

“En primer lugar, un conocimiento de postura deconstructiva le permite al docente superar su visión tradicional sobre la educación al deconstruir las teorías de la educación dominante o hegemónica, las mismas que ofrecen una configuración ordenada y sistemática del hecho pedagógico(...) El verdadero maestro debe de estar en permanente oposición al logocentrismo y en actitud de apertura. Debe de dejar las funciones del burócrata o del instructor para convertirse en un explorador, en un curioso participante de la aventura del conocimiento. La deconstrucción constituye una invitación a una indagación crítica sobre su práctica educativa.

(...) la experiencia en el aula debe entenderse como un sistema inestable en donde diminutas influencias puede actuar de modo que transforman todo el resultado. Dicha toma de conciencia implica reconocer que toda ordenación educativa o todo sistema pedagógico es fruto más del caos y el azar que de una verdad o ciencia absoluta” (p.115).

En esta medida y en lo sucesivo, no sólo el docente sino también el estudiante deben liberarse de las proposiciones canónicas y limitantes de los modelos educativos, permitiendo al alumno investigar en profundidad y proponer argumentos críticos en la producción de sus trabajos. Presentados a partir de la comprensión concienzuda de la materia en la medida de lo requerido.

“La deconstrucción no propicia o alienta la confrontación que quiere medir poder contra poder, fuerza contra fuerza, violencia contra violencia, sino que compromete nuestra creatividad en las circunstancias del momento que hacen

posible ejercer nuestra influencia sutil y contribuir a la creación de sistemas abiertos más humanos y libres” (p. 120-121).

-
- ¹ Asensi, M., (1990). Teoría literaria y deconstrucción. Madrid: Arco.
- Bennington, G., (1994). “Derribase”, en J.D. – y G.B. Jacques Derrida. Madrid: Cátedra.
- Cipriani Thorne. B., (1999). “La ideología de género o la deconstrucción de la persona”. La Capellanía Informa 67, Universidad de Piura, mayo.
- Colom, A., (2002). La (de) construcción del conocimiento pedagógico. Nuevas perspectivas en la teoría de la educación. Barcelona: Paidós.
- Culler, J. (1987/88). “La crítica posestructuralista”. Criterios, 21/24. La Habana.
- _____. (1984). Sobre la deconstrucción. Madrid: Cátedra.
- Derrida, J. (1971). “La Différance” en Redacción de Tel Quel, Teoría de Conjunto. Barcelona: Seix Barral.
- _____. (1977). El concepto de verdad en Lacan. Buenos Aires: Homo Sapiens.
- _____. (1995). El lenguaje y las instituciones filosóficas. Barcelona: Paidós.
- _____. (1989). La deconstrucción en las fronteras de la filosofía. La retirada de la metáfora. Barcelona: Paidós.
- Ferraris, M., (1989). “Notas sobre deconstrucción y método”, en Anthropos Revista de Documentación científica de la cultura, N° 93 37-39.
- Ferro, R. (1995). Escritura y deconstrucción. Lectura (h)errada de Jacques Derrida. Buenos Aires: Biblos.
- Gómez R., F. (1996). “La deconstrucción”, en Ídem, La crítica literaria del siglo XX. Madrid: EDAF.
- Jofré, M. (1990). “El deconstruccionismo de J. Hillis Miller”, en Ídem, Teoría literaria y semiótica. Santiago: Universitaria.
- Johnson, C. (1998). Derrida. El estrato de la escritura. Bogotá: Norma.
- Peretti de la Rocca, C. (1989). Jacques Derrida: texto y deconstrucción. Madrid: Anthropos.
- Peretti Peñaranda, C. de. (1989). “Las barricadas de la deconstrucción”, en Anthropos Revista de Documentación científica de la cultura, N° 93 40-43.
- Rorty, R. (1991). “De la teoría ironista a las ilusiones privadas: Derrida”, en Ídem, Contingencia, ironía y solidaridad. Barcelona: Paidós.
- _____. (1993). “Dos significados de Logocentrismo: respuesta a Norris”, en Ídem, Ensayos sobre Heidegger y otros pensadores contemporáneos. Barcelona: Paidós.

3. METODOLOGÍA DE TRABAJO

Stanley Kubrick: de la estética hacia una narrativa audiovisual, buscó describir y analizar el aporte estético cinematográfico de Kubrick como guía de estudio y reconocimiento de lo audiovisual para una *deconstrucción* de mensajes artísticos, a partir del diseño cualitativo que “(...) trata de identificar la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones. De aquí, que lo cualitativo (que es el todo integrado) no se opone a lo cuantitativo (que es sólo un aspecto), sino que lo implica e integra, especialmente donde sea importante” (Martínez, 2006:124).

“Desde las ciencias humanas se construye conocimiento mientras se acoge la complejidad, la ambigüedad, la flexibilidad, la singularidad y la pluralidad, lo contingente, lo histórico, lo contradictorio y lo afectivo, entre otras condiciones propias de la subjetividad del ser humano y su carácter social. Tales condiciones son características del objeto de estudio a la luz del enfoque cualitativo, al mismo tiempo que son también valores cultivados durante la investigación. Lo son porque en una buena medida la riqueza de la investigación cualitativa depende de qué tan bien se capta y se describen dichas condiciones en la búsqueda de los significados” (Hiader López, 2001:85).

El diseño cualitativo para esta investigación se desarrolló a partir de la comprensión analítica de las películas de Kubrick, así como también, de los documentos sobre arte y estética principalmente. Estudiando cómo cada tema vinculado al estudio es pertinente y relevante para la comprensión, una vez más, de su propuesta cinematográfica. Y para identificar como los trucos, elementos y lenguaje audiovisual propios del cine, que él empleó, pueden ser útiles como guía para la construcción de productos audiovisuales por los estudiantes.

Con lo anterior, cabe resaltar que, en su base metodológica esta investigación es de tipo *Bibliográfico – documental*, el cual permitió al usuario (el investigador) utilizar la información registrada en determinados documentos para llevar a cabo su propia investigación. Estos documentos están representados en las películas realizadas por Stanley Kubrick, con las que se realizó un análisis estético que aportó nuevos resultados hacia la ideación de diversas perspectivas audiovisuales.

La investigación cualitativa permite entender y dar a conocer cierto tipo de conocimiento que no es 'visible' fácilmente, como lo referencia Hiader López (2001): "Su concepción dialéctica de la realidad le permite asumir un proceso investigativo que trate de 'descubrir o sacar a la luz cierto orden implícito en el área de su interés, y convertir el orden implícito en datos explícitos'" (Willems y Raush, 1969: 162), citados por Martínez (1989)".

Pero a su vez se utilizó la entrevista como instrumento cualitativo con el propósito de elaborar un discurso más actual derivado del contacto con versados en la temática (profesores de producción audiovisual del programa de Comunicación Social de diferentes universidades de la ciudad, así como también, a especialistas en cine y arte), tales como Gustavo Bossa y Ricardo Chica y, no sólo de las referencias teóricas que nos proveen los textos. Esas entrevistas, grabadas en video, fueron parte conclusiva de esta investigación.

De igual manera, ampliar el entretejido que se crea a partir de la identificación de la pertinencia e importancia del tema en la actualidad, de su importancia en las universidades donde se gesta el proceso de aprendizaje y donde se observan los inicios creativos de los estudiantes, a los que se deseó llegue esta investigación. No hay otra manera que acercándose a ellos y ésta metodología nos lo permite.

Luego, cuando ya se produjo tal tarea investigativa, según Martínez (2006:125), la investigación cualitativa no se trata, por consiguiente, "del estudio de cualidades

separadas o separables; se trata del estudio de un todo integrado que forma o constituye una unidad de análisis y que hace que “ese algo” sea lo que es: una persona, una entidad étnica, social, empresarial, un producto determinado, etc.; aunque también se podría estudiar una cualidad específica, siempre que se tengan en cuenta los nexos y relaciones que tiene con el todo, los cuales contribuyen a darle su significación propia.”

Este concepto de investigación cualitativa es pertinente en este estudio porque particularmente eso se busca. *Darle su significación propia* a los elementos analizados a partir de una urdimbre temática en la que el argumento de la historia se por y para la deconstrucción (término que explicaremos más adelante) de mensajes artísticos.

Concluido lo anterior, se plantea ahora que el tipo de investigación que se aplicó en este proyecto es la *Investigación exploratoria*, que “pretende explorar con la investigación, un área no estudiada antes, describir una situación o pretender una explicación del mismo. Este trabajo, propone un análisis estético de la cinematografía de Stanley Kubrick e identificar como a partir de su legado se puede proponer un esquema en el cual desarrollar trabajos audiovisuales desde la academia” (Tevni Grajales G., 2000:2).

Este tipo de investigación es definida por Babbie (1979) citado por Tevni Grajales G. (2000) de la siguiente manera:

“Los estudios exploratorios nos permiten aproximarnos a fenómenos desconocidos, con el fin de aumentar el grado de familiaridad y contribuyen con ideas respecto a la forma correcta de abordar una investigación en particular. Con el propósito de que estos estudios no se constituyan en pérdida de tiempo y recursos, es indispensable aproximarnos a ellos, con una adecuada revisión de la literatura.

En pocas ocasiones constituyen un fin en sí mismos, establecen el tono para investigaciones posteriores y se caracterizan por ser más flexibles en su metodología, son más amplios y dispersos, implican un mayor riesgo y requieren de paciencia, serenidad y receptividad por parte del investigador. El estudio exploratorio se centra en descubrir.” (p.2).

En el campo del cine y del lenguaje audiovisual no existe registro en el que se establezca relación entre estos y el cineasta Stanley Kubrick como guía para el aprendizaje y elaboración de productos audiovisuales desde una concepción estética como aporte y legado que dejó su obra.

A continuación, se explicará el enfoque de investigación aplicado en este trabajo, seguido de la descripción de los instrumentos empleados para la recolección de datos y, posteriormente, se expondrán las fuentes empleadas para el estudio del proyecto.

3.1. Enfoque

En Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual, el tipo de enfoque que es pertinente para la investigación es el *enfoque histórico-hermenéutico*, como parte del diseño cualitativo que *pone su énfasis en lo sociocultural y al estudio de las realidades actuales*, tales como el cine en este caso. Pero “realidades” en el contexto de que son parte constante de nuestra vida; lo consumimos, lo disfrutamos dado que el cine como todos sabemos, es “ficción”.

Este tipo de enfoque, “pone su interés en el contexto donde se desarrolla la vida, por lo tanto, ha sido reconocido dentro del marco de la investigación naturalista. Reconocimiento que implica una forma de acercarse al fenómeno de conocimiento. Wolf y Tymitz (1976-1977) citados por Martínez (1989) señalan que la investigación naturalista es un modo de investigar que trata de ‘comprender las realidades actuales, entidades sociales y percepciones humanas, así como

existen y se presentan en sí mismas, sin intrusión alguna o contaminación de medidas formales o problemas preconcebidos” (Hiader López, 2001:87).

En este estudio se aplicó este concepto investigativo porque como *investigación* naturalista cumple con el propósito de raíz que busca este trabajo; lograr comprender esa realidad estética que nos propone y sugiere Stanley, trabajo tras trabajo, percibiendo que tal sugestión que logró con tendencias vanguardistas y eclécticas develan una labor minuciosa que marca un nivel de *reflexión irreal*. Y luego de tal comprensión concebir nuevas perspectivas de construcción audiovisual.

Dado que este tipo de diseño cualitativo corresponde a un énfasis de tipo sociocultural dentro del enfoque histórico hermenéutico, es correspondiente con él cierto tipo de investigación específica para su objeto de estudio. Este concierne al *análisis de contenido*.

Hiader López (2001) explica este tipo de énfasis discursivo del enfoque histórico-hermenéutico de la siguiente manera:

“El tipo de investigación análisis de contenido, ‘tiene sus orígenes en la psicología social y la sociología, aplicadas a la comprensión del campo de la política, las relaciones internacionales y la literatura; con un amplio desarrollo ulterior en los terrenos de la publicidad y la comunicación de masas’. Sandoval (1997: 82).

El análisis de contenido toma sus bases de la lingüística, particularmente de la Semiótica, con la clara intención de interpretar el texto/acción. Sus principales fundadores fueron el filósofo estadounidense C. S. Peirce y el lingüista suizo Ferdinand de Saussure. Ambos basan sus teorías en la distinción fundamental dentro del signo entre significante y significado, es decir, entre la forma escrita del signo y lo que representa. Las teorías del significado desarrolladas por estos autores influyeron no sólo en la lingüística, sino también en la teoría literaria (Roland Barthes), en la antropología (Claude Lévi-Strauss) y en el

psicoanálisis (Jacques Lacan). (Lingüística en la Enciclopedia Microsoft® Encarta® 99.). (p.121).

Para lograr describir el aporte estético cinematográfico de Stanley Kubrick fue necesario realizar tal análisis a través de la comprensión e interpretación de los signos y símbolos que componen el lenguaje audiovisual de su cine. Así como también, la relación entre estos, su concepción dentro de las escenas, las secuencias, los encuadres, etc.

Hiader López (2001) “concibe el análisis de contenido ‘como un conjunto de procedimientos que tienen como objetivo la producción de un meta-texto analítico en el que se representa el corpus textual de manera transformada’. Este ‘metatexto’ que surge del trabajo analítico es el resultado es una doble articulación del sentido del texto, y del proceso interpretativo que lo esclarece, afirma Navarro (1998: 182), entendido en dos sentidos básicamente”:

1. El sentido transparece en la superficie textual dada inmediatamente a la teórica del investigador.
2. Se refleja en la transformación analítica de esa superficie, procurada por las técnicas del análisis de contenido.

De igual manera, expone dentro de su texto, los elementos que conforman el análisis de contenido a través de la propuesta de Navarro (1998):

1. Los niveles del fenómeno de la comunicación. Sintáctico y semántico.
2. Las dimensiones pragmáticas del fenómeno de la comunicación. La prueba de verdad de una proposición es su utilidad práctica.
3. Las dinámicas pragmáticas del fenómeno comunicativo. Componentes en juego en la dinámica: contenido, propósito, sujeto comunicador y sujeto de la comunicación” (Hiader López, 2001: 122 - 123).

Analizar el contenido que proveen las películas implicó, a su vez, crear un discurso, ese *metatexto* que permite llevar a cabo el propósito final del comprender estético de este tipo de cine en el que se puede expresar el sentimiento *fantástico* que el autor trató de plasmar en sus obras. No son sólo los recursos técnicos los que componen el arte, para considerarlo como tal. Sus rasgos estéticos deben estar presentes, seduciendo y emocionando a la audiencia, ese elemento esencial, espontáneo y original que está más allá del entendimiento de entretenimiento.

3.2. Técnicas de recolección de datos

El presente estudio utilizó elementos cualitativos para desarrollar el análisis y comprensión de los instrumentos de estudio y las entrevistas realizadas, así, a partir de cada uno de estos elementos se busca establecer la importancia que tiene el papel de la estética en la construcción de documentos audiovisuales en la actualidad.

Por ello se establecieron dos instancias, a través de las cuales se puede llevar a cabo este estudio.

Para determinar la forma de recolección de la información se aplicó como instrumento, en primera instancia el *análisis de documentos*. “Es cualquier registro o evidencia de actividad humana. Las técnicas para el análisis de documentos pueden ser: arqueológicas, de contenido, de discurso e historiográficas” (Bianca Basso, Lucero Botía, Milton Rueda, 2010:36).

En éste documento se analizaron las siguientes películas realizadas por el cineasta Stanley Kubrick. Fueron seleccionadas una por década y con temática diversa para presentar así mayor funcionalidad en su variedad:

- 1) Killer's Kiss (1955)
- 2) 2001: A Space Odysee (1968)
- 3) A Clockwork Orange (1971)
- 4) The Shinning (1980)
- 5) Eyes Wide Shut (1999)

Así, para dar respuesta a los interrogantes planteados durante el análisis de contenidos que dieron solución a la propuesta sugerida de *una deconstrucción de mensajes artísticos*, por medio de la construcción de un discurso actual y desde los planteamientos de autoridades en el tema se aplicó en segunda instancia como instrumento la *entrevista*, explicada por Víctor Abril (2008:16) como “un diálogo intencional, una conversación personal que el entrevistador establece con el sujeto entrevistado, con el propósito de obtener información.”

Para este proyecto las entrevistas fueron realizadas a profesores de producción audiovisual del programa de Comunicación Social de las universidades de la ciudad, así como también, a críticos y especialistas en cine y arte.

Por tal motivo, el tipo de entrevista a realizar de acuerdo a la investigación es la *entrevista focalizada*. Como su nombre lo indica, “se concentra sobre un punto o puntos muy específicos acerca de los cuales el sujeto es estimulado a hablar libremente, y que el entrevistador ha de ir planteando a lo largo de la situación, procurando en todo momento identificar lo que desea ser conocido. Sin dejar de ser una entrevista abierta, posee un mayor grado de estructuración que la entrevista profunda. Por lo general, es empleada con sujetos que han participado de una misma situación, para estudiar cambios de actitud, para estudiar situaciones que serán objeto de trabajo social, animación cultural o de tipo educativo; igualmente para abordar problemas poco conocidos por el investigador y que serán estudiadas más adelante.” (Ander-Egg, 1982).

Lo expuesto por Ander-Egg concierne al tema tratado ya que se buscó que los entrevistados centraran su atención en la resolución específica del tema planteado a través del contexto académico. Este concepto planteado sustenta a la vez la utilidad de dicha herramienta ya que permitió identificar las preocupaciones, dudas y pensamientos que se tienen sobre la construcción de productos audiovisuales desde las universidades.

A continuación se presentara el formato guía utilizado para la realización de las entrevistas sobre análisis de la estética cinematográfica de Stanley Kubrick a partir del conocimiento y percepción de personas especialistas en la temática planteada en párrafos anteriores.

Preguntas

Cine de Stanley Kubrick

1. ¿Cuál cree que ha sido el aporte estético que ha dejado Stanley Kubrick en el mundo del cine que pueda ser aplicado en el marco de la academia?
2. De acuerdo a lo anterior, considera que Stanley Kubrick ¿puede ser válido como guía para la construcción de esquemas narrativos de producción audiovisual desde el pregrado? ¿Por qué?
3. ¿Cuáles son los aspectos narrativos más importantes que usted considera están presentes en las obras de Kubrick?
4. Para Stanley Kubrick la música era una pieza fundamental dentro de sus producciones ¿Por qué considera usted que él le proporcionaba tal importancia?

Narrativa audiovisual

1. ¿Cómo puede ser definida la construcción estética de la producción audiovisual desde los procesos académicos universitarios?
2. ¿Qué apreciación tiene usted sobre los productos audiovisuales creados hoy día por los estudiantes de pregrado?
3. ¿Qué deben tener en cuenta los estudiantes al momento de crear y producir historias?

4. ¿Qué opinión le confiere a la importancia de narrar hoy desde el ámbito audiovisual?
5. ¿Considera que las concepciones estéticas deben ser los aspectos que contribuyan a la construcción de mensajes audiovisuales con mayor carga comunicativa?
6. Existe actualmente la necesidad de reconstruir los medios de comunicación y el modo en que se narran las historias, plantea Omar Rincón en el artículo “Comunicar entre lo techno y lo retro: activismo y estéticas en experimento” ¿Cómo cree que se puede dar tal reconstrucción a partir de la narrativa audiovisual? ¿Cómo se puede insertarlos en los procesos académicos?

Arte y estética

1. ¿Cuál es la importancia de la apreciación del arte para la creación de productos audiovisuales?
2. ¿Cómo han influido las artes como la música, la pintura y el teatro en la creación del cine?
3. De acuerdo a lo anterior, esos aspectos pueden ser incorporados en la creación de modelos de televisión
4. ¿Cómo define la estética hoy en los medios de comunicación?
5. ¿Cómo puede ser definida la construcción estética de la producción audiovisual desde los procesos académicos universitarios?
6. ¿Considera que las concepciones estéticas deben ser los aspectos que contribuyan a la construcción de mensajes audiovisuales con mayor carga comunicativa?

La subdivisión de las preguntas y la repetición de algunas se debe a que éstas fueron realizadas a personas con distinto conocimiento sobre la temática, por lo cual, las preguntas indican el área en el que se desempeñan y conocen.

Por último, se compararon dichas dicha entrevista por medio de un *análisis e informe final*², en el que se mostraron los planteamientos propuestos por los entrevistados sobre el problema actual de reconstruir los mensajes en los medios

y la importancia de la implementación de la estética como enriquecedora y fuente de comunicación en los trabajos audiovisuales. Dicho análisis final será entregado en forma de video como parte conclusiva, como se mencionó anteriormente, del documento investigativo.

Sierra (en Galindo, 1998) establece que para el análisis hay que partir de que «...el discurso y la vida son difícilmente reductibles a un mismo patrón significante» (p. 328), por lo que la procura de la verdad deviene en elemento de poca significancia. En lugar de ello la búsqueda del investigador debe enfocarse en «...traducir de manera verosímil lo que los entrevistados expresan y perciben de sí mismos y de su entorno» (p. 329), es decir, el significado social atribuido al relato, tomando en cuenta la cultura simbólica del sujeto y el contexto social, por lo que el análisis ha de ser comprensivo e integrador, pero sin afán reduccionista.” Tal como afirma el autor, «El objetivo último del recurso de la entrevista en la investigación social es dar cuenta de los procesos sociales (con-texto) a través del análisis de casos arquetípicos o ejemplificaciones desde lo real concreto como totalidad» (op. cit., p. 330), para lo cual indica que el entrevistador debe:

- 1) Analizar las verbalizaciones representacionales y expresivas.
- 2) Tomar en cuenta que el texto que enmarca los discursos del sujeto es resultado de una situación extraordinaria: la entrevista.
- 3) Adherir los significados del entrevistado y su concatenación.
- 4) Centrar su atención en la verosimilitud antes que en la verdad.
- 5) Relacionar por asociación los hechos y los argumentos o razones que defiende el entrevistado; y
- 6) Realizar un análisis semántico.

A partir de este análisis e informe se puede lograr un acercamiento al aspecto *fantástico* (producto de la fantasía como parte de la intuición) del mundo audiovisual, al cine y que permitan crear una serie de conclusiones de lo que transcurre con respecto al problema que implica construcción de ideas

audiovisuales en la actualidad de acuerdo a los requerimientos del medio y de los espectadores.

Asimismo, Fidel Pérez (2005) propone hecho lo anterior que, “el investigador procederá a reconstruir (sobre el material grabado y la transcripción de la entrevista) una narración que refleje lo más fielmente posible al entrevistado; habrá de identificar los conceptos que representen el valor esencial del tema investigado identificando los elementos componentes del relato. “ El *informe final* es una interpretación sobre el discurso del entrevistado, devenido en una narración sobre su narración.

3.3. Fuentes

El desarrollo de Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual se realizó a partir de la interacción de dos tipos de fuentes que serán explicadas a continuación.

3.3.1. Fuente Primaria

Sabino (1986) explica los datos o fuente primarios como “aquellos que el investigador obtiene directamente de la realidad, recolectándolos con sus propios instrumentos. En otras palabras, son los que el investigador o sus auxiliares recogen por sí mismos, en contacto con los hechos que se investigan. Siendo los datos primarios aquellos que surgen del contacto directo con la realidad empírica las técnicas encaminadas a recogerlos reflejarán, necesariamente, toda la compleja variedad de situaciones que se presentan en la vida real.”

Para este tipo de fuente fue necesario, como ya se ha comentado, la implementación de la entrevista como medio que permitió interactuar con la realidad empírica que proveían las temáticas de las entrevistas realizadas. Estas con concebidas como *datos primarios* en la medida que nos permitieron analizar los resultados de esta investigación y proponer conclusiones y recomendaciones al respecto.

3.3.2. Fuente Secundaria

Víctor Abril (2008:6-8), explica el empleo de la fuente secundaria; "...el investigador recoge de otros estudios realizados anteriormente. Esta información existe de antemano en archivos, anuarios, etc. En la recolección de la información no se establece contacto con los objetos de estudio. No hay posibilidad de control de errores cometidos en el proceso de recolección. Estos pueden ser libros, revistas, periódicos, películas y documentos en general."

Este tipo de fuente fue empleada para realizar el análisis de las películas de Stanley Kubrick. Se partió de estos documentos para la recolección de la información y, para su entendimiento en cuanto a su composición semiótica y estética, se recurrió a textos teóricos y prácticos que comunican sobre dicha temática.

³ Muestra de análisis e informe final de entrevista tomado del artículo La entrevista como técnica de investigación social - Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos (2005) de Fidel Pérez.

4. ANÁLISIS ESTÉTICO DE LA CINEMATOGRAFÍA DE STANLEY KUBRICK

“Así, pues, todo lo que observamos durante la proyección del film, todo lo que nos emociona, lo que nos impresiona tiene una significación. Aprender a interpretar estas significaciones del cine es tan indispensable como comprender el ballet clásico, la música sinfónica o cualquier otro arte suficientemente complejo y con una larga tradición.”

Yuri M. Lotman

Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual se desarrolla a partir de un enfoque cualitativo a partir de la investigación de las diferentes concepciones que definen este estudio. Por medio de las cuales, se busca establecer la relevancia del estudio estético de los productos audiovisuales de este director para establecer una guía que permita a los estudiantes construir y entender el lenguaje audiovisual desde un aspecto más sensitivo y artístico.

Jaime García Saucedo (1995:3) expone que “en el cine los problemas de adaptación pueden ser de dos órdenes, a saber: problemas de equivalencia del lenguaje y problemas de equivalencia del resultado estético obtenido mediante el lenguaje. Los problemas de equivalencia del lenguaje sólo se plantean en los casos de narración que no coincidan con el esquema del relato. El problema se presentará cuando exista un lenguaje literario que carezca de correlación cinematográfica establecida y ésta deba inventarse desde cero”.

“Para trasladar un discurso literario al cinematográfico se procede a través de la llamada “simplificación”; por ejemplo, la modernización del material narrativo, la reducción del diálogo, la eliminación de toda palabra que resulte oscura o que produzca confusión, la compleja supresión del fondo histórico y de todo problema político, social o económico, reduciendo el filme a modesta proporción de la historia de un hombre, la personificación de fuerzas diabólicas, la representación de un concepto en carne y hueso, la concentración del mal en una criatura, la acentuación exagerada de las características de un personaje, la reducción del número de personajes, el

recurso de resumir un personaje atribuyendo al protagonista las acciones que en cambio el libro son con frecuencia llevadas a cabo por personas anónimas, el respeto del orden cronológico de los acontecimientos, el desarrollo de los hechos en la manera más directa y continua” (García Saucedo, 1995:10-11).

La pertinencia de lo anterior se presenta dado que la creación de la mayoría de las obras cinematográficas de Stanley Kubrick fueron adaptaciones de novelas de diversas temáticas y autores, tal es el caso de las tomadas para el análisis en este documento. De esto se infiere que la novela ha influenciado y modificado al cine y viceversa. En esta medida, es cuando la articulación literaria en el cine toma representación; las historias parten del lenguaje literario y se deben entonces transformar al lenguaje cinematográfico.

Es primordial, por lo tanto, reconocer que “(...) es imposible pretender que nuestra actitud perceptiva, diferente, como es lógico, de las de los individuos de otras épocas, cuyas obras han llegado hasta nosotros, pueda ser equiparada a la de aquéllos, es decir, retrotraerla a “sus días”. No hay duda de que los elementos de ritmo, simetría, asimetría, contraste cromático, perspectiva, escala, etc., han sido *erlebt* (vividos) de manera un tanto diversa por los hombres de épocas lejanas; esto nos hace dudar grandemente de nuestra posibilidad de juzgar y apreciar críticamente esas antiguas manifestaciones creadoras” (Gillo Dorfles, 1986:22).

En este sentido, es necesario determinar que el análisis que se realizó con dichas obras fue un juicio actual desde la cotidianidad que nos circunda, pero a su vez, valorando los elementos y significados de la obra en su época. Pero no debemos pretender que sea también actual en lo *perceptivo*, ese discernimiento no nos pertenece (como valorador de otro tiempo). En su medida se debió realizar un proceso de introspección y valoración de conocimientos.

Yuri M. Lotman (1979:21) expone que, “ el arte no reproduce simplemente el mundo con el automatismo inerte del espejo: (...) el convierte las imágenes del

mundo en signos, él llena el mundo de significados. Los signos no pueden estar vacíos de significado ellos tienen que aportar información.”

Ghelli (1959:35) expone “(...) el elemento ‘diferencial’ del film no es otra cosa que la imagen o, mejor aún, la dinámica de las imágenes; lo que nos lleva a definir al cine como “una forma de arte que se expresa de manera narrativa, figurativa – rítmicamente – y, en especial, por medio de imágenes o echando mano de palabras sonidos y música. Todo lo cual demuestra que los movimientos de la cámara, los ángulos, los tipos de objetivo, los trucos o el montaje – en sentido técnico – no son, considerados en sí mismos, “específicos fílmicos”, sino que lo son tan sólo los efectos emotivos que ellos producen en la película como obra estéticamente acabada.”

“Y he aquí por qué hoy, todavía asistimos al afán, a menudo inconsciente por parte de muchos artistas de crearse un ‘simbolismo personal’; simbolismo personal que se manifiesta tanto en las obras visuales, como en las musicales y literarias, y que consiste en la fijación de un gesto, de un signo, de una firma, capaz de transformarse en ‘sello’, en “marca” personalísima e inimitable (Gillo Dorfles, 1986:41).”

Nuestro interés en conferir importancia al valor estético representado por Kubrick en sus obras durante su vida como cinematógrafo radica en que, como muchos otros autores de renombre, adquirió sobre el camino de aprendizaje y practica el conocimiento estético para representar artísticamente sus argumentos, concediendo así a cada trabajo un sello particular que le permite ser distinguido por la carga comunicativa en cada pieza. Convirtiéndose así, en un creador de arte por la forma en cómo estructuraba y creaba sus contenidos y no sólo por el hecho de dar vida a obras en el ya conocido séptimo arte.

La aspiración es identificar cómo, a partir de la correcta ejecución del lenguaje cinematográfico y el juego de las diferentes artes con el ámbito audiovisual, se

puede convertir cada tarea en una pieza estética como símbolo de una narrativa que proponga intimar con el sujeto receptor de estas. Como nos propone el cine; informar y narrar.

4.1. Estudiar la estética cinematográfica de Stanley Kubrick como utilidad práctica.

Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual como estudio de su *utilidad práctica*, busca en este capítulo establecer la importancia que presentan los aspectos estéticos trabajados en su obra, a partir de los cuales en los procesos de pregrado se podrán emplear como guías para la implementación en la producción de productos audiovisuales. El sentido *práctico* que aquí se suscita se desarrollará por medio de la predicción a partir de ejemplos de los aspectos útiles que se pueden desarrollar.

Es pertinente plantear que tal utilidad que motiva este capítulo ha sido desarrollada a lo largo de toda la investigación. Al momento de establecer las relaciones entre los objetos materiales y no materiales de la película demostramos su utilidad tanto narrativa, expresiva y figurativa. En el mismo sentido, se logró establecer la importancia y pertinencia de la aplicación y aprendizaje de concepciones estéticas en los productos audiovisuales.

Pero cuando hablamos de utilidad práctica, aunque parezca redundante en un principio, se busca identificar esos aspectos que además de ser útiles en la narrativa audiovisual, resultan prácticos porque pueden llegar a constituir una mayor significación y comunicación de los elementos estéticos. Así como también, pueden reforzar y explorar aspectos que a través de la simple interpretación de los personajes o la disposición de los planos y el encuadre no se logra alcanzar. Como la ambigüedad como conflicto en la trama, puede resolver un aspecto psicológico de los personajes o la implementación de elementos que permitan narrar la historia de un personaje tanto a nivel de conducta como de ideología.

Rudolf Arnheim (1971:13) explica que, “la forma y el color, el sonido y las palabras son los medios con los cuales el hombre define la naturaleza y la intención de su vida. En una cultura en funcionamiento, sus ideas reverberan en sus edificios, estatuas, canciones y obras teatrales. Pero una población sometida

constantemente a imágenes y sonidos caóticos tropieza con grandes obstáculos para hallar su camino. Cuando se impide que los ojos y oídos perciban un orden significativo, sólo pueden reaccionar ante las señales brutales de la satisfacción inmediata.

En cuanto a la intervención del espectador, le permita participar en la evolución y creación de la historia, permitiéndole hacer parte de la construcción estética como observador y valorador. No sólo a partir de lo que cuentan sus detalles, sino también, por medio de los aspectos que deja a la interpretación del espectador o a valoración de este a partir de lo ya contado y sus experiencias. Todos estos aspectos presentes en las obras analizadas le confirieron fama y reputación al director, pero más importante aún, conocimiento estético. Esto es lo que se debe buscar para construir una narrativa audiovisual como lo propone el estudio. Esos aspectos que presenten innovación pero que, a su vez, establezcan una relación con quien lo percibe.

Francisco Núñez Lapeira (2003:10) expone que, “el arte expresa de manera sensible la idea conocida por la mente como verdadera es decir que es la unión de la naturaleza y la idea; la expresión material es la idea. El arte es la manifestación sensible de lo absoluto. La idea, en efecto, se manifiesta mediante formas intuitivas y sensibles.

Pero a su vez, Lotman (1979:61) explica que, “un film pertenece a la lucha ideológica, a la cultura y al arte de su época. Esas características ponen al film en contacto con muchos aspectos de la realidad situados al margen del texto fílmico y que dan origen a toda una serie de significaciones que para el hombre contemporáneo y para el historiador son a veces más esenciales que los problemas estrictamente estéticos. Pero, para insertarse en esas relaciones externas y cumplir su función social, el film debe de ser una manifestación del arte cinematográfico, es decir, ha de hablar al espectador en el lenguaje del cine y proveerle de una información con los medios propios del cine. “

De esta manera, se pueden identificar *Ojos bien cerrados*, y en cuando a los recursos del mobiliario y escenografía en algunas secuencias *La Naranja Mecánica*. Estos aspectos hablan de la *ideología* del autor, de rasgos de la cultura latentes en la época, como el *pop art* en la última película mencionada.

Al identificar estos aspectos dentro de la cinematografía de Kubrick, nos permite como guía, reconocer los componentes de nuestra realidad al momento de proponer ideas audiovisuales. A reconocernos y estudiar el entorno que nos circunda siendo estos algunas veces más enriquecedores de la trama que los elementos técnicos.

“(…) El cine explica Lotman (1979: 134), “es un dispositivo educativo. Además de proporcionar información, enseña a extraerla.” Y esta interacción también está presente en los géneros aplacidos a la televisión que se trabajan desde las aulas. Basta con emplear adecuadamente los pensamientos y las herramientas que permiten que esta acción se realice. Es una construcción de ambas partes, que pese a las diversas necesidades que mueven al negocio que hoy representa la televisión no se logra constituir de una manera completamente educativa, pero si se logran establecer esquemas narrativos que traspasen estos límites y sigan cumpliendo con ciertos estándares y patrones de recepción, así la labor del comunicador o quien se dedique a la creación de estos productos no se vera restringida.

“El autentico realismo de la imagen en el cine ha producido hace poco resultados artísticos más asombrosos, no tanto por exponer las crueldades del mundo físico – como lo hizo en las décadas del veinte y cuarenta-, sino por dar más bien una nueva y tangible verdad a las estructuras interiores del pensamiento, a las fantasías y reminiscencias; el dominio sobre el tiempo y espacio. Tal vez esto llene el vacío dejado por las otras artes visuales. Los pintores y escultores, tal como solía llamárselos, parecen haber reaccionado ante la subjetividad y delimitación

del pensamiento moderno al retirarse a ese hacer de objetos que traiciona lo menos posible su origen humano. El cine, por su parte, ha respondido al hacernos con más confianza sobre el precario campo de la imaginación.(Rudolf Arnheim, 1971:p .8).

Y en estas apreciaciones podemos construir también. No debemos tratar de equiparar los conceptos manejados en el cine a otros espacios audiovisuales, no tiene sentido funcional y no se puede lograr dado que el lenguaje del cine difiere de los demás. Pero lo que sí está en nuestras manos, es intentar reconstruir nuestros medios como plantea Omar Rincón, evaluando aspectos de otras artes que puedan nutrir nuestros productos y que no busquen imitar pero si proponer.

4.2. Analizar los niveles de comunicación semiótico y semántico dentro de las producciones cinematográficas de Stanley Kubrick.

“El hecho de que el mundo de la pantalla sea siempre una *parte* de todo un mundo determina las propiedades fundamentales del cine en tanto que arte. No es casual que Lev Vladmirovitch Kuleshov, en una de sus obras dedicadas a la práctica del cine, aconsejaba al cineasta entrenar su vista mirando el objeto que se propone filmar a través de una hoja de papel negro, en la que ha sido recortado un rectángulo proporcional al encuadre. Esa es la diferencia esencial entre el mundo visible en la realidad y en la pantalla. El primero es indiscreto (continuo). Si el oído segmenta en palabras el lenguaje audible, la vista ve el mundo ‘en un solo bloque’. El mundo del cine es el mundo que vemos, pero en el que se ha introducido la discontinuidad. Un mundo segmentado, en el que cada segmento goza de cierta autonomía (lo que permite múltiples combinaciones, que no se dan en el mundo real): éste es el mundo convertido en mundo *artístico visible*” (Yuri M. Lotman, 1979:35).

Para establecer e identificar los aspectos estéticos presentes en la obra de Kubrick, percibidos y sentidos por el autor y el espectador como contenido emocional, es primordial conocer los niveles de significación insertos en el lenguaje de la estructura cinematográfica de estas películas. Es necesario, antes, conocer los signos que lo caracterizan y el lenguaje que emplea. Por lo tanto, es importante tener presente la definición sobre el lenguaje que nos expone Yuri M. Lotman (1979):

“El lenguaje es un sistema ordenado de signos, utilizados para la comunicación. Este carácter del lenguaje como sistema de comunicación determina su función social, que consiste en intercambiar, almacenar y acumular información. Como signo que es, el lenguaje tiene carácter *semiótico*. Para cumplir su misión comunicativa el lenguaje debe poseer un sistema de *signos*. El signo es una sustitución material de los objetos,

fenómenos o conceptos, con lo cual facilita el intercambio de información en la sociedad. Por lo tanto, el rasgo fundamental del signo es la capacidad para cumplir su misión de sustituto.

Los signos siempre sustituyen a algo; por tanto, cada uno se halla en relación constante con el objeto al que sustituye. Esta relación se llama *semántica* del signo. Pero como cada signo tiene una equivalencia material, la relación binaria de la expresión con respecto al contenido se convierte en uno de los exponentes principales para valorar el signo y los sistemas de signos en general.” (p. 8-9).

En este sentido, Lotman (1979:39) continúa y, plantea desde los fundamentos de la lingüística que “(...) Una de las funciones básicas del plano es que tiene una significación. De la misma forma que en el lenguaje hay significaciones propias de los fonemas (significaciones fonológicas), significaciones propias de los morfemas (significaciones gramaticales), significaciones propias de las palabras (significaciones lexicales), el plano no es el único portador de la significación cinematográfica. También tienen significación unidades más pequeñas, como son los detalles del plano, y unidades más grandes, las secuencias. Pero en esta jerarquía el plano (aquí también cabe la analogía con la palabra) es el portador *principal* de las significaciones del lenguaje cinematográfico.”

Presentada la tesis anterior, es válido afirmar que su pertinencia en el estudio es primordial y esencial puesto que el trabajo realizado fundamenta su análisis y descripción a partir de la interpretación del significado que confieren los planos, las secuencias y demás elementos externos del lenguaje cinematográfico para la construcción de concepciones estéticas. Nos interesa conocer las implicaciones de estas concepciones para tomarlo en consideración en la posible apropiación de estos desde el aula.

Profundizando el aspecto del signo en el cine, Lotman (1979:45) explica que cada imagen en la pantalla es un signo, *tiene significado*, es portadora de información.

Este significado puede tener un carácter doble. Por una parte, las imágenes de la pantalla reproducen los objetos del mundo real; entre estos objetos y sus imágenes en la pantalla se establece una relación semántica. Los objetos se convierten en las significaciones de las imágenes que son reproducidas en la pantalla. Por otra parte, las imágenes en la pantalla pueden adquirir significaciones complementarias muchas veces totalmente inesperadas. La luz, el montaje, el juego de planos, el cambio de velocidades, etc., pueden conferir a los objetos reproducidos en la pantalla significaciones complementarias: simbólicas, metafóricas, metonímicas, etc.”

De acuerdo con lo anterior Lotman (1979:59) propone la siguiente tesis:

“Todo lo que en un film pertenece al arte *tiene significación*, es portador de información.”

Explicando lo anterior, Lotman confiere al cine tal nivel informativo a través de la significación de sus imágenes que lo considera como modelador del ser y recopilador de retratos en su memoria.

“El cine debe su influencia a su información, variada, compleja por su organización y condensada al máximo, una información comprendida en un sentido amplio, wieneriano, como un conjunto de estructuras intelectuales y emocionales que ejercen sobre el espectador una acción compleja, que va de la simple impresión de las células de su memoria a la transformación de su personalidad. El estudio del mecanismo de esa acción constituye la esencia semiótica del film. Fuera de ese objetivo final, ponerse a desgranar tal o cual <procedimiento artístico> sería una ocupación estéril” (Yuri M. Lotman, 1979:59).

En contraste con lo anterior, Gillo Dorfles (1993:75) explica que, “al faltar la capacidad de interpretación, falta a la vez la de comunicación de la obra; sin que la comunicación tenga lugar no es posible que el momento estético se realice. El

lenguaje artístico latente en la obra de arte no llega a hacerse extrínseco.”

En este sentido, no sólo basta que el mensaje referido de los signos de las imágenes contenga información, sino que se dé la debida interpretación de estos por parte del receptor para que pueda presentarse un proceso comunicativo, y en este sentido la participación de ambas partes. Proporcionado esto se da la valoración artística que sin apreciación previa no existe.

Lotman (1979:94) afirma, que en cuanto al argumento en el cine, “el texto artístico no nos habla con una sola voz, sino como un coro polifónico. Los sistemas parciales o complejamente organizados se entrecruzan y forman una secuencia de momentos semánticamente dominantes.”

Así pues, se puede comprender lo anteriormente plasmado. Como cada imagen, cada plano y secuencia en sí mismos guardan una carga significativa, para construir el argumento de la obra éstas voces deben existir en una relación recíproca de cohesión y coherencia. Pero claro está, pese a que se transmiten ante un solo *momento*, el argumento, su carga semántica siempre se mantiene a una sola voz.

Nino Ghelli (1959) expresa en su libro *Estética del cine* dos premisas fundamentales en cuanto al encuadre y la función figurativa, narrativa y expresiva del cine:

1. El único elemento estético que interesa, respecto al encuadre, considerado tanto en sentido estético como en sentido dinámico, es el conflicto que puede surgir entre la esencia formal de los distintos elementos del cuadro o entre la esencia de su contenido, ya sea intrínseca –congénita por la naturaleza-, ya sea narrativa –conferida por la realidad fílmica. (p.61).
2. Todos los movimientos de cámara –panorámicas verticales, horizontales oblicuas; <travellings> en profundidad, laterales, verticales y aéreos;

movimientos de inclinación –deberán responder siempre- para justificarse a una precisa exigencia figurativa, narrativa o expresiva. Tienen función de expresión aquellas panorámicas, aquellos travellings y aquellos movimientos de inclinación que reflejan particulares estados de ánimo de los personajes o acentúan ciertos elementos del cuadro para subrayar su significado. (p.65).

Finalmente, a partir de las concepciones de Umberto Eco (1994) se explicarán los conceptos de *denotación* y *connotación* que nos ayudarán a comprender los niveles semánticos de las imágenes en el cine. De acuerdo a esto, (...) como denotación deberemos entender la referencia inmediata que un término provoca en el destinatario del mensaje. Y dado que no se quiere recurrir a soluciones de tipo mental, la denotación ha de ser *la referencia inmediata que el código asigna a un término en una cultura determinada* (p.84)... Y en su medida, (...) la connotación es el conjunto de todas las unidades culturales que una definición *intensional* del significante puede poner en juego; y por lo tanto, es la suma de todas las unidades culturales que el significante puede evocar institucionalmente en la mente del destinatario. (p. 89).

Es imprescindible tener claro los conceptos anteriormente planteados en el presente capítulo y demás concepciones para poder realizar una adecuada lectura de las películas y así, determinar su correspondencia estética.

KILLER'S KISS – EL BESO ASESINO

<Todo está determinado, el principio como el fin,
por fuerzas sobre las que no tenemos ningún tipo
de control. Está determinado tanto para el insecto
como para las estrellas. Seres humanos, vegetales,
polvo cósmico....todos bailamos al son de una
misteriosa melodía en la distancia por
un gaitero invisible.
Albert Einstein

Alain Silver & James Ursini (2004) expresan que la imagen visual del cine negro bebe, entre otros elementos, de las pinturas callejeras de Edward Hooper y Reginald Marsh y de las espeluznantes fotografías de crímenes de WeeGee. En pocas palabras, lo que llama la atención del espectador es:

- *La iluminación de claroscuros.* La iluminación de baja intensidad (...). Sombras y luces no sólo pugnan en exteriores nocturnos, sino también en oscuros interiores protegidos de la luz del día por cortinas o persianas de lamas. La luz lateral, intensa y sin filtros, así como la luz de los contornos, revela únicamente parte del rostro para crear, por sí sola, tensión dramática. (p.16).
- *El paisaje urbano.* El cine negro suele ubicarse en un paisaje urbano, concretamente en las ciudades de Los Ángeles, Nueva York y San Francisco. La metrópolis, con sus círculos de luz bajo las farolas, sus oscuros callejones, los peatones sombríos, las calles húmedas y mugrientas, es el entorno perfecto para los angustiosos sucesos propios del género. (p.19).
- *El flash back y la cámara subjetiva.* Tanto si es introducido por un efecto de ondulación o simplemente por un corte brusco, el pasado invade de forma palpable estos largometrajes a través de la técnica del *flashback*. Puede estar filtrado por el punto de vista de un solo personaje (*El abrazo de la muerte*) o ser ostensiblemente objetivo y distanciado (*Atraco perfecto*). Esta

visión del pasado puede mostrar la realidad de un modo mucho más efectivo que toda la narración del mundo. (p.19).

Estos aspectos permiten que cada obra de este tipo cuente con un gran sentido dramático, lo que recubre el argumento y le dan un sentido estético mayor. Las situaciones de riesgo, de aventura e incertidumbre pueden presentar ambigüedad en las escenas. Se desconoce lo que sucederá y se presenta dificultad para predecir si las decisiones tomadas son un juego de roles o una actitud genuina de los personajes.

De tal manera, estos dan cuenta de sus consideraciones desde referentes iconográficos con respecto al *Cine negro*, género en el que se encuentra inmersa está película. Permitiendo con sus apreciaciones comprender los factores principales con los se desarrolla la obra.

[Imagen1] Yuri M Lotman (1959:79) dice que, “el arte recurre con frecuencia a la yuxtaposición de elementos distintos. El montaje es un caso particular de yuxtaposición de elementos distintos del lenguaje cinematográfico (...) Pero todo estilo, ya esté plagado de contrastes, ya produzca la impresión de una completa armonía, tiene en su base una yuxtaposición de elementos, una sorpresa, sin la cual el texto carecería de información. Por eso el montaje como fenómeno del lenguaje fílmico es consustancial tanto al cine en el que ese montaje aparece en su misma superficie, es decir el <cine de montaje>, como al cine en el que Bazin no ve por ninguna parte el montaje. El lenguaje fílmico se construye como mecanismo <que narra historias mediante la proyección de imágenes animadas>; el cine es por naturaleza narrativo. “

En esta medida, podemos notar que el director a la hora de dar a conocer la profesión o el lugar donde trabaja la coprotagonista, Gloria, recurre a mostrar diferentes planos de diversos aspectos del lugar. Planos abiertos, planos detalle, desenfoces, que hacen centrar la atención en las formas que él desea hacernos



conocer. No sólo nos da información sino que a su vez nos narra a través de la yuxtaposición de estas imágenes lo que ocurre en el momento.

[Imagen2] La variabilidad de los planos y angulaciones crea un enfoque variable. De esta manera, de acuerdo con Bèla Balàzs (1957:75), “las múltiples posibilidades, exclusivas del enfoque, crean en la imagen la síntesis del objeto y sujeto que es el fundamento de todo arte. Una obra de arte no representa sólo la realidad objetiva,

sino también la personalidad subjetiva del artista. Esta personalidad sintetiza también su posición social, su ideología y el horizonte de su época.”

Podemos observar en el segundo cuadro de la misma imagen como el oponente del protagonista, Davey, (mostrado en el primer cuadro), visto desde debajo de una de sus piernas se ve de menor tamaño. Esto visto desde la perspectiva del personaje principal puede indicar que tal vez no le confiere tanta importancia dado que el adversario es principiante y él ya lleva muchas victorias en su haber.

La toma vista desde abajo hace ver a ambos boxeadores como grandes contrincantes, uno ante el otro. A su vez, se complementa con el acompañamiento del movimiento de cámara y de los desplazamientos que estos realizan por el ring. Pero al final, Davey pierde, su mentón es su punto débil y lo deja en la lona.

[Imagen3] (...) El rasgo de la luz en las películas de *cine negro* es muy predominante y significativo. Lotman (1979:48) explica que, “el dominio de los matices del blanco y del negro permiten lograr en la película el paso brusco de la penumbra a la luz brillante, la obtención de muchas tonalidades del gris de muy variada profundidad y suavidad (que recuerdan los matices de dibujo gráfico). Cada una de estas alternativas, asociadas a otra dentro de un mismo film, puede caracterizar una secuencia, o caracterizar el film en general, según el estilo del autor.

En éste caso revela detalles de otro lugar sin recurrir a ir a este. Permitiéndole a Davey y a nosotros observar lo que sucede en la habitación de al frente a través del espejo. No perder detalle de cada movimiento y de lo que éste observa sin perder cuidado.



Imagen 2



*El campo esta precioso
en esta época del año.*

Imagen 3



[Imagen4] Saucedo (1995:14) expone que “(...) La autenticidad o contenido obtiene la misma potencia de comunicación en los kinemas que en los fonemas. La imagen puede tener la misma fuerza alusiva que la palabra.”

Cada fotograma comunica rasgos de los personajes y de las situaciones con la aplicación pertinente de los ángulos y planos. Lo podemos notar en el primer cuadro, la poca iluminación le confiere al hombre cierto misterio, pero al haber un haz de luz que se desplaza sobre su ojo derecho nos permite saber que está observando algo desde la penumbra de su habitación.

A continuación, el hombre observar a alguien que se encuentra afuera. El abano en su mano, el humo que queda concentrado en el plano, los pequeños brotes de luz que le marcan el rostro lo hacen ver tanto misterioso como siniestro. Como si estuviera planeado hacer algo.

En el siguiente cuadro se ve a dos hombres entrando a una calle vacía durante la noche y un tercero en posición contraria. La disposición de los primeros ante el tercer hombre da evidencia de terror en la atmosfera y una posible muerte. Así, al encontrarse dos contra uno, es claro que quieren ejercer cierto poder e intimidación contra el asustado hombre que parecer caer próximamente por la presencia de un objeto en dicha calle. La imagen es sombría y la posición de los brazos de la víctima refleja que busca redención por lo que haya cometido.



[Imagen5] De acuerdo con Nino Ghelli (1959: 110) “(...) el arte, en cuanto fruto de una intuición poética, escapa a todo rígido esquema preestablecido sacando continuamente a la luz otros nuevos.”

Por consiguiente, se puede establecer que esta imagen propone como esquema, una concepción distinta a

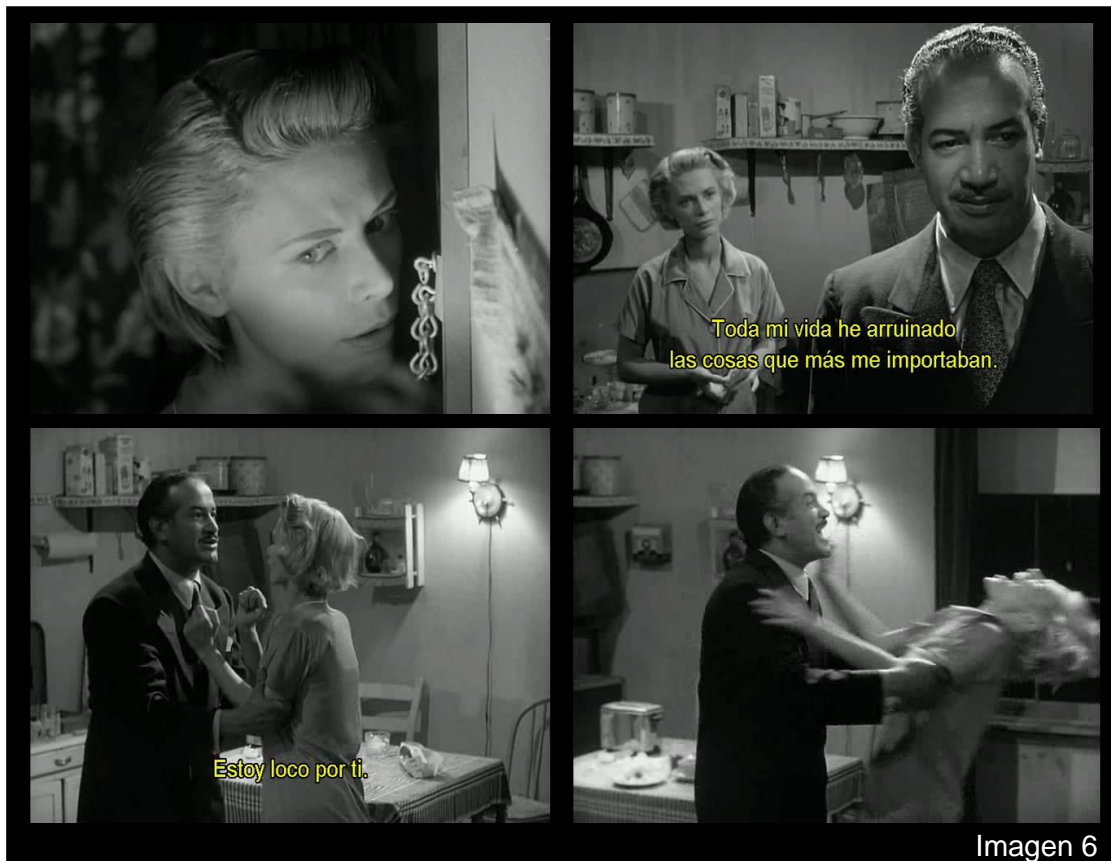
partir de la cual representar un sueño. Es esto lo que vive a Davey mientras duerme, luego de haber perdido la pelea.

Es una cadencia rápida y sucesiva de imágenes de calles, dotadas de un efecto de *negativo* como en el revelado del rollo fotográfico.

[Imagen6] La situación muestra un flash back en el que Gloria cuenta a Davey la discusión que tuvo con su jefe del club de baile.

Los diferentes planos, la iluminación, la interpretación por ambos personajes permiten que la escena sea contada por sí sola. Gloria se muestra asustada. La luz le ilumina todo es rostro permitiéndonos conocer sus expresiones ante lo que sucede. Y en el caso del hombre, en el segundo cuadro, es claro notar su aspecto siniestro. Pese a que se encuentra valorando su vida (se puede establecer a partir

de lo que dice), su postura, la posición cercana ante la cámara y gestos dan la impresión de no querer darse por vencido y por ser el centro de atención del encuadre.



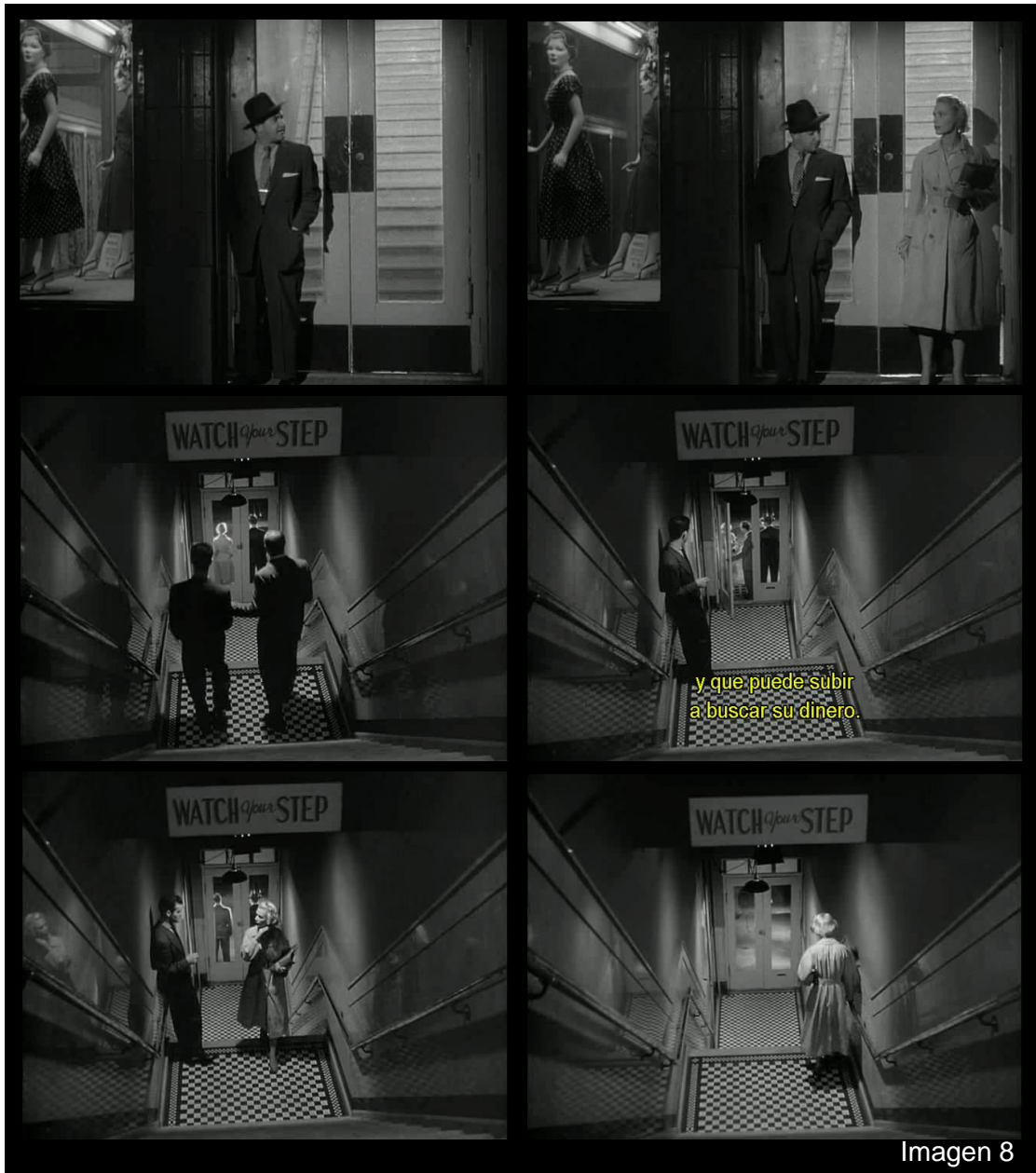
St

[Imagen7] "De todas las artes que se sirven de imágenes visuales, sólo el cine es capaz de construir una figura humana como una frase distribuida en el tiempo (...) La distribución en planos introduce en el proceso una cosa básicamente nueva. En primer lugar, se crea una sintaxis y a la lectura se le impone un orden riguroso. En segundo lugar, este orden no obedece a las leyes de un mecanismo psicofisiológico, sino al proyecto artístico, a las leyes del lenguaje del arte en cuestión" (Yuri M. Lotman, 1979:36).

Esta escena, otro flash back durante la película, es contada a Davey por Gloria. En las imágenes se retrata cuadro a cuadro el baile que la hermana de Gloria, y se puede observar también los primeros planos que se le realizan. Ella baila y se desplaza por toda la tarima; sus imágenes nos permiten notar tal desplazamiento, ubicarla en el espacio y construir quien es. Sus pies, sus piernas, sus brazos y, finalmente, su rostro fuerte y apropiadamente iluminado al finalizar la música.

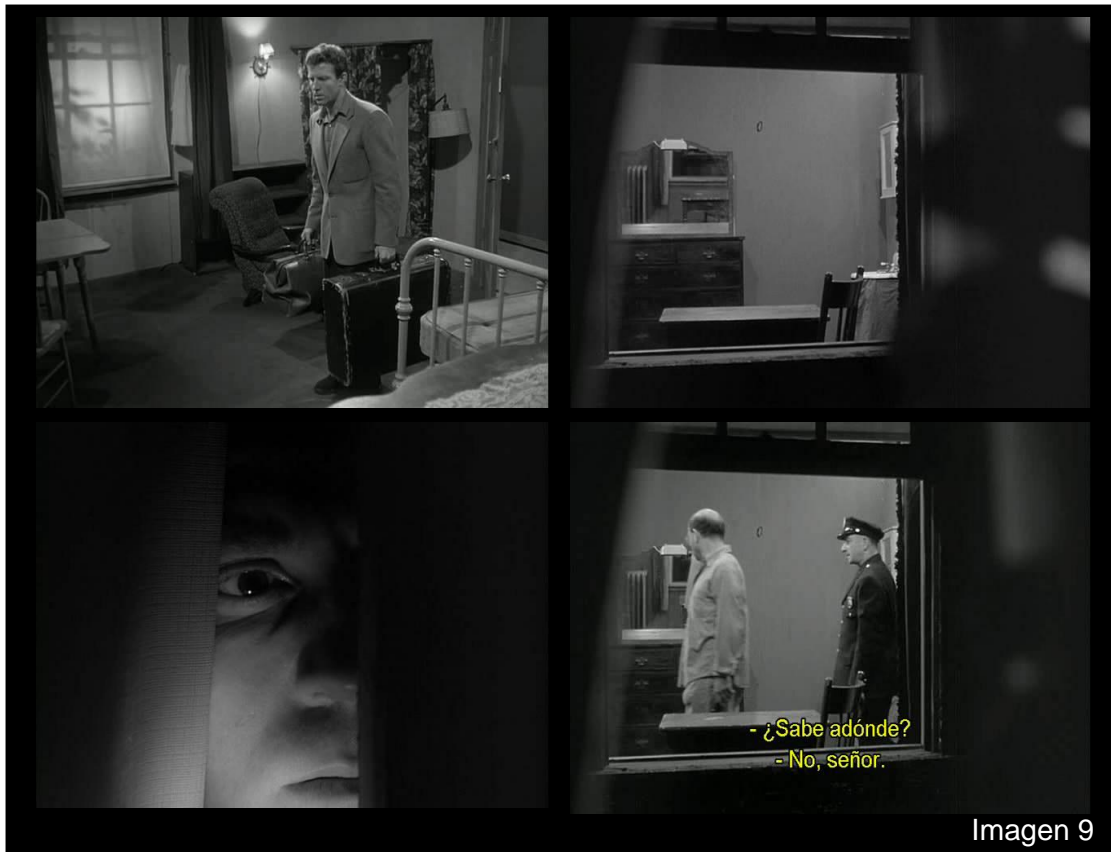
Cuando Gloria cuenta la historia, parece que hablara de un recuerdo triste de la vida de su hermana que no pudo continuar bailando, hecho que se ve reflejado en el *cómo* de esta representación. La bailarina se encuentra sólo en el escenario y la iluminación es tal que no se observa público alguno, tanto como el deseo o sueño de haber seguido bailando. Así, esto nos permite identificar la escena como parte estética de la obra tal como lo que representa, un ballet clásico.

[Imagen8] Resulta cómica, aterradora y triste. El manager llega al lugar por petición de este para que pague lo convenido de la última pelea. Éste sin saber lo que sucede con respecto a Gloria y su jefe se presenta en el lugar sin prever nada. Espera por Davey en la puerta del club y minutos más tarde sale Gloria que lo desconoce. Posteriormente, aparecen dos hombres enviados por el jefe de Gloria que al ver al individuo en la situación el momento, piensan que es Davey. Por disposición de su jefe Gloria a reclamar su último suelo. Para cuando baja ya no se ve nadie ante la puerta.



En el espectador queda la posible idea de que la ausencia del manager se justifique con la aparición de los dos hombres y la actitud que ha tenido el jefe de Gloria al conocer el deseo que ella tiene partir con otro hombre. Se esperan noticias desfavorables al respecto, que son analizadas en la imagen 4.

Podría advertirse también el letrero que aparece en la parte superior de la escalera “Watch your steps” como una advertencia para cualquiera de los personajes que se muestran en la secuencia. No en sí mismo de forma literal, pero sí como una forma de expresar que deben tener cuidado por donde andan.



[Imagen9] El plano general que nos permite conocer donde se encuentra Davey. Los primeros planos que nos indica por su rostro lo sorprendido que encuentra, la cámara subjetiva que nos permite saber que está observando y sin más, la interpretación encadenado con el diálogo, nos hacen saber que el boxeador no anda por buen camino. La justicia lo busca por el asesinato de su manager, pero la incertidumbre de no conocer su paradero y el misterio que encierra el hecho de que este no aparezca después de haber perdido su última pelea y su manager se encuentre muerto, dan sentido a los policías para incriminarlo con la intensidad de su interpretación. Mucho nos narra esta corta secuencia que con la aplicación adecuada de matices de luz, sombras y perspectiva logra su cometido.

[Imagen10] “La armonía rítmica de la obra cinematográfica surge, pues, de un perfecto equilibrio estético entre aquellos dos ritmos, interno y externo, equilibrio que determina una perfecta homogeneidad estilística de la obra (...)” dice Ghelli (1959:115). Esto corresponde a la puesta en escena de interpretaciones, escenografía y aspectos técnicos como la distancia focal, el encuadre, iluminación,

movimientos de cámara y ángulos son los que proveen al montaje de elementos determinantes de la expresión de la imagen fílmica.

La totalidad de los elementos anteriormente mencionados están dispuestos con tal balance en la escena que permiten una narración clara y un seguimiento de cada plano, visto desde la perspectiva de cada personaje que interviene en la escena.

[Imagen11] Lotman (1979:55) expone que, “al mismo tiempo, y en mucha mayor medida, la fotografía (el ejemplo más perfecto de iconismo) adquiere en el cine las propiedades de la palabra. Concretamente, gran parte de sus esfuerzos innovadores Eisenstein los realizó en esa dirección. La utilización de la imagen como tropo poético (metáfora y metonimia;(…) El cine de montaje tendía a crear un lenguaje cinematográfico propio, el cual se construía conscientemente bajo la influencia directa de las leyes que rigen el lenguaje humano y de las experiencias del lenguaje poético de los futuristas, en particular de Maiakovsky.”

En esta medida, se logran comprender ciertas imágenes de las escenas como alusivas de la muerte. Es el caso del primer cuadro de la escena. Davey está escondido y sobre su cabeza guidan unas manos de maniquí, un fondo negro de tras de él y la sombra de su cabeza sobre la pared hacen aún más tétrica dicha toma. Pero su nivel de significación se presenta cuando las mismas manos son mostradas en otro escenario. Debajo de estas se encuentran ahora tres cabezas de maniquí y una se aparece recostada sobre la mesa (estas cabezas pueden representar el triangulo amoroso de la historia: Davey, Gloria y su jefe, dando a la cabeza caída la significación de que uno ha de morir).

De la sucesión tal de cada toma se pueda prever lo que va a suceder. Las imágenes lúgubres, el forcejeo, el primer plano del arma que utiliza Davey para defenderse, la reiteración de la muerte, la lucha final y para concretar la escena, se repite con un maniquí caído. Sólo se muestra un primer plano de este pero dada la encadenación de los planos se puede determinar cómo acabo todo.

Tal sucesión de imágenes con alto contenido significativo y la utilización de metáforas como parte del esquema narrativo dotan a la escena y al carácter de la película como obra estética.



St



[Imagen12] “(...) la aceptación de las normas y sus rechazos, la automatización y la desautomatización constituyen una de las leyes más profundas del texto artístico, que se revelan con fuerza especial en el cine” propone Lotman (1979:79).

En este caso, podemos entender la situación final de la película como norma en las historias, el *happy ending*. Asimismo, la lucha o el rechazo contra los impedimentos hacia la felicidad y lo prospero, a los cambios positivos y el amor.

Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual

Aspectos que buscan los personajes y que tratan de obtener en su lucha contra su antagonista.

Por como terminó la situación en la estación de policía, Davey desconocía que pasaría después con Gloria. Ella se marchó sin decir adiós y lo que expresa la escena es que pese a que él esperaba que ella llegase, consideraba los eventos anteriores como una negación a tal deseo. Lo cual le confiere al espectador la duda e incertidumbre por lo que pasará, pero que se termina desarrollando de forma habitual; el amor se impuso y ganó.



2001: A SPACE ODYSSEY – 2001: ODISEA DEL ESPACIO

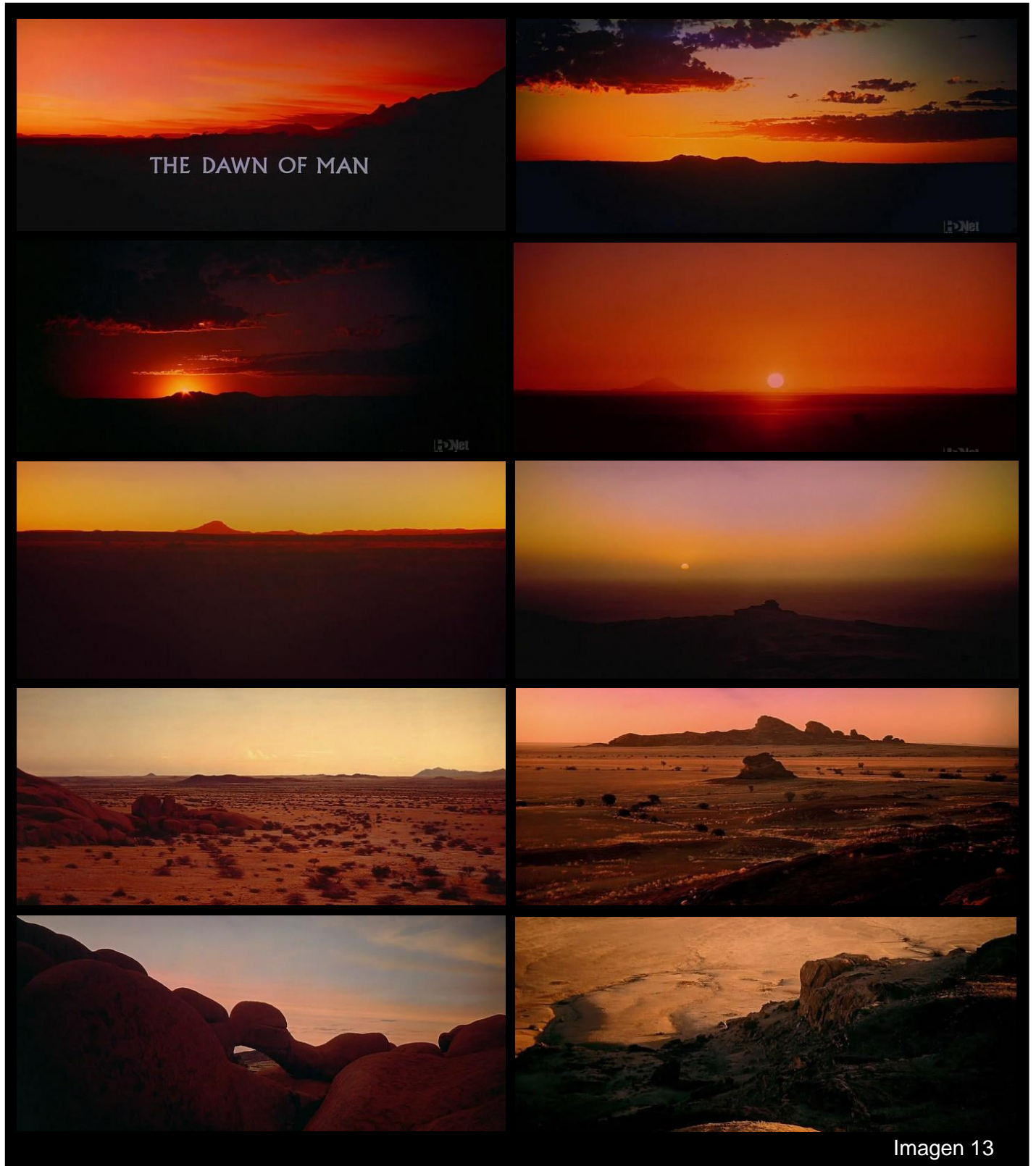


Imagen 13

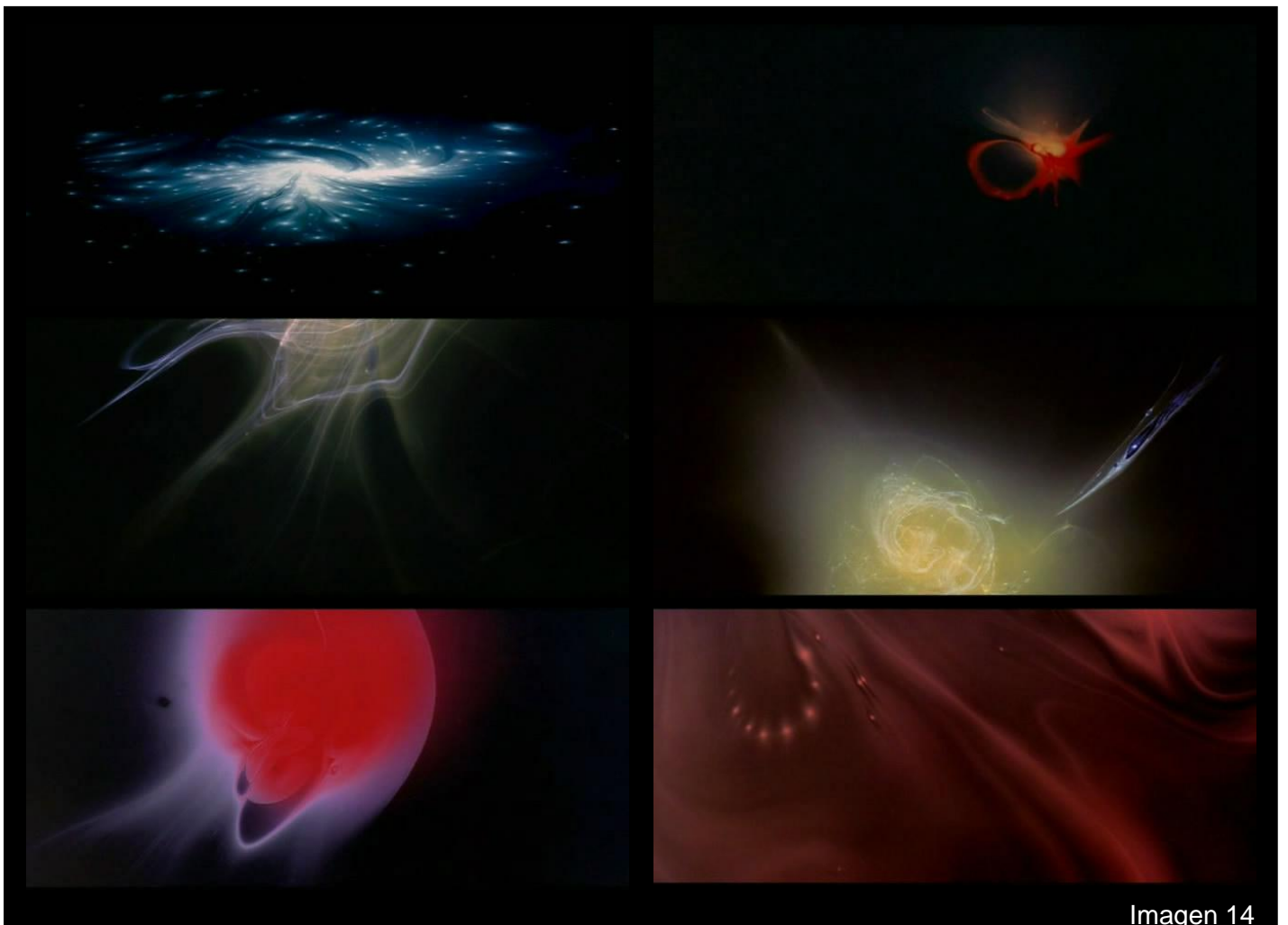


Imagen 14

[Imagen13] De esta manera da inicio la película. Una serie de tomas generales de paisajes por el curso de los 3:22 primeros minutos de la obra. Son tomas limpias de musicalización. Sólo está presente el medio y el sonido ambiente. No hay señal de vida humana, todo está desierto luego de recorrer una infinidad de llanos, riveras, etc. Pero cabe conferir, que pese a que las secuencias de tomas sin movimiento alguno se vuelvan tediosas, la presencia estética en cada plano es evidente. Son tomas como de fotografía, con encuadres equilibrados, proporcionados, simétricos y permitiéndonos un juego con nuestras emociones.

[Imagen14] Para la siguiente secuencia de imágenes, de las últimas de la película, se puede establecer una asociación con la primera que transcurre en la tierra, y la presente, en el espacio. Toma tras toma de imágenes abstractas que hacen las

veces de lo que sería el paisaje espacial. La tomas no duran más de un minuto pero transmiten y proyectan el viaje que realiza el astronauta hasta llegar a Júpiter.

Es un viaje por lo desconocido que gracias a los efectos nos lo hacen posible. Las formas de bruma, dunas y otras formas conocidas, nos transfieren emociones y nos permiten vivir el momento del viaje espacial. Viaje que por la diversidad y cantidad de imágenes determinan lo distante del punto de llegada.



Imagen 15

[Imagen15] Esta es la primera vez que los homínidos tienen contacto con el monolito, no saben que es pero aparece ante su cueva luego del amanecer. Su instinto natural es acercársele y conocerla a

través de sus sentidos. El encuadre nos da información sobre la cueva antes mencionada, los personajes y el objeto en sí al inicio de la mañana en un ambiente casi inhóspito. Pero luego de este hecho deviene situaciones que le permiten a este desarrollarse y evolucionar.



Imagen 16

[Imagen16] Jugando con los huesos de un cadáver animal el homínido golpe tras golpe se percató del hecho que esto conlleva. Ahora no se encuentra jugando sino destruyendo los restos y en su razonamiento todavía animal pero en evolución,

descubre que puede utilizar ese hueso como herramienta. Más tarde lo emplea como muestra el segundo cuadro, para matar a un homólogo que en ocasiones pasadas trató de amedrentarlo.

Una vez más los encuadres dan la información necesaria. En el primer recuadro el ángulo contrapicado, en esta determinada toma, hace ver al homínido grande, fuerte, dándole sentido a esto desde la perspectiva antes desarrollada. La evolución que acaba de vivir y el dominio y el poder sobre las demás especies, presentes y venideras.

En ambos cuadros se encuentra en el centro de atención de l encuadre. Y el cielo en el primero, pese a que no está despejado aún, la situación determina que pronto lo estará (circunstancias que se ratifica en la imagen a continuación).

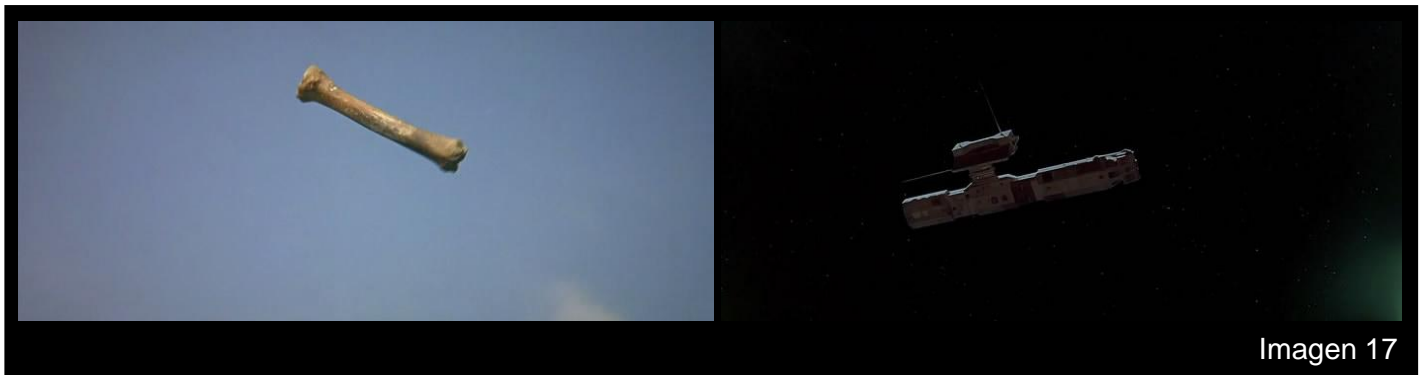


Imagen 17

[Imagen17] "La desconexión del signo fílmico de su significado material directo y su conversión en signo con un contenido más general se logra en primer lugar debido a la modalidad fuertemente marcada de la imagen: los objetos que aparecen en la pantalla en un gran plano, se perciben como metáforas (en un lenguaje natural serían metonimias" dice Lotman (1979:64). En este sentido, el hueso que se muestra en el aire no es un simple hueso, y tiene su significación al estar seguido de la toma de la nave espacial fuera de la tierra. Así refiere un tiempo y espacio de evolución que ha llevado lejos al hombre ante un sinfín de opciones por venir. Siendo la base el descubrimiento de este como herramienta y posteriormente los avances tecnológicos que nos llevaron fuera de la atmosfera.



Imagen 18

[Imagen18] Durante la película podemos observar también, rasgos estéticos en los elementos internos del encuadre. Como es el caso en esta imagen de la escenografía y elementos plásticos; son creaciones muy artísticas y de vanguardia, ideales para la temática de la película. Durante el primer cuadro transcurre una escena en una de las salas de estar de la nave, el segundo, una sala de conferencias donde se llevan a cabo las decisiones sobre los viajes y quienes son asignados. La sencillez de la arquitectura de los elementos los hace muy adecuados con el ambiente del espacio.

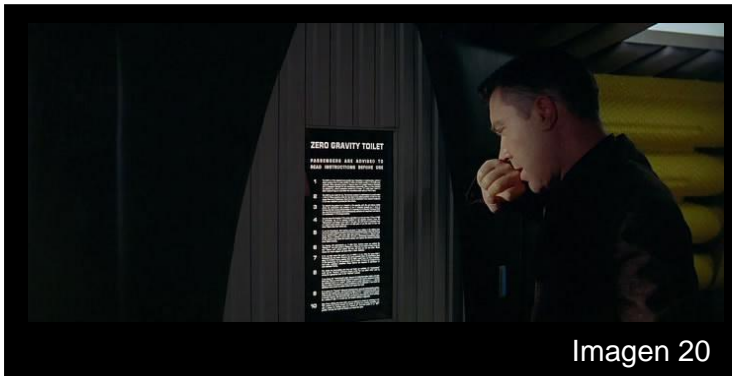


Imagen 19

[Imagen19] Kubrick nos permite reiterar con los diferentes ambientes y desplazamientos que realizan los miembros de la tripulación que se encuentran en el espacio. Una de esas afirmaciones se encuentra en el primer cuadro: la azafata luego de tomar alimento para los pilotos-astronautas se dirige hacia su cabina de vuelo. Dado que se encuentra en dirección opuesta debe realizar tal movimiento con la ayuda de sus *Gripp shoes* caminando hacia una puerta que para la perspectiva del observador en esa toma la ubica caminando por las paredes.

Como se puede observar la sala donde se encuentran los alimentos, como las demás partes de la nave tiene un manejo limpio y estéril, como el de un hospital.

El color de las paredes pese a su baja intensidad, (sin considerar otros elementos) es lo único que nos puede remitir al concepto de comida.



[Imagen20] Las acciones opuestas al carácter del personaje, como veremos más adelante, dotan de significación estética la interpretación. Esto permite que el actor haga inesperada

la escena y absorba la atención del espectador.

En este caso se puede notar un dejo de ironía. Tal seriedad y cuanta concentración provee el actor a esta escena que imagináramos que observa algo con demasía importancia, fuera de nuestro entendimiento. Pero no está haciendo más que leer las instrucciones de cómo ir al escusado. Lo considero con tono jocosos, y aún más, ya que el personaje mantiene la misma actitud durante el transcurrir de esta escena. En una ambiente tan ajustado, sincronizado y pulcro una toma como está le da ciertamente un aire estético al jugar con otros referentes.

[Imagen20] Ghelli (1959:) explica que, “ el montaje, desde el punto de vista técnico de enlace de los diversos encuadres que constituyen la realidad cinematográfica. Desarrolla la narración fílmica a través de un tiempo y de un espacio ideales (...) Pero el montaje determina también la expresión de la imagen fílmica a través de una relación rítmica entre los valores dinámicos y figurativos de los encuadres. Bajo este aspecto estético, el montaje –como elemento determinante del valor de la imagen fílmica- es ciertamente un <específico cinematográfico>. “

A través de este se pueden lograr que aspectos técnicos del montaje alcancen

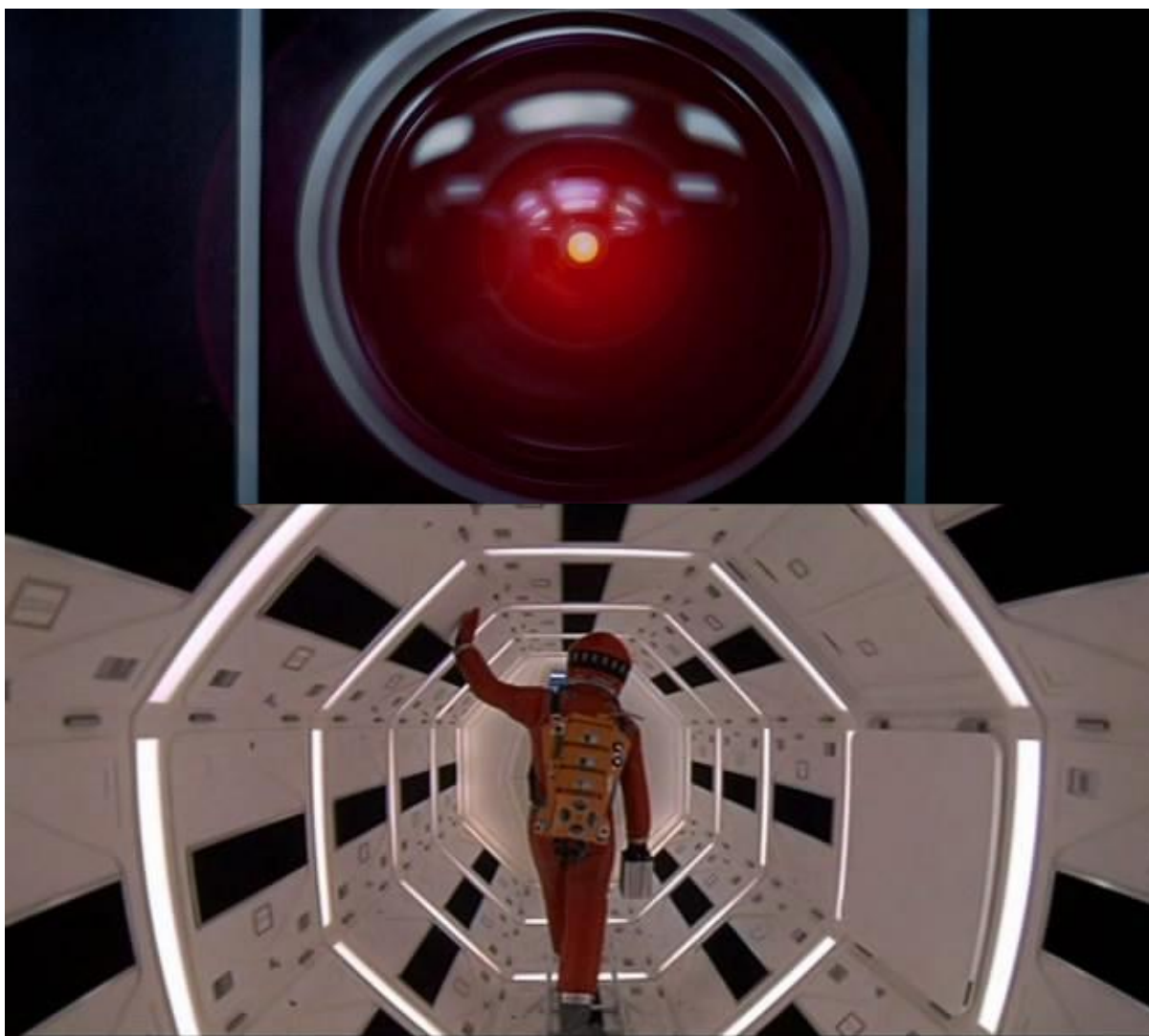
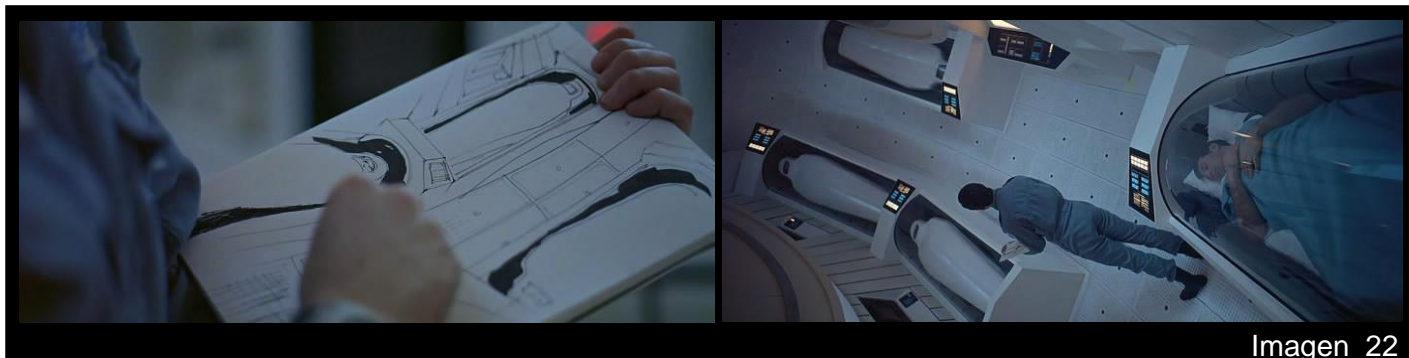


Imagen 21

principios gramaticales y sintácticos como la palabra. Da sentido y construcción de oración con la implementación de las imágenes.

Observamos en esta imagen un transcurrir de tiempo y espacio. Con el empleo de música de suspenso le atañe al momento misterio e incertidumbre. Los hombres ya en el espacio, cuando han descubierto un monolito, son llamados a investigarlo. Los dos primeros planos los identifican como grandes hombres ante la situación, pero a medida que desciende se encuentran cada vez más pequeños e indefensos ante la magnitud del objeto.

Se repite una vez tal hecho; el hombre hace lo mismo que el homínido en su tiempo; palpa la superficie del monolito en primera instancia con temor e incertidumbre.



[Imagen23] A partir del aspecto psicológico del montaje en el film se pueden resaltar a su vez aspectos estéticos de este. En esta medida, Ghelli (1959:80) expone que “en ninguna otra forma de arte como en el cine participa tanto el espectador en la creación artística. En ninguna otra se realiza tan acabadamente el maridaje entre la fantasía creadora y el individuo destinado a saborear los frutos de la emoción

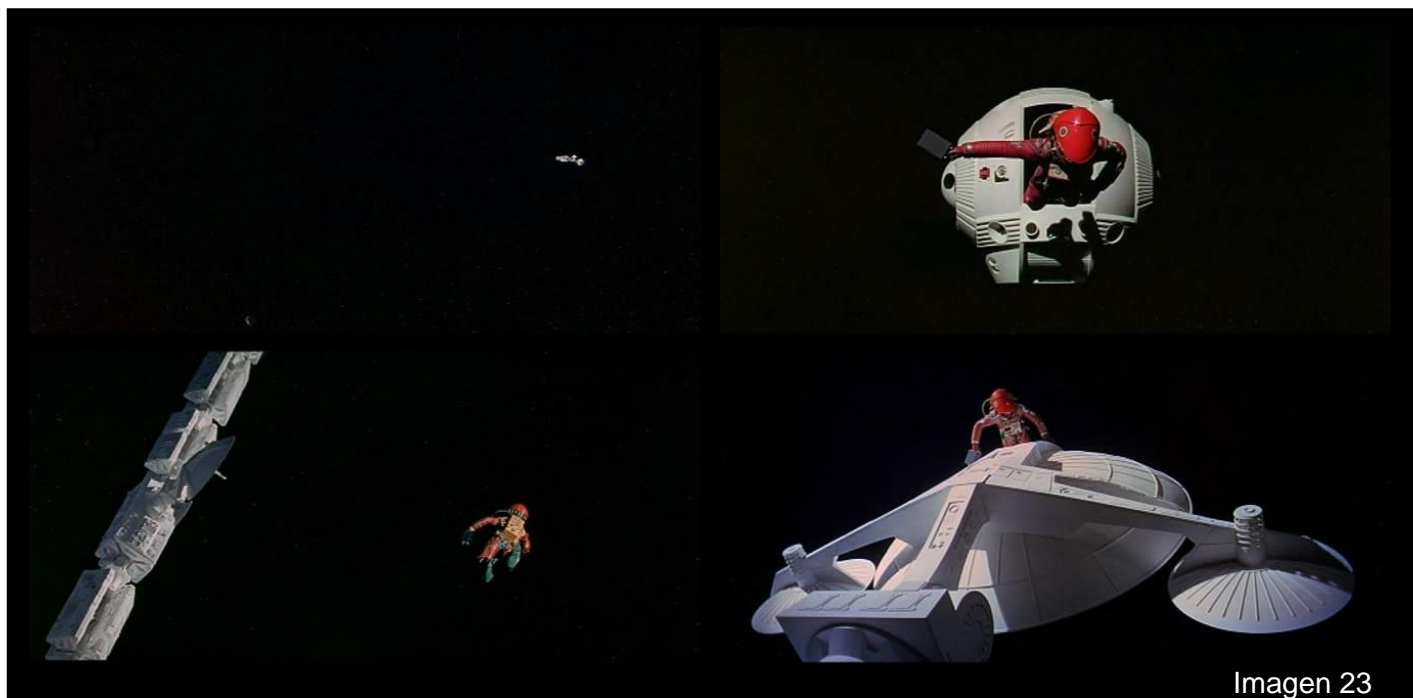


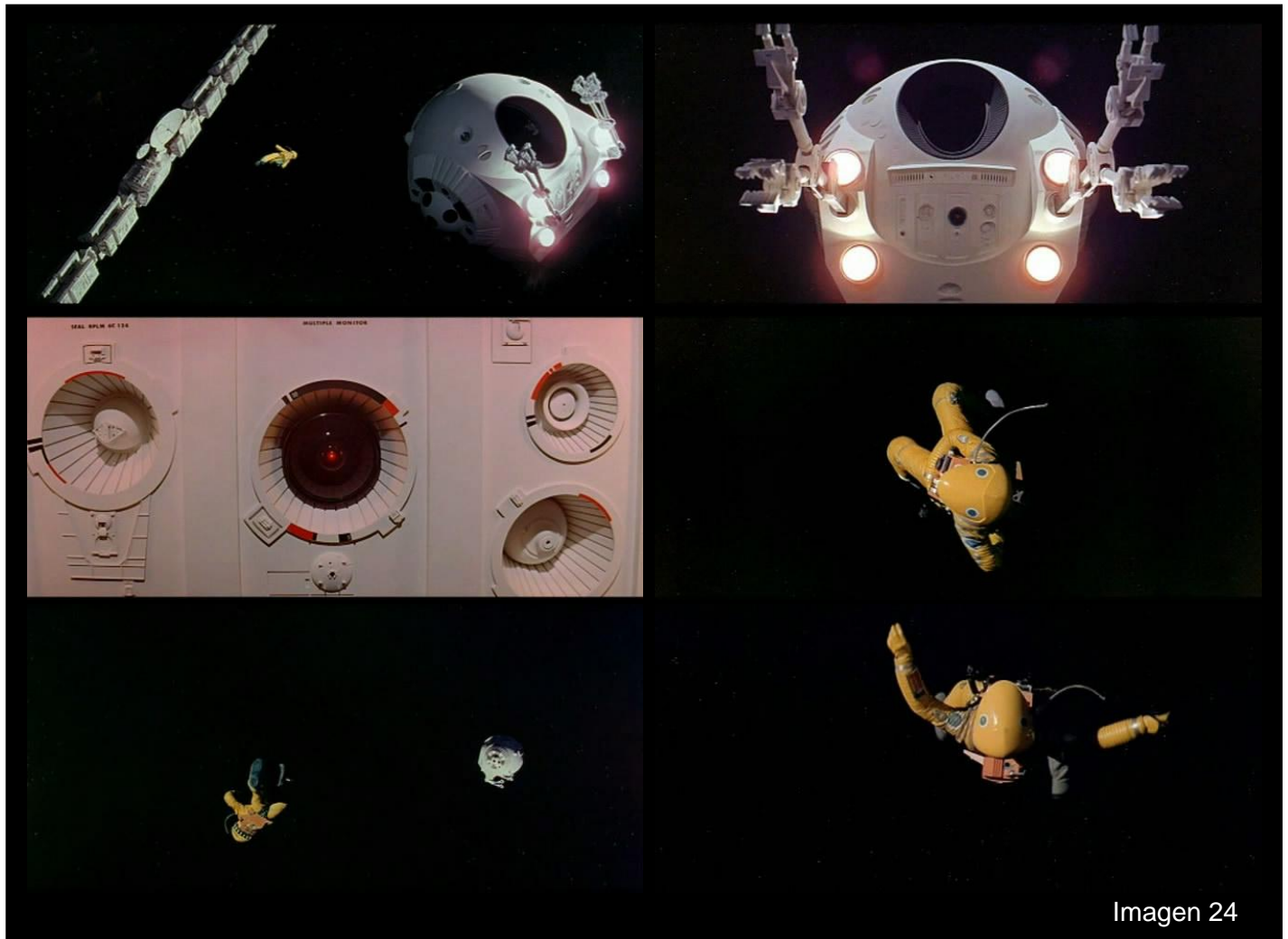
Imagen 23

poética. El espectador, al establecer tantas y tan importantes relaciones narrativas entre los diversos encuadres sugeridos por el montaje, participa en el nacimiento del film, como obra acabada, de un modo mucho más directo e intenso que el observador de un cuadro.”

Así, la audiencia al seguir cuadro a cuadro lo que sucede en la película la crea. Sin la recepción correcta de estos no se puede determinar narración alguna, se deben identificar correctamente los signos que conforman el encuadre de acuerdo al contexto de la película y dejar de esta manera que nos cuenten lo que sucede en ella.

Hal ha notificado de un grave problema que puede dejarlos a la deriva e incomunicados en el espacio de no solucionarse en el momento. Uno de los astronautas sale a darle arreglo a tal inconveniente y lo primero que se observa en esta escena es la nave en un plano general. Su profundidad en el espacio la hace casi imperceptible, pero esta toma va acompañada del sonido de la respiración del astronauta que está por salir. Esta situación y sus elementos denotan que ante la inmensidad del espacio y ante tal situación peligrosa, se encuentran solos.

La aplicación de la toma y el sonido hacen que no sólo este encuadre sino toda la escena alcance un nivel estético que prescinda de diálogos para ser contada. Al estar el astronauta sólo en el espacio y al escuchar su respiración agitada vivimos el momento y las emociones que la cobijan.

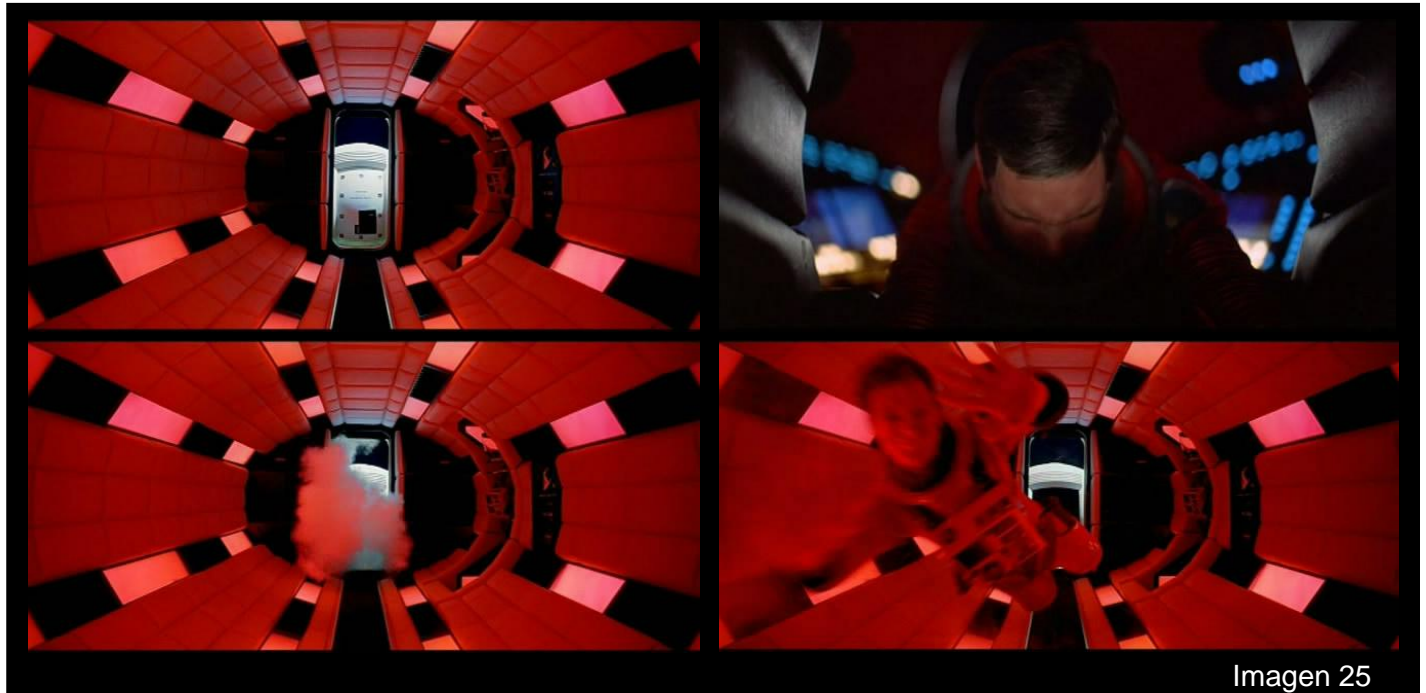


[Imagen24] Esta escena es de gran importante durante la película. Es aquí cuando Hal, la máquina que controla la nave, luego de descubrir que los astronautas piensan desconectarlo toma represalias contra ellos.

A partir de la segmentación de las tomas podemos “superponer la *rejilla de la interpretación*. Conscientes de que asistimos a una narración artística, es decir, a una cadena de signos, segmentos inevitablemente el flujo de impresiones visuales

en elementos significantes” (Yuri M. Lotman, 1979:37). Concepto pertinente a su vez para el desarrollo de la imagen anterior. Cada toma tiene tal nivel de significación que confiere directamente a la narración de lo que sucede,

Mientras que otro astronauta va a inspeccionar lo que sucede nuevamente, Hal hace que pierda el suministro de aire y este sale volando por el espacio.



[Imagen25] Ghelli (1959:84) expone que, “(...) el montaje crea un tiempo y un espacio ideales que constituyen el elemento básico de la narración cinematográfica”. Este aspecto nos permite identificar a través de las tomas como se mueven los personajes en un espacio y tiempo determinado clave para esta escena.

El espacio en el que transcurre la escena es cerrado, el plano constante, la iluminación no varía y el tono rojo de peligro exigen del espectador que fije su atención en lo que sucede para que no descuide detalle alguno.

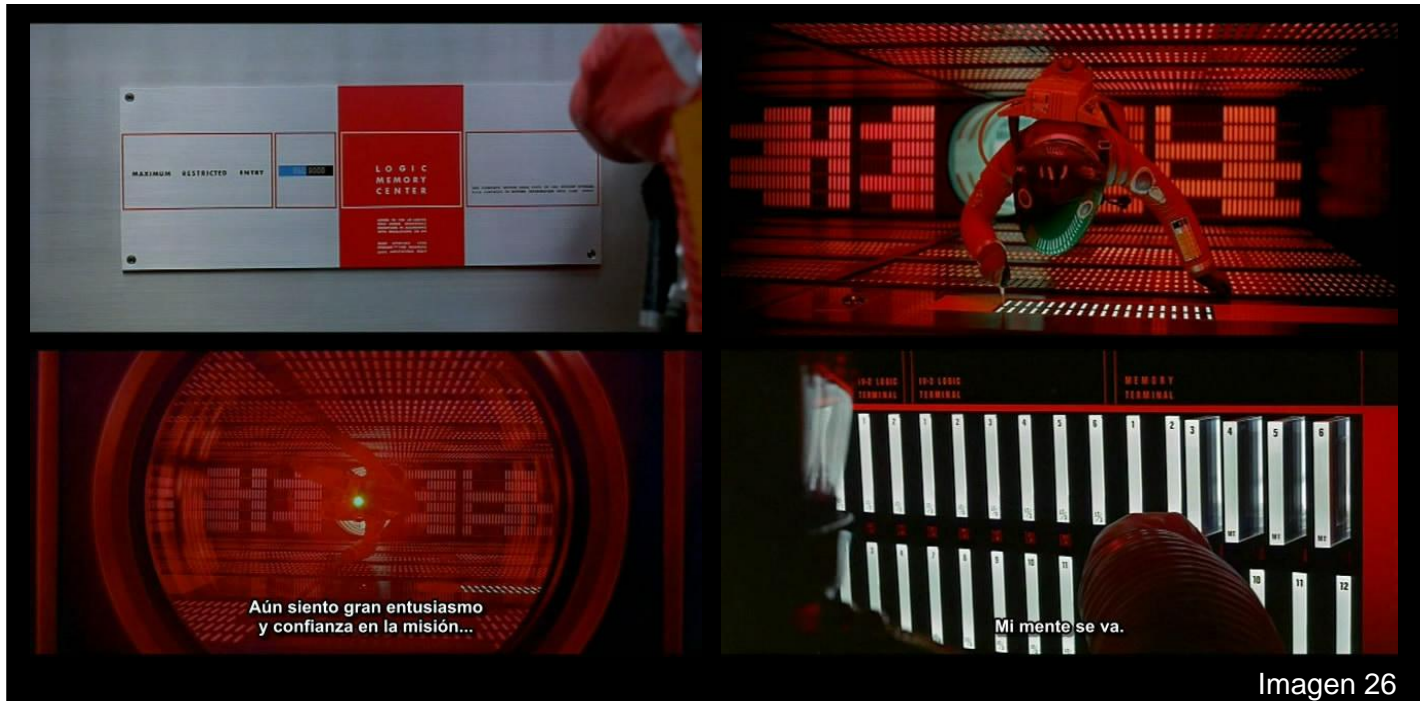
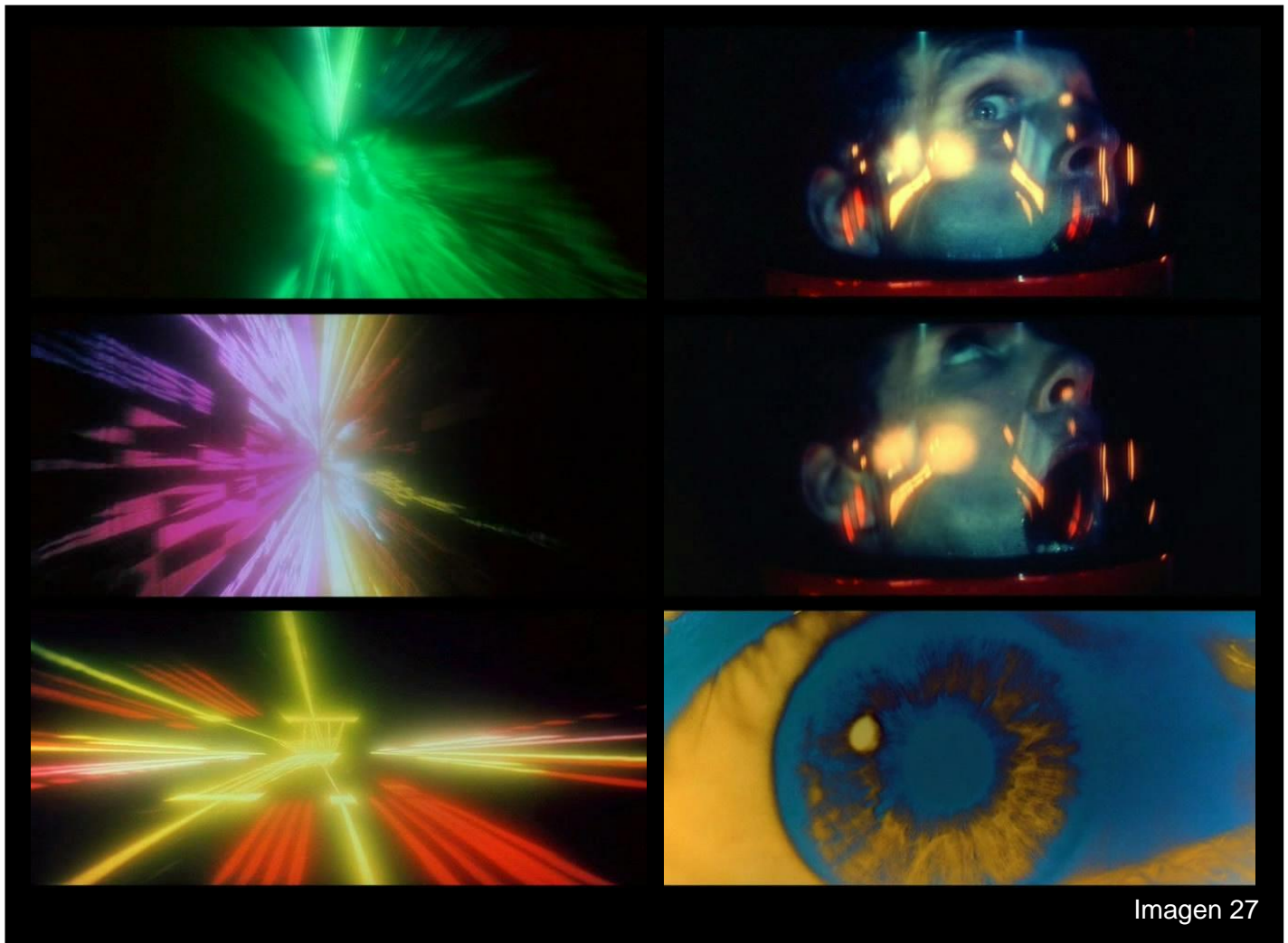


Imagen 26

[Imagen26] El tono rojo sigue constante también en esta zona. Las acciones a realizar son determinantes y sin marcha atrás. Es el compartimiento en el que se encuentra el sistema cerebral de Hal.

Mientras que el astronauta lo desensambla, Hal, como había mostrado antes, muestra rasgos de sentimientos y emociones en lo que dice, el tono de su voz cambia y su carácter dominador y de poder en la nave cambia por uno sumiso y de clemencia.

El tercer cuadro es un recurso de encuadre que permite observar a través del reflejo de la cubierta de vidrio de Hal al astronauta mientras desatornilla la base de dados que compone a la máquina. Esto muestra una implementación estética que transfiere la emoción que dice sentir la computadora. Observa al hombre que lo va a asesinar mientras que se muestra interesado en la misión, para darle a entender que pese a los errores humanos, él, la máquina, sigue entusiasmado e interesado.



[Imagen27] “(...) toda obra tiene, en efecto, <su> ritmo, que no puede ser menospreciado por no corresponder a ciertos cánones estéticos que, al fin y al cabo, consistirían en un montaje con cadencia rápida. El único canon estético, si así puede llamarse, al que el ritmo de una obra cinematográfica debe obedecer siempre es el de su plena correspondencia a las exigencias de expresión del mundo poético del autor” (Nino Ghelli, 1959:105).

En este sentido, el montaje como elemento determinante de la expresión de la imagen fílmica, a través de las percepciones de su autor, puede aplicar diferentes conceptos para expresar sus ideas. Aunque los métodos no sean los convencionales no demerita su labor y alcances estéticos.

Para el caso de esta imagen, diversas luces a diversas intensidades, con *cadencia rápida*, desplazamientos, cambios de planos, etc., dan muestra del viaje que realiza el astronauta tras la señal transferida por el monolito hasta *Júpiter y más allá del infinito*.

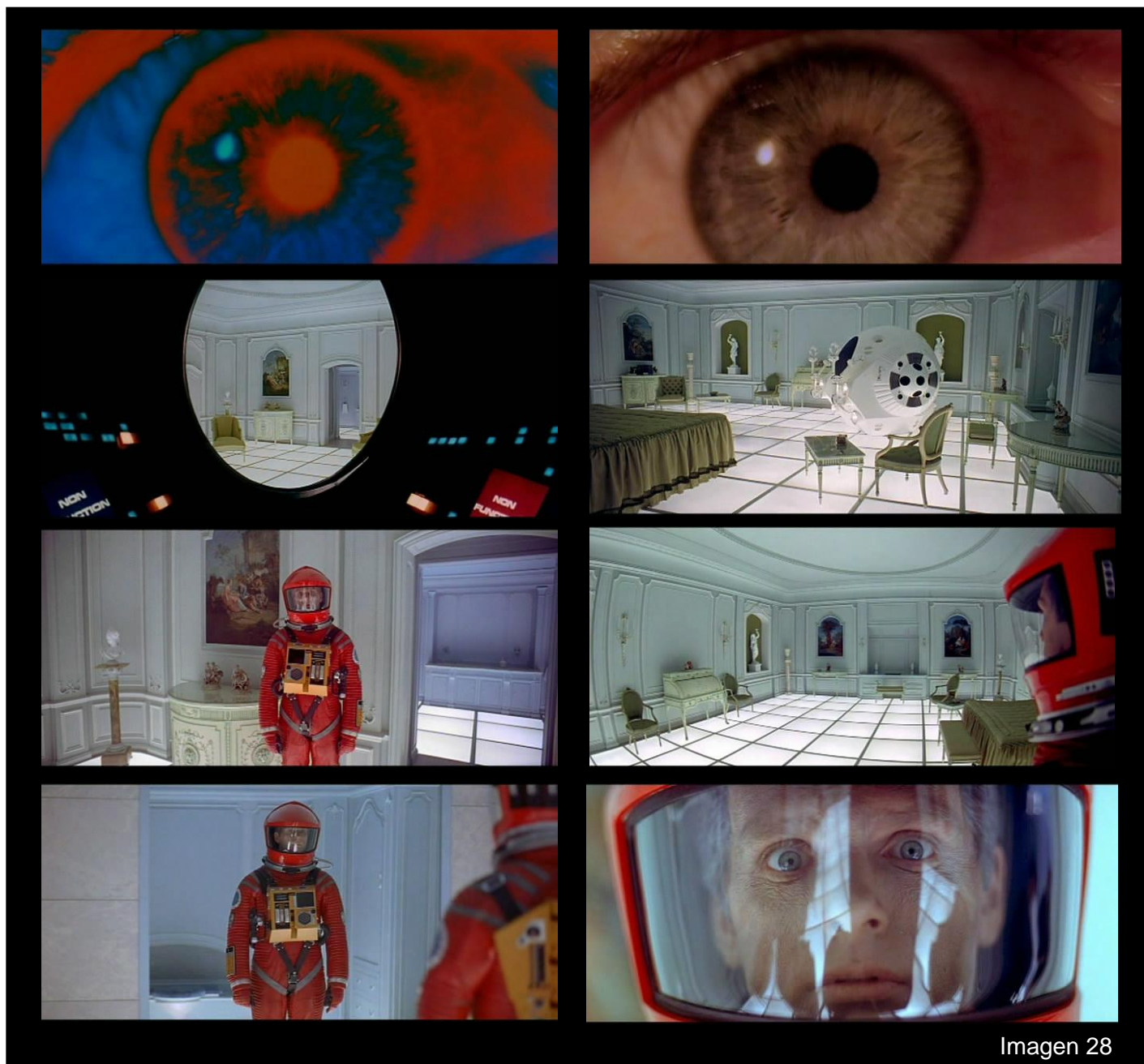


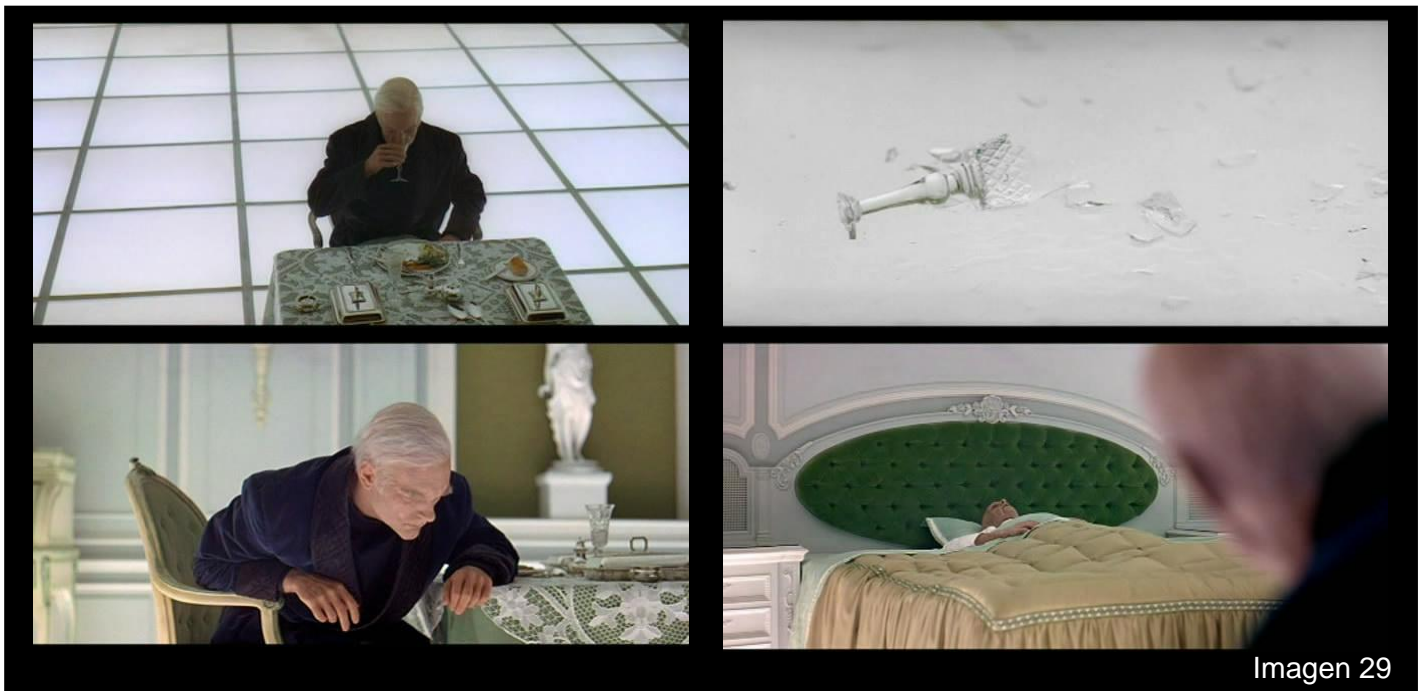
Imagen 28

[Imagen28] Lotman (1979:138) presenta que, *“la vida interpretada (en el aspecto que nos ocupa) se diferencia de la vida real por su segmentación rítmica. Esta*

segmentación rítmica es la base de la división del texto cinematográfico en planos. Al mismo tiempo, esta segmentación tiene un carácter latente, espontáneo. Sólo a partir del momento en que el cine colocó el *montaje* en la base de su lenguaje artístico, la fragmentación en planos se transformó en un elemento consciente, sin el cual los hacedores del film no pueden construir su mensaje, ni el público percibirlo. Pero el montaje es tan decisivo para <el lenguaje cinematográfico>, que de él cabe hablar aparte.”

La segmentación de los planos y los efectos que implementa tal como nos lo presenta la escena no tiene cabida en la realidad. La decoloración del ojo en primer plano, tomas con un objetivo gran angular con *vista de pez* ofreciendo una panorámica de la habitación son tan fantásticas como irreales.

Estos aspectos instalados en el montaje para dar continuidad y narrar lo que sucede dentro de la habitación conceden la estética del concepto espacial manejado. Donde lo desconocido permite la creación de diversas perspectivas y al marcar la evolución del hombre en la película, nos permite pensar que cualquier cosa es posible de aquí en adelante.



[Imagen29] Lotman (1979:36) manifiesta que, “(...) para reproducir una imagen visual y móvil de la vida, el cine la divide en fragmentos. Esta fragmentación ofrece múltiples aspectos: para el que realiza el film es una fragmentación en planos, que durante la proyección se unen de igual forma que al recitar un verso los pies se unen en palabras (el pie, la unidad métrica del verso, tampoco es percibido por un lector advertido). Para un espectador es la sucesión de trozos de la imagen, que pese a los cambios que se produce dentro del plano, se percibe como un todo único.”

Esta imagen es importante por los diversos planos de las tomas y lo que estas nos dan a conocer por la interpretación de sus signos. Plano general, primer plano, plano medio, y contra plano sucesivamente y, en los tiempos adecuados para realizar la lectura de cada imagen nos llevan al final de la película. El astronauta luego de viaje se ha hecho viejo, vive en este espacio, y presencia su propia muerte y evolución.

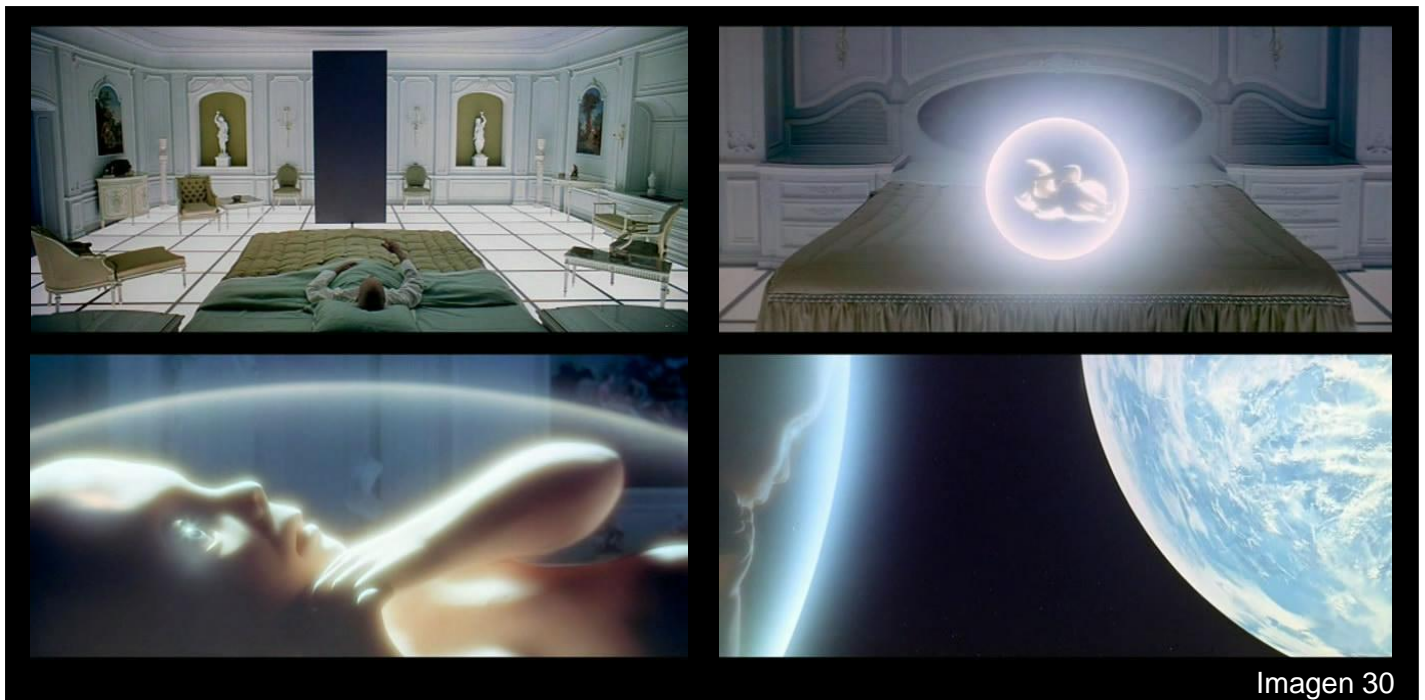


Imagen 30

[Imagen30] “(...) la comunicación artística, por sus mismas premisas crea una situación contradictoria. El texto debe ser al mismo tiempo lógico e ilógico, predecible e impredecible” dice Lotman (1979:70).

Con esta proposición es clara la exposición del punto final de la película y la intuición perceptiva del autor. Lo que acontece es ilógico, irreal, pero aún así concebido por la mente del espectador como estético debido a la lectura de los signos que se presenta.

Una vez más aparece el monolito, pero habiendo ya alcanzado cierto punto de evolución, creación tecnología e inteligencia por parte del hombre, nos lleva a pensar que este hecho suscita un ser espiritual.

Así, el tamaño de los objetos que confiere el plano no deben ser percibidos como exageraciones o inconsistentes con los signos que nos provee la realidad. Se debe interpretar *el testimonio de la importancia del detalle* (p.39-40). Este ser, cubierto en una burbuja con un bebe no nato, permanece en el espacio de cara a lo que podría ser la Tierra.

Su apariencia estéril, limpia, pura le confiere denotación espiritual, tal vez divina; ¿será el alma, el ser, la máxima evolución? ¿Serán el principio y el fin un mismo ente y el viaje realizado por el astronauta y el mismo hombre desde el homínido pueden dar muestra de un ser superior que nos observa? Las conjeturas quedan a interpretación de cada espectador.

A CLOCKWORK ORANGE – LA NARANJA MECÁNICA

De acuerdo con García Saucedo (1995) cuando las producciones literarias se trasladan al cine gozan de un *marco-espacio-temporal* que ofrece pluralidad de interpretación y brinda un marco de referencias amplio y diverso. En este sentido, como es el caso de la novela, tiene alternativas de creación a nivel narrativo por lo tanto, al no existir en el cine límites, más que los impuestos por el propio autor, puede jugar con esta funcionalidad narrativa de ambos géneros.

A su vez, Saucedo explica en cuanto a estructura narrativa cinematográfica, “si Stanley Kubrick ha obtenido diálogos eficaces, contundentes y espectaculares en *La naranja mecánica* (1971), ha sido a costa de renunciar a cualquier exploración paralela en el terreno literariamente más interesante de la novela de Anthony Burgess, su singularísima inventiva lingüística reducida aquí a un papel de telón de fondo exótico en las intervenciones de la voz en “off” del narrador.” (p. 7).

Lo anterior da sentido a la labor del cinematógrafo cuando realiza adaptaciones desde la literatura. Debe recrear el mundo de un personaje, nutrirle, pero no saturarlo de información y actores secundarios como se realiza en la novela. Un entretejido de situaciones y caracteres que nutren la historia en ese ámbito, pero que en el cine lo harían divagantes y carente de sentido con respecto a la temática.

Así mismo, extender la historia del personaje hasta la de otros secundarios cercanos a su rol, haría de la película un producto extensamente carente de sentido en el cine y emplearía elementos del lenguaje audiovisual que dotarían a su obra de mayores niveles de significación y por lo tanto menos estética, menos artística.

Nino Ghelli (1959:42-43) durante el desarrollo de su obra *Estética del cine*,

expresa que, “el contenido de la obra de arte está determinada por el <tema>, implícito en el mensaje del artista creador; por el significado con la de este mensaje, expresado e inseparablemente identificado con la forma elegida por el artista. El argumento no es más que una simple trama, un cañamazo narrativo, una ocasión que despierta la inspiración del artista creador (...) También en el cine, como en las demás artes, su elección depende del ambiente social y cultural en el que nace la obra de arte.”

La música es una pieza fundamental en esta película por su carácter interpretativo. Más que acompañar las escenas cumpliendo la función ornamental, dota de significación las tomas realizadas aumentando el nivel de información que estas puede suministrar.

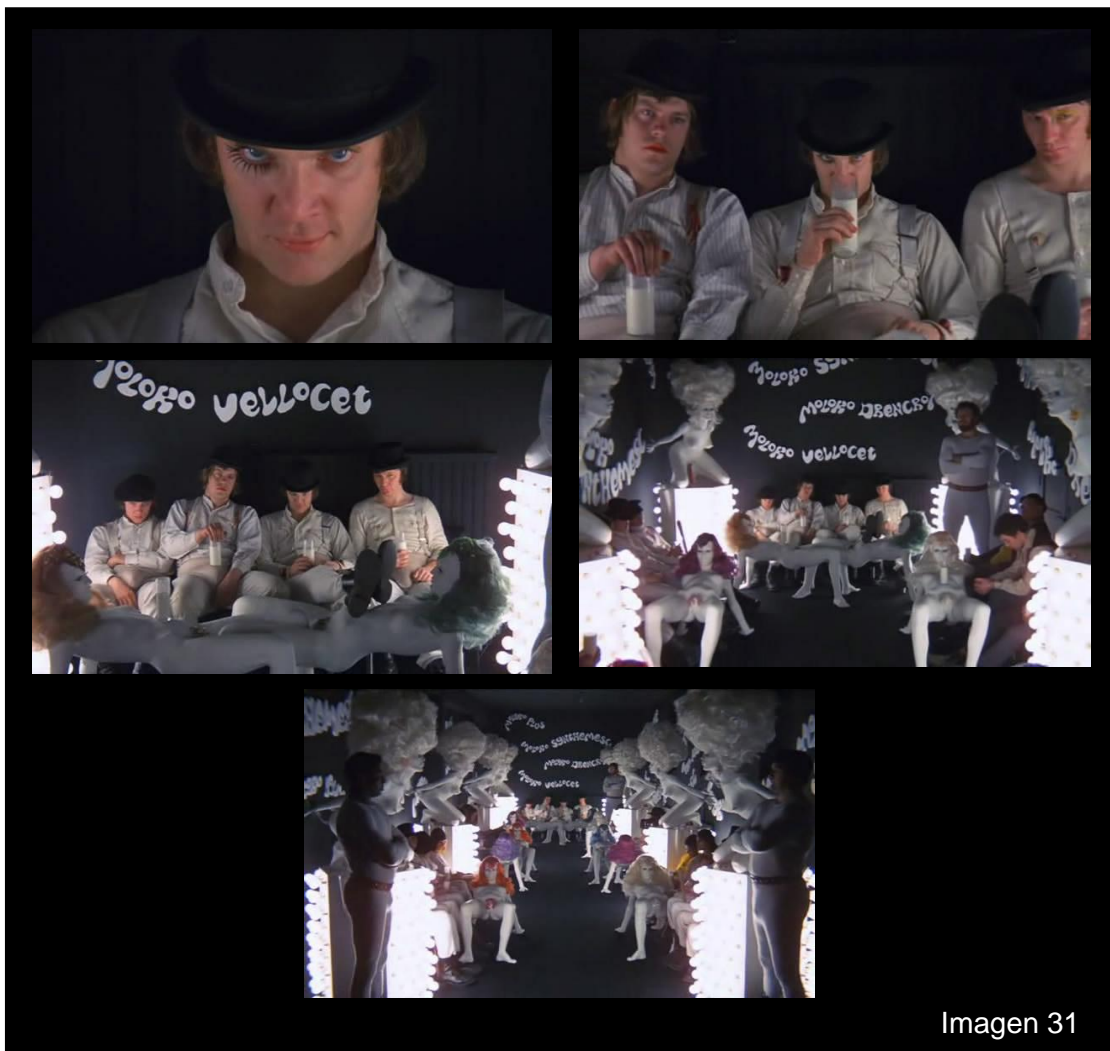


Imagen 31

[Imagen31] La película inicia con el primer cuadro, un primer plano de Alex viendo fijamente al observador con expresión pícaro y malévola. De esta manera empieza un zoom out que permite observar a sus tres droogos, como él los llama, Georgie, Pete y Dim. El zoom out continúa y se logra divisar el lugar en el que se encuentran, la escenografía y otras personas que allí mientras que Alex y sus droogos disfrutaban de un poco de leche con droga en el *Moloko Vellocet*.

Este movimiento de cámara, al ritmo de la música de *avant garde* creada por Wendy Carlos, recreando con sintetizadores la marcha fúnebre de Henry Purcell dota la atmósfera de la escena con un carácter hipnótico y siniestro.

Alex y sus droogos beben leche con droga, la disfrutaban, la desean y viven el éxtasis del momento mientras que los demás clientes del lugar interactúan. También se hacen visibles las esculturas que decoran el lugar, figuras de mujeres que sirven de mesas dispuestas en posiciones sexuales dan indicios sobre la carga erótica de este film.

[Imagen32] Yuri M. Lotman (1979) desarrolla que, “el efecto cinematográfico propiamente dicho se produce a partir del momento en que un plano se compara a otro, es decir, a partir del momento en que en la pantalla surge la *narración*. La narración puede producirse al comparar una cadena de cuadros que fotografían distintos objetos o una cadena en la que objetos, o una cadena en la que una narración puede producirse al comparar una cadena de planos en la pantalla aparece una *parte* del objeto, no el todo (que de hecho se percibe como un cambio de objeto); entonces podemos decir que en el primer caso en la pantalla se produce un cambio de planos y en el segundo un movimiento de la imagen en el interior del mismo plano. El efecto de montaje se producirá en ambos casos. La formación de nuevas significaciones y, en base al montaje, de dos distintas imágenes en la que en la pantalla, no es un mensaje estático, sino un texto narrativo dinámico que, cuando se realiza por medio de imágenes, de signos icónicos visibles, constituye en la esencia del cine.”

De esta manera se puede concebir la escena planteada en esta imagen. La narración cinematográfica surge a partir del montaje y encadenación de un plano con otro, dotando de significación cada plano y cada código que se presenta en los encuadres. Para el caso del primer encuadre, un primer plano de las bebidas alcohólicas, la mano del mendigo y la calle nos ubica directamente en un escenario, representando una situación conocida en las sociedades actuales, lo que permite que no se presente una interrupción en la decodificación de éste.

En lo pertinente de los siguientes cuadros se observa la repulsión de Alex y sus droogos hacia el mendigo. Y a su vez, haciendo uso de la *ultra violencia dándole su merecido*, como ellos mismos comentan en la película.

Las sombras en los cuadros generales permiten advertir que se acerca alguien creando una visual estética con equilibrio y simetría en la imagen fotográfica, así como también, por la concepción que esta implica emocionalmente. Transferir los sentimientos y sentidos de soledad, atmosfera sombría y sin ley.

La posición a contraluz denota en su actitud un carácter anónimo. Si permanecen en la oscuridad no podrán reconocerlos y hacer de las suyas. No obstante, por utilizar indumentaria de tonos claros, la luz del reflector de la calle es absorbida por estos y siempre les permite mantenerse visible como centro de atención de los encuadres.

⁴ El *avant garde*, es un subgénero del heavy metal caracterizado por el uso de elementos vanguardistas, la experimentación y el uso de sonidos, estructuras e instrumentos poco comunes. Este término engloba a las bandas y músicos que "incorporan innovadores elementos en el heavy metal, que rompen las convenciones, derriban muros y cruzan fronteras" (...) Svein Egil Hatlevik, de Fleurety, identifica al avant-garde metal como "una ideología estética" para "hacer música que es más que metal medio". – Wikipedia.





Imagen 33

[Imagen33] The Thieving Magpie (Abridged) de Gioacchino Rossini es la obra musical que conforma esta secuencia. Su compositor italiano nacido en los 1792 fue creador de obras de ópera y bufas, siendo esta última el género correspondiente a la desarrollada durante esta toma. Dicho subgénero está tan bien desarrollado y logrado que su base teórica corresponde a las sensaciones que produce (he aquí el primer factor estético). Su ritmo refiere un tono satírico y burlesco acorde con lo que se desarrolla en los cuadros restantes.

Esta secuencia inicia en el primer cuadro, un primerísimo primer plano de lo que sería una maceta con flores de diversos colores conformando una imagen de tono sepia dando la impresión de ser una obra impresionista del renacimiento, A medida que se realiza el zoom out se pueden percibir otros elementos del entorno y determinar que los personajes se encuentran en un teatro en ruinas, y ellos a su vez hacen parte de un espectáculo que están llevando a cabo.

Por este motivo, el tono satírico y burlesco antes mencionado contrasta con la imagen. Es una disposición tal de los elementos del entorno (la escenografía) con los personajes y su interpretación que se observan a estos como los protagonistas

de una historia que critica por medio de la burla y el sarcasmo como las acciones violentas como el intento de violación, hacen una parte más del espectáculo de la vida.

Ellos en el escenario con movimientos preparados como los de un actor sincronizado con la música, *tiran y halan* a la mujer. La iluminación está hacia ellos, son el centro de atención del encuadre como se esperaría en una obra con los elementos necesarios para dicha representación a la mano. Caracterizan su personaje y esperan que la audiencia lo disfrute.

Pero no se debe obviar la forma en que están vestidos estos personajes. Los hombres llevan pantalones oscuros y camisas camufladas como las utilizadas por policías o algún servicio militar y, algunos usan cascos negros. La mujer luego de unos segundos es despojada de sus prendas y queda completamente desnuda por el resto de la secuencia. Ante esta situación, se podría interpretar también, que la ley tiene el poder de hacer lo que quiera, viendo a la mujer como la representación del mundo y de todos los que ahí habitamos.

Todos estos rasgos anteriormente planteados cumplen su trabajo estético desde que inicia hasta que termina. Las funciones interpretativa y narrativa del cine identificadas en esta secuencia son desarrolladas a partir del montaje,



[Imagen34] Lotman (1979:93) comenta que, “el texto argumental es obligatoriamente una *narración*. La narración, el relato, a diferencia del sistema, es siempre *acción*. En el sistema se intensifican las relaciones paradigmáticas, mientras que en la narración es la sintagmática la que se halla en primer plano. La relación entre los elementos, la cadena estructural que forma el texto son la base de toda narración. Pero precisamente el aspecto sintagmático es el que revela las diferencias más profundas entre la narración artística y la narración no artística.”

De igual manera que se presenta en la secuencia anterior, esta como su continuación, maneja el mismo sentido y ritmo satírico y burlesco, La pelea entre Alex y sus droogos contra Billy Boy y sus compañeros se da de una manera sincronizada. Movimientos ensayados de danza, los respectivos desplazamientos, golpes, brincos, todo un espectáculo llevado a cabo por estos intérpretes.

La música anterior, *The Thieving Magpie (Abridged)* continúa desplegándose durante la escena de combate como una acción teatral con una orquesta de fondo que prescinde de diálogos y cuenta la historia a través del sentido de la música y la personificación de los actores.

Percíbase entonces, un grupo de payasos en un circo, que al ver que otro grupo interrumpe su espectáculo no hacen más que crear su propio show entorno a esto. Brincan, saltan y corren solo para entretener al público que ha pagado por verlos. Una sátira a la acción y comportamiento humano que busca solucionar todo a partir de la violencia y sin razonamientos, encontrando en esto placer.

[Imagen35-36-37] En las tres imágenes actuales se puede percibir que existe un juego recurrente de asociación interpretativa desde la memoria. En la primera imagen, se muestra en el primer cuadro a el escrito, con un travelling llegan hasta la habitación contigua donde se encuentra su esposa leyendo un libro mientras el timbre suena, esta va a ver quien está a la puerta por un camino de espejos y baldosas estilo ajedrez, se inclina, pregunta, y luego abre la puerta incitada por la



Imagen 35



Imagen 36



Imagen 37

voz temblorosa y angustiada de un joven (Alex) que exclama el estado de gravedad en el que se encuentra un amigo suyo. Alex y sus droogos entran y realizan diversos actos de violencia que en la imagen 38 es analizado con mayor profundidad.

Para la imagen siguiente, se presenta la misma acción, con los recursos de los mismos planos y movimientos de cámara. Lo diferente ahora es que la esposa del hombre no está, sustituyéndola se encuentra un hombre que también se dirige a la puerta, se inclina, escucha y abre. Esta vez Alex es el que se encuentra herido, no hay mentira alguna en el relato que cuenta y su intención no es más que resguardarse de la lluvia y ser atendido por sus heridas.

Consecuentemente, la última imagen de este grupo de tomas *sugestivas*, indica en el primer cuadro, cuando Alex y sus droogos llegan a la casa del escritor luego de un viaje desenfrenado por carretera cometiendo todo tipo de infracciones y poniendo en peligro la vida de otros. En el auto que han robado aparecen ante la entrada de dicha casa sugestionados por el nombre que aparece en el porche: *Home*. A su vez, mucho más tarde en la película, luego de que Alex es golpeado y divaga entre caminos y caminos llegan una vez más sin premeditarlo a la casa del escritor, pero la golpiza es tal que no se percata de que ya ha estado en el lugar.

Como se observa la imagen con relación a las anteriores revela que ambos cuadros guardan estrecha relación, Un plano general que ubica y muestra diversos elementos que toman lugar en la escena. En el primero se divisa claramente un carro en el que llegan los perpetuanes, en el segundo, Alex sin sus amigos, y con una transformación en su vida llega sólo, desamparado y por sus propios medios bajo una torrencial lluvia y golpeado a buscar refugio.

El hecho de representar las escenas que dan continuación a los primeros hechos en el orden de *acción-reacción* como devenir de la vida, si es válida esta apreciación, es un recurso estético altamente significativo en la obra. Las

situaciones se repiten bajo los mismos términos, pero el personaje principal ha experimentado ciertas transformaciones que el desarrollo de sus acciones, aunque lo llevan a los mismos lugares, no sucede por los mismos deseos. Entonces, los sucesos de *reacción* son ejecutados más adelante cuando se toman represalias contra este.



[Imagen38] Saucedo (1995:16-17) plantea que, “el cine no nos da los pensamientos del hombre, nos da su conducta o su comportamiento. Filmes conductistas que corresponden al género negro cuyas fuentes proceden de las producciones literarias de Dashiell Hammett o Raymond Chandler y de los “westerns” o literatura que nos ofrece la conducta de los héroes que son pistas para dilucidar los meandros de una sociedad en crisis. Estas producciones están más aproximadas a lo que el cine intenta expresar.”

Así, puede que este tipo de película no corresponda al *cine negro*, pero si trata de *dilucidar los meandros de una sociedad en crisis*. El tema de *ultra violencia* desde diversos ámbitos son claros ejemplos de lo que ha vivido la sociedad durante décadas, el mal gobiernos de las ciudades, el abuso de poder de la ley y la falta de esta, son indicios que se desarrollan en esta película, que pese a que su personaje principal guarda un carácter altamente psicológico, su despliegue se ejecuta más durante la interpretación de sus acciones, como propone la tesis de García Saucedo desde lo que el cine *intenta expresar*.



Imagen 39

[Imagen39] En este cuadro se muestra una máquina dispensadora de leche con droga, la bebida preferida de Alex y sus droogos. Pero esto no es suficiente, se debe añadir la apreciación denotativa que produce la imagen de la mujer allí representada.

Durante toda la película el aspecto sexual tiene gran implicación en esta. Lo observamos en cuadros, esculturas, vestimenta, y comportamientos, pero lo observamos con mayor fuerza en este local, *Moloko*.

Georgie inserta una moneda, hala de la palanca que se encuentra debajo de la mujer, de forma y color muy sugerente en el contexto sexual y luego mientras coloca un vaso bajo uno de sus senos espera que salga la leche, como si se tratara de un concepto animal. De la misma manera se puede observar que la escultura tiene las manos atadas, acto que como representación le impide contrariar cualquier acción que se le imponga.

Su color blanco en este contexto denota el líquido que expende y la frigidez que la concibe. Pero Georgie le habla y disfruta de lo que hace.

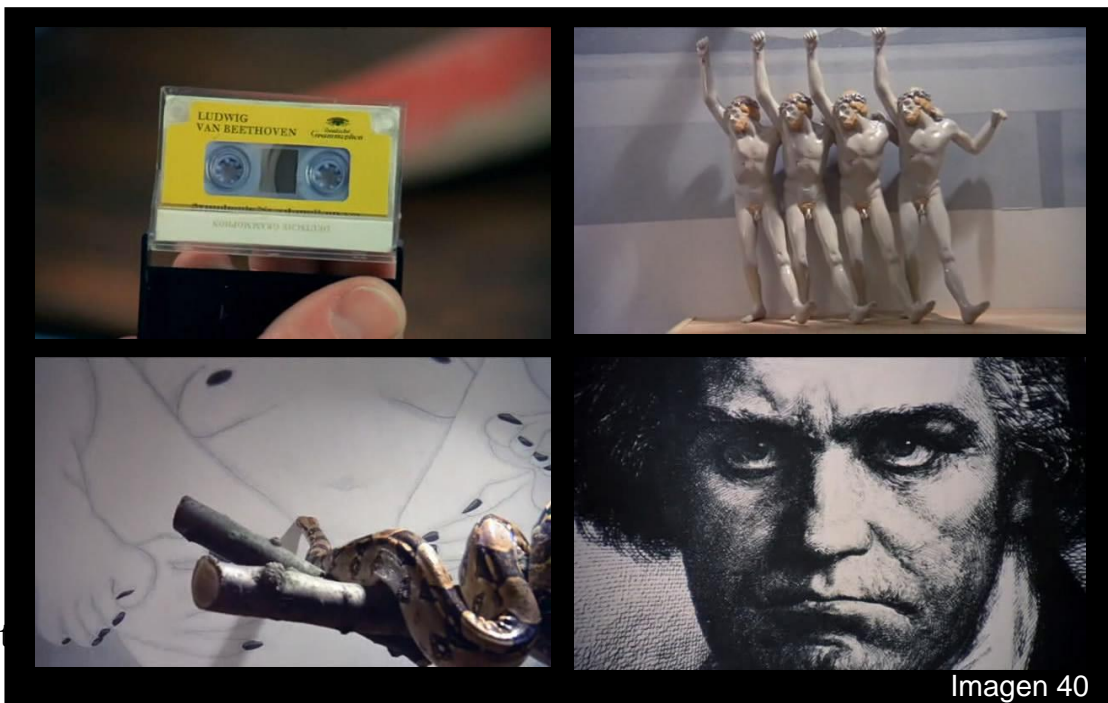


Imagen 40

[Imagen40] Bèla Balàzs (1957:98-99) propone que “los objetos artísticos pueden transformarse de nuevo en materia artística, en motivos vivos, ante la cámara creadora. Esta tendrá entonces ante sí la tremenda tarea de añadir, a la expresión ya existente del objeto artístico, otra expresión: la conmoción del observador. El operador puede filmar una estatua o un cuadro del mismo modo que un director de orquesta interpreta una partitura. Dos personalidades se funden durante la producción.”

Por consiguiente, la obra de arte puede ser vista como un objeto dentro de la concepción de un plano, pero no solo vista de esta manera, sino reinterpretada, para que no haga parte inmóvil del entorno, sino una pieza dinámica que confiera mayor significación a la imagen, y en este sentido, estética.

Es el caso de la actual imagen de la que se pueden resaltar dos aspectos cuales objetos. El primero es la presencia, ya reiterada antes y posteriormente en la obra de la presencia importante del empleo de la Novena sinfonía de Ludwig Van Beethoven. Así, no se utiliza musicalmente como acompañamiento de las tomas sino que su presencia en ellas guarda parte del argumento de la obra, permitiendo que el observador interprete su presencia aquí.

Lo segunda resulta ser la presencia de cuatro figura de Jesucristo reinventadas y dispuestas en otra posición, aparentemente de baile. En este aspecto podemos incluir a su vez, la pintura de una mujer en una posición erótica, que simplemente no está ahí, sino que es intervenida por la presencia de la serpiente entre sus piernas creando una atmosfera más sexual. Y por último, la imagen de Beethoven como persiana de la habitación de Alex.

Luego, Alex coloca a reproducir la Novena sinfonía de Beethoven y se presenta una sucesión marcada por la marcha que este lleva como ritmo, con una cadencia rápida de tomas de primeros planos de las estatuillas; cabeza, manos y pies.



[Imagen41] Aquí se puede observar, que no sólo los signos en las imágenes transfieren información, sino también los diálogos que se desarrollan entre los personajes. Dado este caso podemos observar, que no sólo la conducta de Alex tiende a lo sexual sino también su

proceder en las conversaciones, incitando y buscando cualquier detalle que denote este aspecto. Este recurso está contenido en el espacio de la metáfora textual y visual como interacción entre ambas.

[Imagen43] Nino Ghelii (1959:66) expresa que, “las diversas formas de alteración de la cadencia normal de toma –aceleración, reducción e inversión de la marcha-, prescindiendo de los films de carácter científico-documental, se llevan a cabo ordinariamente para satisfacer exigencias de expresión, determinando un conflicto entre el movimiento de los elementos del cuadro y la naturaleza <temporal> del movimiento mismo; conflicto que puede expresar particulares significaciones ideológicas.”

Así, durante esta escena, mientras Alex tiene sexo con las dos jóvenes que se ha encontrado en la disquera, la música de fondo que opera de manera ornamental es William Tell Overture (Abridged) de Gioacchino Rossini. La marcha de las acciones y el ritmo musical van sincronizados con un efecto acelerado en el montaje de sus imágenes.



Imagen 42



Imagen 43



Imagen 44

[Imagen44] Lotman (1979:74) establece que, “la comicidad del disparate puede lograrse ensamblando lo imposible de ensamblar, adhiriendo mecánicamente cosas heterogéneas; el personaje íntegro y, con más razón, el trágico supone que unos elementos diferentes o antagónicos desde un punto de vista, aparecen unidos desde otro punto de vista; el hallazgo de este punto de vista constituye un descubrimiento artístico.”

En este sentido, también se puede establecer que en esta tonalidad sexual que invade la habitación de la mujer, ella misma, durante la toma del primer cuadro, asume una postura en el mismo sentido. Más tarde, cuando se encuentra de

espada hacia una puerta se puede observar claramente las pinturas de mujeres en posiciones eróticas, mientras que desde la perspectiva del espectador a través de la cámara, la escultura del pene parece apuntarle.

Y por último, con mayor denotación e implicaciones para la escena, el último cuadro da muestras de la superioridad del sexo masculino ante el femenino por la posición de la cámara, dejando en la profundidad del campo visual a la mujer, vista está en una proporción pequeña con relación al objeto en primer plano, que además, está siendo señalado.

[Imagen45] Yuri M. Lotman continúa y plantea una tesis que permite comprender desde la estética la siguiente secuencia cinematográfica. “El choque de los elementos relevantes de sistemas diferentes (opuestos y comparables, es decir, unidos a un nivel más abstracto) es la manera habitual de formar significaciones artísticas. Así se construyen los efectos semánticos, como la metáfora y otros efectos estilísticos (...) el principio de yuxtaposición de elementos heterogéneos, de su conflicto y de su unidad a un nivel superior, que hace que cada elemento en su contexto del todo se vuelva al mismo tiempo inesperado y lógico (...).” (p. 71).

Kubrick emplea nuevamente la canción *The Thieving Magpie (Abridged)* de Gioacchino Rossini. Esta se intensifica mientras Alex y la anciana mujer pelean, visto también como una *show*, desde el momento en que el joven invade la habitación y empieza discutir con la mujer hasta su muerte. La actitud soberbia y agresiva de esta confrontados con los argumentos ficticios, jocosos y satíricos que emplea Alex para argumentar su estancia allí, no son más que parte de una representación actoral.

Al momento del golpe que le produce la muerte a la mujer, proporcionado por la escultura del pene que Alex tomó para defenderse, expresa nuevamente la superioridad del género. Y luego de esto, el grito que se escucha proveniente de un gato acompañado por la imagen de pintura de varias bocas, haciendo alusión a

la cantidad de gatos que posee y a la soledad que a estos les espera ahora, le sucede diversos fragmentos de pinturas tomadas de las obras que ella tiene en esa habitación.

Estas imágenes de partes segmentadas, que pasadas de forma rápida al final son casi imperceptibles, pero no es sorprendente añadir que el sentido sexual que está en ellas y que identificaba a la mujer ahora se ha ido con su muerte. Los colores y la ideología presentes en ellas las refieren al periodo del *Pop Art*.

[Imagen46] Lotman (1979:41) explica que, “(...) el cambio de tamaño (de plano) de un objeto en el cine puede representar significaciones no espaciales muy distintas. El espectador que desconoce el lenguaje del cine y que no se pregunta < ¿Qué significa la aparición en la pantalla de un ojo, de una cabeza, de manos tomados aisladamente?>, ve sólo trozos de cuerpo humano y experimentan, como les pasó a los primeros espectadores del cine, repugnancia y miedo (...) Así resulta cuando el espacio cinematográfico es percibido como espacio real. “

En el contexto de esta imagen, lo que se quiere dar a conocer es la expresión de Alex al ser expuesto a ver películas violentas, que debido al tratamiento *Ludovico* del que es paciente, le hace sentirse con náuseas, reacción opuesta a la que antes vivía cuando cometía actos como los que observa.

Así mismo, puede representar como es observado, el órgano que percibe todos esos actos violentos en la pantalla y que por encontrarse incapacitado a cerrarlo es obligado a seguir observando. También, la repetición de estos planos puede resultar más expresiva que el objeto en sí mismo.

[Imagen46] Lotman (1979:41) explica que, “(...) el cambio de tamaño (de plano) de un objeto en el cine puede representar significaciones no espaciales muy distintas. El espectador que desconoce el lenguaje del cine y que no se pregunta < ¿Qué



Imagen 45



significa la aparición en la pantalla de un ojo, de una cabeza, de manos tomados aisladamente?>, ve sólo trozos de cuerpo humano y experimentan, como les pasó a los primeros espectadores del cine, repugnancia y miedo (...) Así resulta cuando el espacio cinematográfico es percibido como espacio real. “

En el contexto de esta imagen, lo que se quiere dar a conocer es la expresión de Alex al ser expuesto a ver películas violentas, que debido al tratamiento *Ludovico* del que es paciente, le hace sentirse con náuseas, reacción opuesta a la que antes vivía cuando cometía actos como los que observa.

Así mismo, puede representar como es observado, el órgano que percibe todos esos actos violentos en la pantalla y que por encontrarse incapacitado a cerrarlo es obligado a seguir observando. También, la repetición de estos planos puede resultar más expresiva que el objeto en sí mismo.

[Imagen47-48] Alex termina el tratamiento y es puesto a prueba ante un público para que constaten que los procedimientos realizados con él lo han *sanado* y que estos le impedirán que vuelva a cometer actos violentos.

Así pues, el primer actor entra en escena como si fuera parte de un gran espectáculo. Realiza su interpretación agrediendo a Alex con palabras y hechos, y demandándole que limpie su zapato con su lengua. El joven no puede decidir y ante la repulsión a la violencia no hace más que obedecer las órdenes. El actor termina, pide una ovación y hace una reverencia. Las luces le iluminan desde el

centro del escenario con una emisión blanca protagonista, dándole el centro de atención del encuadre.

Posteriormente hace aparición una joven semidesnuda que busca tentar a Alex para que la toque y desee agredirla, pero este no puede, está impedido. Su instinto en primera instancia le lleva a hacerlo, se acerca lentamente pero con la intención de hacerlo. Estando cerca se arrepiente y se nota en su cara un gesto de repulsión.



El cuarto cuadro de esta imagen resulta altamente tentativo y sugestivo. Visto desde esa perspectiva, de Alex, como una cámara subjetiva, el tamaño y la disposición que se aprecian de la mujer son mayores, haciéndole más difícil



Imagen 48

resistirse en los primeros momentos. Luego la joven a su vez termina su acto, el público la ovaciona y ella realiza su reverencia.

Ambas escenas pueden ser vistas como actos de *performance* realizado más como publicidad de la veracidad y efectividad del tratamiento que el gobierno instauró, que como una real preocupación por que el joven se encuentre bien de salud mental, tanto que no vuelva a realizar actos que violen a otros.

Gillo Dorfles (1993:38-39) enuncia que, “en verdad una de las características de cierto arte y cierta poesía se esconde tras la peculiar “no verdad”, o mejor dicho, ambigüedad de los conceptos expresados. Si con el término ambigüedad aludimos a la condición de voluntaria o involuntaria incertidumbre, a la condición de

suspensión y de espera, de imprecisión y a la vez significación múltiple, quizá sea admisible considerar tal ambigüedad como factor de creación y disfrute estético (...) “...concepto extensible también a la llamada ‘ambigüedad *gestalica*’, esto es, a la presencia, en la percepción de idénticas configuraciones por parte de distintos individuos, de una inseguridad perceptiva, o de la oscilación perceptiva en la interpretación de fondo y figura; hecho éste que prueba que el artista busca deliberadamente esta imprecisión interpretativa, con el fin de crear un efecto de oscilación y de titubeo formal.”

[Imagen49] Ante la presencia de diversos planos en esta imagen que buscan mostrar las reacciones que deriva la presencia de Alex fuera de la cárcel, exteriorizados a partir de los gestos de estos personajes, Lotman (1979:64) plantea una tesis que revela lo planteado: “La imagen del hombre penetra en el arte del cine aportando todo un mundo de complejos signos culturales. Aquí, en un polo se sitúa el simbolismo del cuerpo humano al que recurren las distintas culturas (el simbolismo de los ojos, de la cara, de la boca, de las manos, etc.); en el otro está el problema de la interpretación del actor como medio de contactar con el público y como una determinada comunicación semiótica.”

[Imagen50] Lotman explica que, “(...) si los ángulos, los desplazamientos, las deformaciones de la imagen nos asombran precisamente porque se tratan de fotografías, en las artes figurativas y concretamente en la gráfica, estos métodos son habituales y hasta tradicionales. Pero la cinematografía, precisamente por ser narrativa, cuenta con un medio inerte a la narrativa e inimaginable en la pintura figurativa. Es la repetición. La repetición en la pintura figurativa de un mismo objeto en la pantalla introduce una serie rítmica y el signo del objeto empieza a distanciarse de su significado visible. Si la forma natural del objeto posee una orientación y obedece a criterios tales como <oclusión-abertura>, <luz-sombra>, la repetición atenúa las significaciones materiales y destaca las significaciones abstractas, lógicas o asociativas. (p. 64).





Imagen 50

Durante el tratamiento *Ludovico*, en una de las películas enseñadas a Alex, el fondo musical es la Novena Sinfonía. Debido a esto, al finalizar el tratamiento, el joven no sólo tomó aversión a hechos violentos como los presenciados y derivados de las escenas vistas, sino también, como producto en cadena, a esta obra musical, llevándolo al punto de concebir su propia muerte y propiciarla.

Asimismo, se pueden equiparar esta imagen (4, 5 y 6 cuadro) y la primera escena de la película (imagen 1). Se realiza un zoom out (travelling óptico) que permite conocer a los droogos de Alex. En esta imagen sucede lo mismo pero respecto al escritor. Se realiza el mismo movimiento de cámara y se pueden observar a los dos hombres y la mujer que ayudaron a este, a colocar bajo esta condición de suicido a el joven.



[Imagen51] Nino Ghelli (1959:56) expresa que el encuadre es la concreción visual de un modo particular de considerar una materia determinada por parte del autor del film, y es, por tanto, a la vez, un medio de interpretación poética de la realidad por parte del artista y un medio

de identificación y penetración en su mundo ideal.”

En este sentido, el autor finaliza la obra con una toma que parece producto de la imaginación de Alex, que al verse curado tiene el deseo de volver a su estado anterior. De esta manera, Kubrick muestra a Alex haciendo parte de un espectáculo más, de una puesta en escena, donde él placentero actúa y, el público observa. Se podría estimar que la escena alude a los años 1800 y todos admiran un acto vulgar de la calle.

THE SHINING – EL RESPLANDOR



Imagen 52



Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual



Imagen 54

Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual

[Imagen52] Danny se encuentra paseando en su monociclo por los pasillos del hotel. Esta es la primera vez que se encuentra ante la puerta de la que le han advertido que se aleje. Al establecer contacto con ella, inmediatamente pasa por su mente la imagen de las dos niñas que ya había visto antes.

Los colores de la ropa de Danny con respecto a los de la alfombra y su forma simétrica y de patrón, hacen la escena altamente sicodélica y visualmente significativa. Los rombos que se extienden en el pasillo le dan una profundidad casi interminable a este. Por lo tanto, al ver a Danny intentar irse de allí, nos viene a la mente un largo camino por recorrer para escapar la puerta y lo que en ella se encuentra.

[Imagen53] Yuri M. Lotman (1979:74) expone una percepción a partir de las leyes de la interpretación – Por Scott Fitzgerald a Rosemary en *Suave es la noche*:

- Hay que hacer las cosas imprevistas. Si el público piensa que ella es una hija de corazón duro, ella se mostrará enternecida. Si la cree tierna, ella se revelará dura. Usted debe *salirse* del carácter del personaje, ¿me entiende?
- Usted hace lo inesperado hasta que logre el público concentra su atención en usted y solo usted. Después, usted vuelve a actuar en el carácter de su personaje.

A partir de esta concepción sobre la interpretación se puede identificar en esta imagen el cambio desarrollado en el personaje de Jack. Al principio era un hombre cariñoso y amable, de palabras suaves y pacientes, pero luego de unos días de estancia en el Hotel Overlook, su trato con su esposa cambia. Ahora se encuentra más irritable y menos comprensivo, desesperado y poco paciente. Este insulta a su esposa ordenándole que se marche y lo deje trabajar sólo sin interrupciones. Pero luego cuando esta se va, su cara vuelve a como estaba antes, sin dejar rastro alguno de su mal estado de humor y agresión.

Este cambio de carácter sin preverlo o dar aviso, produce en el espectador una

reacción de asombro por contradecir la personalidad del personaje y en esta medida sentimientos hacia esta acción tanto por la misma interpretación como por la carga sombría de la escena y locación.

[Imagen54] Lotman (1979:) continúa y explica que, “otro tipo de narración es la transformación de un mismo plano. Recordemos las palabras del poeta Fet sobre <las transformaciones mágicas del rostro amado>. Una serie de transformaciones de un rostro forma, sin duda, una cadena. En este caso no se produce una combinación de una multitud de signos en microcadenas, sino que es la transformación de un mismo signo.”

Como se logra observar, Danny, luego de estar paseándose tranquilo por los pasillos del hotel en su triciclo, por segunda vez, aparecen ante él dos niñas que lo sorprende y asustan, transmitiendo sus emociones a partir de las expresiones en su rostro. Es de esta manera como se puede plasmar otro tipo de narración, transformando desde la estética nuevos significados a partir no de un cambio de plano, sino de la transformación de este.

Así mismo, (...) Interpretamos el aumento o la reducción del tamaño del objeto en la pantalla (el cambio de plano) como un aumento o una reducción de la distancia del objeto al observador, aquí al espectador (Lotman, 1979:40). En este caso, observamos como en el manejo de los planos de las niñas se pone en práctica la tesis planteada.

[Imagen55-56-57] El lenguaje cinematográfico presenta dos tendencias. Una, basada en la repetición de los elementos, en las experiencias vitales o artísticas de los espectadores, crea un sistema de expectativas; otra, infringiendo (¡no destruyendo!) en determinados puntos este sistema de expectativas, pone de relieve los nudos semánticos del texto. (Yuri M. Lotman, 1979:46).



Imagen 55

De esta manera, a la labor de esta escena, el nivel de expectativas puede confluir en la llegada e inspección de licor (ya que el hotel haya cerrado no implica que deba carecer en absoluto de la presencia de licor en el bar) y también, luego de observar el rostro de decepción y disgusto, cambia sorpresivamente a un gesto de gozo y alegría; de la nada aparece un barman y licor como para festejar.



Imagen 56

Lo mismo ocurre en escenas posteriores para la siguiente imagen. La atmósfera de suspenso ya estaba contenida en la película, diversos sucesos habían ocurrido para Danny y su madre, pero una vez más, sin esperarlo, Jack ingresa nuevamente al restaurante y se dirige al bar. Esta vez el lugar se encuentra lleno de personas disfrutando de una velada.



Stanley Kubrick: De la estetica negra una narrativa audiovisual

La iluminación amarilla y tenue presente en este espacio y otros del hotel permiten que el misterio se esconda en los rincones menos esperados, que el enemigo aceche y que los espíritus que se encubren tomen fuerza y ejerzan mayor temor.

Así, para la última imagen, la iluminación también cobra una importancia determinante, En la misma medida se encuentra la interpretación de Jack. En su estado perturbado desconoce lo real de lo irreal, y llegado el punto en que lo encuentra perceptible huye pero no acepta ante su esposa los eventos extraños que ocurren.



[Imagen58] De acuerdo con Nino Ghelli (1959:210) “el significado expresivo del color en el film, por lo que respecta a los significados ideológicos que puede revestir en relación con el clima de la obra y con los valores narrativos –historia y personajes-, encaja en lo que se ha dicho ya acerca del empleo del color en el arte, empleo cuyo objeto ha sido siempre aprovechar en sentido estético la correspondencia entre tonalidades cromáticas y sugerencias emocionales a las que ya se ha hecho referencia.”

Por consiguiente, se puede afirmar que la función estética del color es llevada a cabo a lo largo de todo el film tanto como en esta escena. Aquí podemos observar la preponderancia del color rojo intenso; el hombre avisa a Jack que su hijo Danny es más inteligente de lo que pudieron pensar, y que ya es hora de que ajuste cuentas con él como es debido.

Siendo el hecho de la muerte lo que pena por el hotel, tal sugerencia nos lleva todos a pensar que Jack pondrá en peligro la seguridad de su familia. Él ya se encuentra muy perturbado y empieza a atacarlos como se mostrará en escenas posteriores.

[Imagen59] Es en escena en la que la esposa de Jack nota que su esposo está perturbado. Al acercarse a la máquina de escribir en la que él trabaja, nota que todo lo que lleva escrito es siempre lo mismo: “*All work and no play makes Jack a dull boy*” es un proverbio que significa que ante la ausencia de tiempo libre del trabajo, una persona se convierte tanto en aburrida como en quien aburre.

En este sentido, la estética de la escena puede ser transmitida a partir del suspenso imprimido en los planos y ángulos utilizados, seguido por la insospechada observación presente en los papeles y su significado. No se sabe si es Jack o los entes del hotel, pero ambos ante la falta de actividad dada la temporada de invierno comienzan a perturbar a los que allí se encuentran.

[Imagen60] Lotman (1979) explica que para que los distintos cuadros formen una microcadena con sentido, deben poseer a algún nivel un elemento común. Este puede ser otro plano de la misma imagen, o dos imágenes distintas con una modalidad común. Las concordancias pueden ser semánticas (el silbato de un policía y el silbato de la locomotora). Puede repetirse un detalle (los pies de Mark, que caminan sobre los cristales rotos, y los pies de Boris sobre los charcos, en *Cuando vuelan las cigüeñas* (1957), de Mikhail Konstantinovich Kalatozov)(...) Lo importante es: al unir planos distintos se repite cierto elemento diferenciador, que al transformarse el plano se convierte en la base para la *diferenciación*.

De esta manera se lleva a cabo la construcción de la estructura narrativa cinematográfica de esta escena en la que la esposa de Jack, luego de tratar de defenderse de él lo golpea con bate y lo deja inconsciente. Lo arrastra y lo lleva hasta la despensa que se encuentra en la cocina y lo deja encerrado para que no le pueda hacer daño a ella o a su hijo.

[Imagen61] Lotman (1979:69) expone que,“(...) en cualquier texto bien construido la carga informativa irá decayendo del comienzo hacia el final, y la redundancia (la posibilidad de predecir el elemento siguiente en la serie lineal del mensaje) irá en aumento.” Esto se realiza por medio de la yuxtaposición de los diferentes planos, que dispuestos de cierta manera, dotan de información las escenas y permite que el nivel de interpretación por parte del espectador crezca y por tanto la apreciación estética se realice.

Al momento en que Danny toma el cuchillo todos deben pensar que la malevolencia que viaja por la atmosfera del hotel lo ha perturbado igual que a su padre y se dispone a asesinar a su madre, pero tal cosa no sucede. Danny toma el cuchillo y luego un lápiz labial de su madre y escribe sobre la puerta del baño “murder”. Imagen que anteriormente el niño había percibido como parte de una visión. Su madre se levanta sorprendida y se asusta por lo que ve a través del espejo.

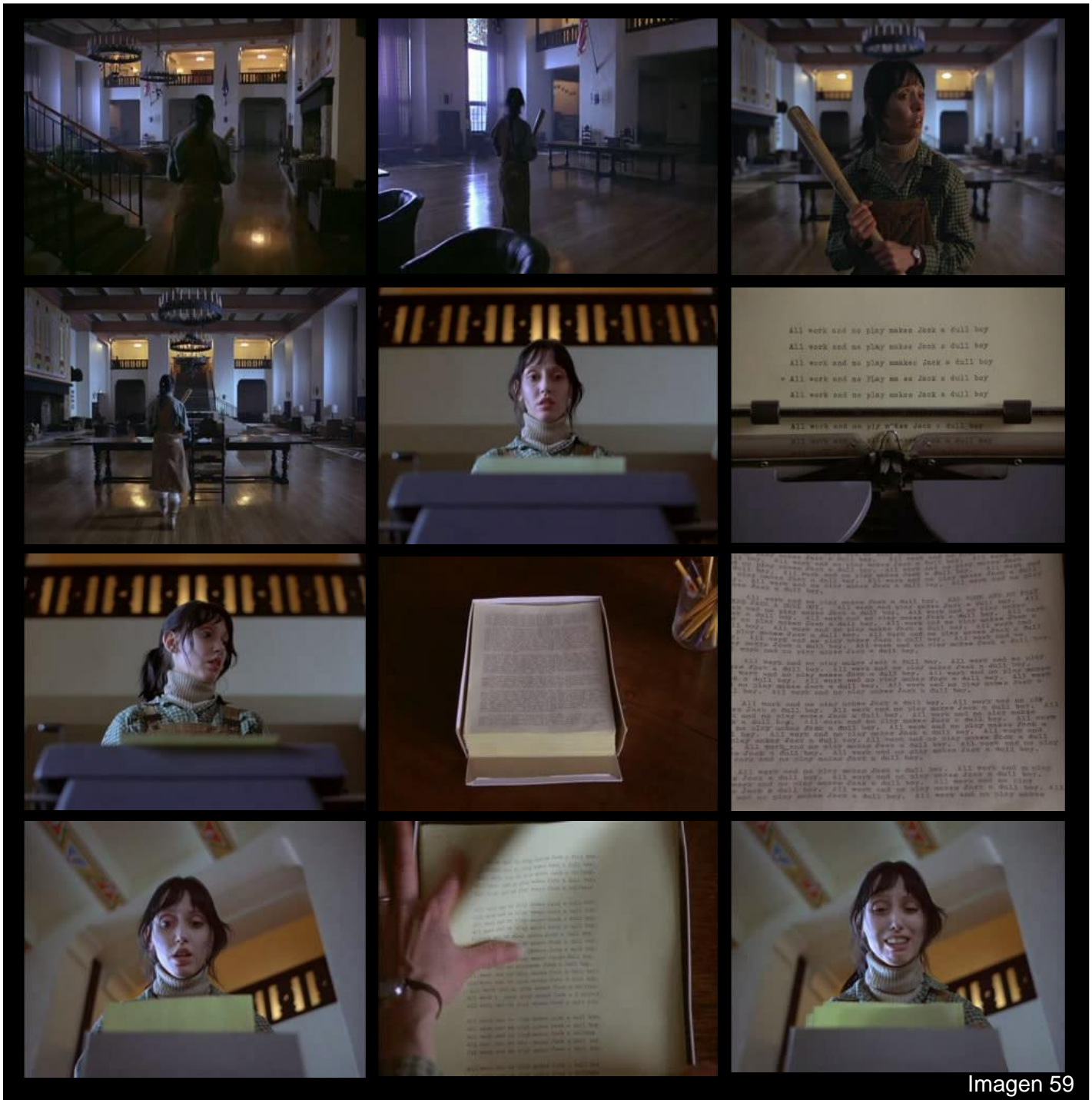


Imagen 59





Imagen 61

[Imagen62] Esta es una de las escenas más marcadas y conocidas de esta película. La esposa de Jack ha descubierto que éste los quiere matar. Luego de la escena anterior entran al baño y por una ventana se abre paso para ayudar a escapar a su hijo. Ella debe permanecer dentro porque la ventana está atascada y no le permite subirla más. Danny se desliza por la nieve y a petición de su madre se esconde, ella aguada asustada y escondida en una esquina. Jack con hacha en mano trata de entrar al baño, pero cuando ya ha cortado lo suficiente para abrir la puerta desde adentro, como podemos observar, su esposa lo corta, con poca determinación pero con la justa idea de defenderse.

Los primeros planos en esta escena nos permiten identificar e interpretar las

Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual



Imagen 62

expresiones en los rostros de Jack y su esposa. Por un lado tenemos la ira y la locura, por el otro, el temor y la angustia.

En el cuarto cuadro se nota claramente la cara de perturbación que tiene Jack. Ya no existe vuelta atrás, sea lo que fuera que se encontraba en el hotel lo ha

trastornado peligrosamente. Así, en el octavo cuadro podemos notar que pese a que el hacha ya ha traspasado la puerta, lo que mayor relevancia le tilda el autor es a la expresión en la rostro de la esposa de Jack.

Se debe recordar siempre que la estética parte de las percepciones que se logren obtener sobre los signos que están presentes en las imágenes, interpretándolos y determinando que emociones suscita en nosotros.



[Imagen63] Helmholtz citado por Gillo Dorfles (1986:25) expresa que “(...) Las experiencias pasadas contribuyen a plasmar la percepción presente, ya que (siempre según el genial científico alemán), ésta es la ilación instantánea e inconsciente, formada sobre todos los datos sensoriales transmitidos por el ambiente.”

Lo anterior, expresado en los términos de la escena, nos permite reconocer, debido a la soledad del lugar, la presencia anterior de Jack en el mismo, los referentes de otras películas, que Jack atacará al hombre. Saldrá de la nada, lo sorprenderá y lo matará. Su expresión de satisfacción, venganza y euforia aparecen probablemente porque un ente del hotel le había comentado que el encargado de la cocina, ahora en manos de Jack, se estaba inmiscuyendo en asuntos que no le concernían.



Imagen 64

[Imagen64] Mientras que la esposa de Jack corre desesperada por los corredores del hotel se encuentra ante este momento. La iluminación, las sombras, los planos y la interpretación de los personajes, sin diálogo alguno, transmiten las sensaciones del momento.



[Imagen65] Una vez más nos encontramos ante la presencia del color rojo, pero esta vez el peligro antes mencionado ahora es expresado con sangre que se desborda de un elevador, posiblemente de crímenes antes cometidos. La esposa de Jack que ve lo que sucede, se atemoriza porque no lo entiende y sale corriendo.

[Imagen66] Nino Ghelli (1959:104) explica una afirmación pertinente para el análisis de esta imagen: "(...) el enlace determinado por el montaje asume un particular significado estético, porque –además de aclarar el desarrollo narrativo de la acción- se transforma en una fuente de significados ideales muy precisos."

Precisamente, el montaje como elemento determinante de la expresión de la imagen fílmica confiere en esta escena la correlación de los planos y signos que narran lo que en el momento es la persecución de Jack a su hijo en el laberinto del hotel. Danny, luego de simular sus huellas en un sentido, se esconde tras unos arbustos y cuando su padre a salido de su vista corre siguiendo las huellas marcadas en el trayecto del laberinto hasta la salida donde se encuentra con su madre.



Imagen 66

Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual

Aquí, las tonalidades oscuras del negro y el azul (por combinación de la luz blanca con la oscuridad de la noche y la nieve) y la niebla combinados con el ritmo acelerado de la música llenan de suspenso y agonía esta persecución. Danny deseando no ser encontrado y Jack por el contrario, ansioso del encuentro sangriento con su hijo, para reprenderlo y castigarlo con la muerte. Pero finalmente, Jack se encuentra perdido en el laberinto, desesperado e iracundo permanece ahí, mientras Danny y su madre se marchan en el carro de nieve en que llegó el encargado de la cocina.

EYES WIDE SHUT – OJOS BIEN CERRADOS





Imagen 69

[Imagen67-68-69] Ghelli (1959:192-192) expresa que “(...) el color no sólo desempeña en el lenguaje artístico una función <decorativa>, sino también narrativa (...) su auténtica función expresiva radica en todos los lenguajes en el enriquecimiento de las posibilidades intrínsecas de los demás medios propios del lenguaje que emplea el autor.”

Así pues, se puede determinar que el color en estas tres diferentes escenas narra por medio de las emociones que suscita, desconociendo los diálogos que trabajan en ellas, la historia que se cuenta.

Por otra parte, “la *iluminación*, además de responder a esenciales necesidades técnicas inherentes a la toma puede revestir un apreciable valor cuando asume funciones de orden figurativo, narrativo o expresivo, confiriendo especial relieve plástico a ciertos elementos del cuadro (...)” continúa Ghelli. (p. 65-66).

En la imagen 69, la iluminación trabaja su función narrativa y expresiva. Con la acentuación de esta nos permite conocer el lugar en el que se encuentra el Dr. Harford, así como también, el carácter del propio personaje, su elegancia y distinción, con lo que podemos ubicarlo en cierto estrato social y económico.

La simetría y equilibrio en los encuadres dan un aire sofisticado e impecable tanto a la obra como a los personajes y su ambiente. Su función expresiva se puede determinar antes de llegar a la habitación del fallecido a través de la iluminación, porque es tenue y su andar cabizbajo.



[Imagen70-71] Nuevamente con respecto al color, Ghelli (1959:208) expone que, “sólo en la libertad fantástica de su intuición puede lograr el artista en su obra aquellas sugerencias cromáticas y sonoras que determinarán sugerencias emocionales exclusivamente originadas por la intensidad, la sinceridad y la coherencia del mundo poético del autor.” De esta manera puede lograr establecer como autor de vanguardia su sello de estilo característico, y a su vez, brindarle armonía y ritmo a el club de jazz que interpreta una canción del mismo género.



Lotman (1979:88) propone que, en el primer tipo de narración se “(...) reproduce la narración verbal: una unidad de texto se agrega otra unidad y de esta forma se va constituyendo una microcadena narrativa. Una microcadena de distintos planos que se suceden lógicamente constituye una narración.”

Correspondiendo este a la narración de la imagen representada y la consiguiente. Los primeros planos de los rostros de las mascararas son realmente expresivos y denotan un tono satírico en esta escena, así como también, la asociación con un baile de mascararas de una fraternidad que aun vive en la época medieval u oscurantista y hedonista. Todos prefieren usar máscaras para representar un personaje esa noche, vivir otra época y ser dominado por las acciones no por sus prejuicios y razonamientos.

Una mujer va escogiendo su pareja e inicia el juego del deseo y las pasiones. Sólo sus cuerpos se desnudan mientras sus rostros siguen cubiertos por las máscaras. Las personas se reconocen entre sí, se reúnen en grupo, hablan, pero entonces ¿por qué llevan la máscara? Será que desean disfrutar del momento como otros o aspiran que pese a la certidumbre sus actos permanezcan en el anonimato.

La música que acompaña la primera imagen parece de ritual y la presencia del sujeto de capa roja como líder, con aquella vara y humificador refuerza esta ideal. Pero luego, una música misteriosa y acusadora persigue al Dr. Hartford en los días sucesivos.

Ghelli (1959:102) plantea nuevamente que el (...) montaje, sigue siendo siempre, técnicamente la operación de enlace de dos encuadres, y estéticamente, el medio que provoca el nacimiento de un concepto por la unión de dos términos. Este concepto tendrá mayor o menor valor estético según la emoción poética que sea capaz de suscitar con relación al mundo del autor.”

En esta medida, los planos, la indumentaria, personificación, iluminación y música

permiten abordar un aspecto estético en esta escena que transmite las emociones del momento al espectador, viviendo la intensidad y vergüenza del Dr. Harford y el poder y misterios de los disfrazados.



Imagen 72

[Imagen72] Ghelli (1959:76) expone que Eisenstein ha hecho notar, muy acertadamente, que el choque entre la lógica de la forma orgánica y su contraria, la lógica racional, produce un conflicto en el que reside la dialéctica de la forma artística. En efecto, el concepto de choque, de conflicto, eso es, de *drama*, es un presupuesto básico en todas las artes, como elemento fundamental del origen de la creación estética.”



[Imagen73] Lotman (1979:27) explica que, “cuando el cine en color hizo su aparición, el espectador relacionó automáticamente el acontecimiento no solo con una correspondencia con la realidad polícroma, sino con la tendencia del cine hacia lo ‘natural’.”

Así pues, el tono azul oscuro presente en esta escena nos permite relacionarla con la luz nocturna de la ciudad, amainando la oscuridad por sus altos reflectores y la luz de la luna y lugares próximos. Esta entra por nuestras ventanas y permanece ahí esperándonos.

Pero en este caso también espera la máscara del Dr. Harford, que luego de la fiesta la había perdido y ahora misteriosamente reposa sobre su cama.



Imagen 74

4.3. Examinar el contenido y propósito de la música como parte del producto estético de Stanley Kubrick.

Michel Chion (1997:23) expone que “el cine es el arte por excelencia donde todas las músicas poseen derecho de ciudadanía y donde, a veces en el interior de una misma obra, estilos y épocas diferentes se mezclan y coexisten. Mucha gente que nunca ha oído música atonal por la radio o en un concierto, habrán, sin embargo, captado algunos de sus acentos durante algún melodrama hollywoodiense de los años cincuenta, por la pluma de Leonard Rosenman o de Miklos Rosza.”

En este sentido, el empleo de una música de un compositor italiano de los años 1700 en la Naranja Mecánica no puede ser visto sólo como acompañamiento ornamental. Se debe identificar el tipo de género al que corresponde y su correlación con la escena; de esta manera interpretar y alcanzar niveles comunicativos por parte de la obra que permita dotarla, ahora sí, del carácter estético que la caracteriza.

Así mismo, piezas musicales desconocidas creadas en otras décadas, incluso siglos, pueden llegar a viajar en el tiempo y el espacio (concebidos estos como situación y momento en el que fueron creados) e instaurarse en el presente, permitiéndonos conocerlas y disfrutarlas y darles significación y vida en el mundo del *hoy*.

Nino Ghelli (1959:161) afirma que, “la música, en efecto, es sonido en el tiempo; no tiene un contenido espacial absoluto. Sin embargo, el sonido, con sus modulaciones y su ritmo, sugiere espontáneamente el movimiento de las imágenes.” Así sucede en la escena de enfrentamiento en la Naranja Mecánica o el caso de la implementación de música de tipo oriental en la escena de Ojos bien cerrados en la cual, la mujer se acerca al Dr. Hartford y lo escoge entre otros.

En esa misma medida, Chion (1997:23) se plantea unos interrogantes sobre la comprensión de la música en el cine, desde su concepción estética: “¿Puede el espectador comprender el espíritu de estas músicas? ¿Puede seguir el discurso, discernir su valor, distinguir en ellas lo malo y lo excepcional? Parece que la música sea, en efecto, un falso esperanto, y aquí reside una parte del problema.

Así, cierto cinéfilo que va al cine y escucha *jazz* puede creer que lo comprende, mientras que de hecho no ha captado más que su aspecto exterior: la calidad del sonido, de la voz, del fraseo, se le escapan. Lo mismo se aplicaría a otros aspectos del filme, como el cariz de sus diálogos, su calidad de observación respecto a un tema, pero el problema de la música es creer que tenemos con ella una comunicación inmediata.”

Éste estado de incertidumbre llega a invadir la mente de muchos autores cuando la música juega un papel primordial en sus obras. Como es el caso de Stanley Kubrick, donde el detallado empleo de ésta en sus películas confiere mayor carga informativa a las escenas, haciendo de esto en sus obras su estilo y marca personal.

Así pues, Gillo Dorfles (1986:49) explica que, “todo color, pues, todo timbre, toda materia plástica, todo gesto, toda palabra, tiene su precisa finalidad, para concurrir a tejer la compleja trama de la obra de arte. Y precisamente esta envoltura física – aunque esté aún impregnada de vitalidad creadora y formadora- es la que hace diferentes unas obras de las otras. “

En este sentido, se puede inferir que, como es el caso de la música, su finalidad como lo expresa la tesis anterior se trabaja en conjunto con los demás hilos que conforman la tela de obra de arte y de esta manera, bajo un trabajo funcional y cohesivo brindar a la obra por medio de los diferentes signos que la compongan, la carga estética que la denota como arte.

André Gaudreault y Francois Jost (2001:38) proponen que “el cineasta o el montador realiza su elección en función de la credibilidad sonora: de la misma manera que existían músicas de persecución, de amor, etc., en los albores del cine, existen ahora atmósferas sonoras para un despacho, una comisaría, una calle, una playa, etc. En este caso, el sonido participa en la construcción de un relato unitario, y ese doble relato del que hemos hablado puede, por así decirlo, quedar neutralizado.”

Por consiguiente, la elección de la música no debe realizarse al azar. Debe cumplir una función narrativa, figurativa o expresiva entorno a la atmosfera en la que se desarrolló y del deseo del autor, permitiendo a su vez que por sí sola sea capaz de narrar, comunicar y producir emociones desde el espectador. “(...) la función emotiva expresada por la realidad visual encuentra en la música un potenciamiento ideal, ya que ésta puede concurrir a la creación de la atmósfera emotiva del film, a la definición psicológica de los personajes, a la descripción del ambiente y, principalmente –a través del conflicto o de la identidad con la imagen-, a la producción de efectos expresivos particulares” (Nino Ghelli, 1959:178).

Ghelli (1959:170) establece que, “(...) las relaciones estéticas entre imagen y sonido no se desarrollan únicamente sobre la línea directa del asincronismo entendió como conflicto, sino más frecuentemente como relaciones emotivas que enlazan la imagen y el sonido en uno o en diversos encuadres (...) El problema técnico de las relaciones imagen-sonido y la cuestión del asincronismo técnico reviste una importancia primordial para la consecución de efectos rítmicos. De la consideración fundamental de que sonido e imagen adquieren en el film una diversa cadencia rítmica, depende no solamente la absoluta libertad de utilización de ambos medios expresivos, sino la concreta posibilidad de establecer entre ellos relaciones de valor estético.”

El planteamiento anterior es pertinente, en el sentido que corrobora la premisa que otros autores establecen como error; aunque imagen y sonido no se correspondan

al mismo nivel semántico, se debe identificar y establecer entonces el sentido perceptivo que las entreteja y cuente la trama. Es oportuno aclarar que las concepciones de sonido que se presentan aquí son de la parte musical en la obra

Ghelli (1959:171) intervine una vez más y explica que, las relaciones entre imagen y sonido pueden complicarse más todavía, en sentido estético, cuando el sonoro desempeña el cometido de revelar la psicología del personaje, de expresar su pensamiento y sensaciones.” Como sucede con Alex DeLarge en *La Naranja Mecánica* debido a la afición que este muestra por la Novena Sinfonía de Beethoven y los efectos que producía en este como se muestra a continuación:

“Entonces el disco del estéreo chilló al terminar.

Y en el silencio entre éste y el siguiente... ella prorrumpió en un canto.

Y fue como si, por un momento... un gran pájaro hubiera volado dentro de la fuente de leche.

Y le se me erizaron hasta los pelos más malenkikos de mi armazón...

Y los escalofríos subiendo como lagartos... y bajando de nuevo.

Porque yo conocía lo que cantaba.

Era un trozo de la Novena gloriosa de Ludwig van.”

A su vez, Ghelli (1959:174-175) continúa y plantea que “la existencia de la intuición lírica del artista conferirá a la obra, esa unidad ideal que permitirá la adecuación de la realidad auditiva a la visual, dando a los sonidos esa entidad direccional que naturalmente les falta, sugerida y determinada por los elementos visuales expresados en el encuadre. Esto confirma una vez más que la esencia del arte fílmico está situada más allá de los elementos visuales y sonoros, objetivamente presentes en el encuadre; se encuentra más bien en el significado ideal que estos elementos estructuran de un modo específico.”

De tal manera, el valor de una obra está conferido en la *armonía estructural* de sus partes, en la afinidad estética de los personajes y en la *intensidad poética* de su

significado.

Ahora, “cuando la música es <externa> explica Ghelli (1959:178), esto es, cuando se concibe como simple comentario de la imagen, el lenguaje fílmico sigue siendo prácticamente el mismo que el del film mudo. Se trata únicamente del acoplamiento más o menos logrado de dos lenguajes autónomos, del que puede derivarse una especial significación artística. En este sentido, bajo esta concepción, la música consigue significar algo cuando origina emociones independientes.”

Por otra parte, plantea el mismo autor, “la música puede intervenir de modo creador en el film, no sólo por su relación con las imágenes expresadas en el encuadre, sino por suscitar analogías o contrastes de naturaleza ideal entre dos encuadres sonoros.” (p180).

5. CONCLUSIONES

Habiendo expresado el tema de la estética desde sus inicios en el cine, su forma de identificarla y apropiarla, la tarea deconstructiva a partir de la concepción de estas posturas desde un principio se ha llevado a cabo. Sin embargo, es tarea de todos, estudiantes y profesores, seguir indagando y explorando sobre los modos a partir de los cuales se puede construir o reconstruir la narrativa audiovisual.

Luego de haber identificado la estructura, no queda más que indagar, estudiar y reflexionar con respecto a su temática. Instaurar sus ejes en el espacio y el tiempo en el que nos encontramos y aprender desde los fundamentos los árboles que queremos explorar. Porque no se puede pretender construir grandes producciones audiovisuales sin conocer los alcances, sin saber sus funciones y sus significados. Entonces, se debe remitir a los cañones estructuralistas y estudiar los sistemas desde la base de sus signos, su relación con otros y con el contexto.

En esta medida, se podrá alcanzar el objetivo propuesto en esta investigación; construir modelos narrativos estéticos a partir de la análisis artístico que Stanley Kubrick propone en sus obras, como guía para reconocer las concepciones *poéticas* inmersas en la narrativa de este, que pueden ser reconstruidas o simplemente identificadas y comprender lo que conlleva su obra artística.

Omar Rincón (2010) explica que , “¡Los medios de comunicación hay que hacerlos de nuevo! Los medios, sus prácticas y sus modos de comunicar están estallados. Mucho porque la vida pública cambió, demasiado porque el mercado marca el territorio, pero más porque hay una rebelión del individuo ante la máquina comunicativa. Hay que pasar de los medios de infoentretenimiento a las experiencias de comunicación; pasar de unos medios que centraban los debates públicos y uniformaban las estéticas de la actualidad, a vivenciar que cada sujeto/estética/sensibilidad/historia/tradición/comunidad puede expresar, comprender y hacer sentido por sí misma. Los medios ya no están para mediar

nada, menos para informar, están para expresar, son la estrategia a través de la cual, políticamente, se lucha por existir desde los propios códigos, intereses, historias.”

Queda en manos de los estudiantes y profesores la tarea de explorar diferentes áreas que enriquezcan las concepciones audiovisuales y que permitan una integración estética de estas para la creación de productos más significativos y comunicativos.

Esta necesidad y estudio no se delimita sólo al plano de la Universidad Tecnológica de Bolívar. Las preocupaciones por las creaciones con vacíos y falencias en los trabajos de los estudiantes es situación que se extiende a los límites de la academia como tal. Y ya que existe la necesidad de ser más consistentes, propositivos y creadores de historias, se deben implementar mecanismos para motivar a los estudiantes a que exploren este aspecto y se interesen por implantar significación en sus obras.

Jesús Martín-Barbero y Armando Silva expresan (1997) que “la lucha por la recuperación o conquista de zonas desconocidas para la reflexión en las expresiones del hombre ha señalado una liberación del saber a su vez que ha planteado nuevos enigmas en la comprensión del ser humano. Por tanto las investigaciones sobre lenguaje han estremecido las bases del modo de entender las sociedades abriéndose más hacia la pluralidad de las culturas y de los lenguajes, ejercicio que también conlleva una dimensión política pues asumir las diferencias irreconciliables (de expresiones, de culturas, de géneros, etcétera) conlleva a aceptar distintos modos de comprendernos y representarnos.”

Entonces, luego de haber establecido la importancia y los referentes teóricos que sustentan estos pensamientos, se debe proceder y determinar lo pertinente de esta guía y su utilidad a futuro.

6. BIBLIOGRAFÍA

- Abril Porras, V. H. (2008). "Técnica e instrumento de investigación" [en línea]. Disponible: Wikispaces: <http://vhabril.wikispaces.com/file/view/Técnicas+e+Instrumentos+de+la+Investigación.pdf>
- Abril Porras, V. H. (2008). "Elaboración y evaluación de proyectos de investigación" [en línea]. Disponible: Wikispaces: <http://vhabril.wikispaces.com/file/view/Inicio+CEPOS.pdf>
- Álvarez, L., (2005). Páginas de cine – Volumen 1 – Antioquía: Editorial Universidad Antioquia.
- Ander, E., (1982). Técnicas de investigación social. España: Humanitas Alicante.
- Arnheim. R., (1971). El cine como arte. Argentina: Ediciones Infinito.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., Vernt, M. (2008). Estética del cine: Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje. Argentina: Paidós.
- Aumont, J., (2001). La estética hoy. España: Cátedra.
- Balázs, B., (1957). El film - Evolución y esencia de un arte nuevo. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- Baldovinos, R. R., (2006). "Historia del cine" [en línea]. Disponible: Google Docs: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:MHYSVCzISRQJ:www.uca.edu.sv/deptos/letras/sitio_pers/roque/document/hc/lenguajedelcine.doc+&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEEsGUAU0kr0m7GDUevDr_vbV7y2UnYsJaXlb_1TD4MAxrJ9S0deYjOG0Ye4AiLs3_CG5-oR9TVZx9af-aJcrLEOoHvRSXhyssfax2SNaXW5rfoddQ0mD_QTGc8lrj-0vZKdBngtYrp&sig=AHIEtbS8XPml2V2nhR8jQWEAhggySwKeyA&pli=1
- Barrietos Bueno, M. (2007). "Intermedios: Estudios sobre literatura, teatro y cine. María Teresa García-Abad García" [en línea]. Disponible: Revista Comunicación: http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n5/resena/intermedios_estudios_sobre_literatura_teatro_y_cine.pdf Consulta: Vol 1, No 5, 471 – 474.
- Basso, B., Botía, L., Rueda, M. (2010). "Técnicas y métodos de investigación en ciencias sociales" [en línea]. Disponible: <http://www.slideshare.net/adrysilvav/tecnicas-y-metodos-investigacion-ciencias-sociales-ok-ok-ok-406536>

Benjamin, B. (Productor) & Kubrick, S. (Director). (1951). Flying Padre. [Película]. New Mexico: RKO Pathé Pictures.

Burstyn, J. (Productor), & Kubrick, S. (Director). (1953). Fire and desire. [Película]. Stanley Kubrick Productions.

Chion, M., (1997). La música en el cine. España: Paidós.

Cook, B., & Harlan J. (Productores), & Kubrick, S. (Director). (1999). Eyes Wide Shut. [Película]. London, New York, Suffolk, Hampshire, Hertfordshire, & Bedfordshire, CA: Metro-Goldwyn-Mayer.

De Peretti, C., (1998). “Deconstrucción” [en línea]. Disponible: Derrida en Castellano: http://www.jacquesderrida.com.ar/comentarios/peretti_2.htm

Dorfles, G., (1986). El devenir de las artes. México: Brevarios *del* Fondo de Cultura Económica.

Eco, U., (1974). La estructura ausente. España: Lumen.

ENERC, (2005). Análisis del lenguaje cinematográfico. Buenos Aires

Fryer, R., Harlan, J., Johnson, M., Kubrick, S., & Richards, M. (Productores), & Kubrick, S. (Director). (1980). The Shining. [Película]. England, Montana, Oregon, & California, CA: Warner Brothers Pictures.

Galindo, J., (1998). Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. México: Compilación: Addison Wesley Longman.

García-Abad García, M. T., (2005). Intermedios: Estudios sobre literatura, teatro y cine. España: Editorial Fundamentos.

García Saucedo, J. (1995). El cine y sus metáforas: Las poéticas de la imagen. Bogotá: Rojas Eberhard Editores Ltda.

Gaudreault, A. y Francois, J. (2001). El relato cinematográfico. España: Paidós.

Ghelli, N. (1959). Estética del cine. Madrid: Rialp.

Grajales G. T., (2000) “Tipos de investigación” [en línea]. Disponible: Google Docs: http://docs.google.com/viewer?a=v&q=cache:kabr1BWgJUwJ:www.cibm.es/ficheros/f79509529e3654299b23d6d11fcbc88e.pdf+Tevni+Grajales+G.+tipos+de+investigación&hl=es&pid=bl&srcid=ADGEEsJpJmVzr1yPwnMJzn6KZvBR9thw2SiEcjkuCFga86UZ4LCeCb_OR9FhndkltzL-vFRQ4if5uvGYd-viA7rPIDnGRcYaG0L4i5CUqxzU2W5eo6j9FPu9Q6vBxv9_SNHe-

[2qd1Nr&sig=AHIEtbQN-FEc0XnWX8XX8GIO5Fbnxuv-Yg](#) [Consulta: Marzo 27 de 2000]

Harris, J. (Productor), & Kubrick, S. (Director). (1957). Paths of Glory. [Película]. CA: Bryna Productions, & Stanley Kubrick Productions.

Harris, J., Hyman, E. (Productores), & Kubrick, S. (Director). (1962). Lolita. [Película]. New York, Hertfordshire, Buckinghamshire, & Rhode Island, CA: Metro-Goldwyn-Mayer.

Harris, J., Singer, A. (Productor) & Kubrick, S. (Director). (1956).The Killing. [Película]. California: Harris-Kubrick Productions

Harlan, J., Kubrick, S., & Williams, B. (Productores), & Kubrick, S. (Director). (1975). Barry Lyndon. [Película]. Baden-Württemberg, Oxfordshire, County Tipperary, Country Kildare, North Yorkshire, & Wiltshire, CA: Warner Brothers Pictures.

Huamán, M., (2003). Lecturas de teoría literaria II. Lima: Fondo Editorial.

Instituto Nacional del Libro Español (1981). El libro español. España: Instituto Nacional del Libro Español. 285 – 288.

Kracauer, S. (1960). Teoría del cine: La redención de la realidad. Barcelona: Paidós.

Kubrick, S. (Productor y Director). (1971). A Clockwork Orange. [Película]. England, CA: Warner Brothers Pictures.

Kubrick, S. (Productor y Director). (1987). Full Metal Jacket. [Película]. Cambridgeshire, London, Dorset, Essex, South Carolina, Buckinghamshire, & Linconshire, CA: Natant, Stanley Kubrick Productions, & Warner Brothers Pictures.

Kubrick, S. (Productor y Director). (1968). 2001: A Space Odyssey. [Película]. , CA: Warner Brothers Pictures.

Kubrick, S. (Productor y Director). (1964). Dr. Strangelove or: How I learned to stop worrying and love the bomb. [Película]. , CA: Columbia Pictures Corporation, & Hawk Film.

Kubrick, S., Bousel, M. (Productor) & Kubrick, S. (Director). (1955).Killer's Kiss. [Película]. New York: Minotaur Productions

Kubrick, S. (Director). (1953). The seafarers. [Película]. Lester Cooper, Productions, Pietrzak Filmways, Seafarers International Union, Atlantic & Gulf Coast District, American Federation of Labor

Lledó, E., (1996). La memoria del Logos: estudios sobre el diálogo de Platón. Madrid: Taurus.

López Forero, L., (1986). Introducción a los medios de comunicación. Bogotá: Universidad Santo Tomas.

López Parra, H. J. (2001). "Investigación cualitativa y participativa. Un enfoque histórico-hermenéutico y crítico-social en psicología y educación ambiental" [en línea]. Disponible: Universidad Pontificia Bolivariana: http://eav.upb.edu.co/banco/files/INVESTIGACIONPSICOLOGIAYEDUCACIONAMBIENTAL_0.pdf

Lotman, Y. M. (1979). Estética y Semiótica del Cine. Madrid: Gustavo Gili.

Macdonald, A., Figg, C. (Productor) & Boyle, D. (1996). Trainspotting. [Película]. London, Scotland: Channel Four Films, Figment Films, The Noel Gay Motion Pictures Company

Martín-Barbero, J. y Silva, A., (1997). Proyectar la Comunicación. Colombia: TM Editores.

Martínez, M., (1989). Comportamiento Humano: nuevos métodos de investigación. México: Trillas.

Martínez, M., (2006). "La investigación Cualitativa (Síntesis conceptual)" [en línea]. Disponible: Revista de investigación en Psicología: http://sisbib.unmsm.edu.pe/BVRevistas/Investigacion_Psicologia/v09_n1/contenido.htm Consultar: [Vol. 9, N° 1, 2006]

Mattelart, A. y M. (1997). Historia de las teorías de la comunicación. España: Paidós.

McAdoo, T., (2009). "APA Style for Citing Interviews" [en línea]. Disponible: Publication Manual of the American Psychological Association: <http://blog.apastyle.org/apastyle/2009/10/apa-style-for-citing-interviews.html> Consultar: [Octubre 16 de 2009]

Navarro, P. y Díaz, C. (1998). Análisis de contenido. En: Delgado, J. M. y Gutiérrez, J. Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales. Madrid: Síntesis.

Núñez Lapeira, F. (2003). La estética: Una disciplina filosófica. Fundación Universitaria Panamericana.

Oliveras, E. (2005). Estética: La cuestión del arte. Argentina: Ariel Filosofía.

Stanley Kubrick: De la estética hacia una narrativa audiovisual

Pérez, F., (2005). “La entrevista como técnica de investigación social Fundamentos teóricos, técnicos y metodológicos” [en línea]. Disponible: Extramuros: Consultar: [Mayo de 2005]

Piaget, J., (1999). El estructuralismo. México: Publicaciones Cruz O., S.A.
Quintas Alonso, G., (1990). Platón: La República VII libro. Valencia: Valencia Universitat D.L.

Rincón, O. (2010). “¿Periodismo crítico o populista?: El mundo según Pirry” [en línea]. Disponible: Revista Arcadía.com:
<http://www.Revistaarcadia.com/periodismo-cultural--revista-arcadia/articulo/periodismo-critico-populista/21146> [Consulta: Marzo 15 de 2010]

Rincón, Omar (2005). “Comunicar entre lo techno y lo retro: activismo y estéticas en experimento”. Revista Signo y Pensamiento, Vol 24, No 47, 41 - 53.

Sandoval C, Carlos. (1997). Investigación cualitativa. Módulo 4, Obra completa de la Especialización en teoría, métodos y técnicas de investigación social. Santafé de Bogotá: ICFES y ACIUP.

Sabino, Carlos (1986). El proceso de investigación. Caracas: Ed. Panapo.

Sierra, R., (1995). Técnicas de investigación social. Teoría y ejercicios. Paraninfo. Madrid.

7. ANEXOS

Entrevista – Gustavo Bossa

Universidad Jorge Tadeo Lozano

Profesor de: Producción de cine y televisión

Estética publicitaria

Fundamentación de campañas publicitarias

1. ¿Cuál cree que ha sido el aporte estético que ha dejado Stanley Kubrick en el mundo del cine que pueda ser aplicado en el marco de la academia?

R/ El aporte estético de Kubrick para mí aborda tres frentes: uno la fotografía; quizá por lo riguroso que era en el trabajo fotográfico de una producción, eso mucho por su formación. Uno encuentra en cuanto a encuadre, en cuanto a color, en cuanto a temperatura de las películas.

El otro aporte viene siendo la decoración, la escenografía. Si uno analiza obras como *2001: Odisea del espacio* es tan minucioso el trabajo estético del decorado y del mobiliario sobre todo. Se nutren mucho en esa película de la escuela escandinava de diseño y hasta de la escuela alemana.

Yo creo que el tercer frente para Kubrick viene siendo la música. El concepto musical en su obra es muy importante en todas las producciones que él tiene.

Ahora, cómo se puede llevar este aporte de él a la academia. Indiscutiblemente debe ser un referente para los estudiantes y para la academia, para aquellos que están formando productores, directores o gente del área de la cinematografía debe ser Kubrick un referente sin lugar a dudas.

2. De acuerdo a lo anterior, considera que Stanley Kubrick ¿puede ser válido como guía para la construcción de esquemas narrativos de producción audiovisual desde el pregrado? ¿Por qué?

R/ Necesariamente tiene que ser un referente para la academia. En el plano narrativo Kubrick deja de ser completamente obvio y deja mucho a la interpretación del espectador.

Toda su obra se basa en pequeños estímulos o va otorgando pequeñas pistas para el acabo final de la obra o narrativo. El cine debe dejar de ser tan obvio y tan

fácil en su lenguaje. Sin querer desprestigiarlo pero la televisión tiene un lenguaje mucho más ligero que el cine por eso, al espectador le toca pensar mucho menos. El cine tiene un lenguaje mucho más complejo y Kubrick, sin lugar a dudas, es un referente en ese aspecto.

3. Para Stanley Kubrick la música era una pieza fundamental dentro de sus producciones ¿Por qué considera usted que él le proporcionaba tal importancia?

R/ La música en la obra de Kubrick genera ambientes, sensaciones; refuerza la parte visual y hasta la parte hablada.

Él hace mucho énfasis de la música clásica sobre todo en sus producciones. Está el caso de en la *Naranja Mecánica* por ejemplo, *Odisea del espacio* nuevamente. Son películas en las que la obra musical respalda la imagen, cobra importancia en la historia

El protagonista de la *Naranja Mecánica*, todo la remembranza que crea alrededor de la tortura, es un elemento importante para el autor.

¿Por qué creo que es importante para él? Yo siento que muchas cosas de la obra de Kubrick él no las explica, no las dice, él simplemente las hace. Y utiliza la música como palanca dentro de la historia misma. También, no como ambientación simplemente, sino como elemento importante en la parte narrativa. Ese es el caso por lo menos en la *naranja mecánica*. El mismo juego de las naves espaciales y satélites en *Odisea*, está la danza espacial. Es eso, apalanca la historia como tal

4. ¿Cómo puede ser definida la construcción estética de la producción audiovisual desde los procesos académicos universitarios?

R/ En los procesos académicos yo creo que resulta algo está difícil comprender. La formación para carreras como producción es muy limitada. Yo siento que la parte estética audiovisual, se nutre de muchas cosas.

Cuando uno encuentra en la parte académica carreras que se dedican a la parte audiovisual, y por lo general esa falencia aparece.

Yo creo que los conceptos básicos se pueden trabajar. Hay, claro, temas muy especializados, como la música por ejemplo. A menos que un comunicador sea músico también, sea buen musicalizador de una pieza.

Yo creo que la parte estética es una de las más difíciles de trabajar. Formarse en la parte audiovisual con buena formación en la parte estética uff.

Las partes de electivas entran en juego. La parte de decorado, de edición de arte, por supuesto quienes le interesa mucho. Habrá quienes le interesa musicalización. La formación integral todas las universidades la van haciendo a un lado. Hay electivas que son mucho más valiosas.

5. ¿Qué apreciación tiene usted sobre los productos audiovisuales creados hoy día por los estudiantes de pregrado?

R/ Hay mucho talento, hay talento. Se encuentra uno con gente talentosa, de todo, que se esmera y que no se esmera. Siento que quizá en la formación de pregrado hay falencias simplemente porque te dan las herramientas muy por encima. No encuentra uno que las exploren. Se explica por encima, se aprendió por encima y así fue.

Luego, uno encuentra algunos en el campo laboral que son muy buenos que han trabajado, han explorado. Pero el trabajo de pregrado, salvo uno que otro estudiante brillante, necios como les digo yo. Si se pone a analizar en la ciudad, en el concurso de cortos de nuevos creadores cuenta cuantos estudiantes de Cartagena se presentan con productos audiovisuales. Yo te puedo asegurar que en los últimos 3 -4 años no se ha presentado ni uno. Eso te da un panorama más o menos de cómo están los estudiantes de pregrado.

Quizá somos los docentes, uno no puede echarles la culpa a los estudiantes. De pronto no los incentivamos lo suficiente, o de pronto no es la forma. De pronto debemos evaluar cuan motivado se sienten los estudiantes.

Entrevista – Ricardo Chica

Universidad de Cartagena

Profesor de: Teorías de la Comunicación

1. ¿Cuál cree que ha sido el aporte estético que ha dejado Stanley Kubrick en el mundo del cine que pueda ser aplicado en el marco de la academia?

R/ Lo que pasa es esto, Stanley Kubrick es un hombre de los 60's y todos nosotros sabemos que los años 60's es una década del siglo 20 que es una década llena de revoluciones. No sólo revoluciones sociales o políticas o de innovación tecnología y científica sino también de revoluciones culturales. Cuando tú miras una película de una máquina que se rebela contra el hombre. Todo ese gran universo que está surcando el espacio estelar él está construyendo una metáfora básicamente posmodernista. Al igual que con la película la Naranja Mecánica. Es una película donde el tema fundamental es un mensaje social sobre la revolución juvenil, que se rebela además con una sociedad que está desquiciada, básicamente por un bombardeo y una saturación de mensajes, de publicidad y de consumo y de la sociedad de masas, etc.; en donde básicamente lo que él expresa para mí es el desencanto, el desencanto que el hombre tiene de la modernidad a partir de la promesa de un mundo feliz y que finalmente no lo fue. Este par de películas emblemáticas de él, en el sentido de que si tu lo vas a meter dentro de un contexto académico, es el conflicto, relación entre modernidad y posmodernidad.

2. De acuerdo a lo anterior, considera que Stanley Kubrick ¿puede ser válido como guía para la construcción de esquemas narrativos de producción audiovisual desde el pregrado? ¿Por qué?

R/ Lo que pasa es que a mí me parece que él es válido siempre y cuando mires una historia de los sistemas narrativos formales. Si uno mira un autor como David Bowel, es un crítico del cine norteamericano, él te va historiando como va cambiando a través del tiempo las narrativas audiovisuales de los géneros industriales del cine. Kubrick forma parte de una transición entre el cine y el video clip; el cine pertenece más a modernidad y el video clip a la posmodernidad y eso se ve con mucha claridad en la Naranja Mecánica. Entonces, yo pienso que se puede aprovechar lo de Kubrick en un sentido histórico y en un sentido epistemológico.

3. ¿Cuáles son los aspectos narrativos más importantes que usted considera están presentes en las obras de Kubrick?

R/ Para mí son las aproximaciones a las temáticas que él trata, eso en una parte, que casi siempre el *man* presenta u ofrece unas reflexiones de tipo filosófico acerca de lo que significa vivir en una sociedad como esta, especialmente de primer mundo. Esto es importantísimo tenerlo muy en cuenta él no hace un cine para nosotros, para gente que vive en Europa o Estados Unidos, pero no para nosotros y eso hay que tenerlo pero bien claro y, él a mi juicio, muy a mi parecer, en cierta película como es La Naranja Mecánica hay una transición entre cine y video y muy tempranamente, en una década tan compleja como lo son los años 60's.

4. ¿Cómo puede ser definida la construcción estética de la producción audiovisual desde los procesos académicos universitarios?

R/ A mi me parece que desde el punto de vista epistemológico el te brinda unos elementos para pensar la relación entre modernidad y posmodernidad; desde el punto de vista de la historia del cine para poder historiar narrativas y de lo otro que vengo insistiendo es poder estudiar como éste autor se aproxima a esa transición entre lenguaje audiovisual; lenguaje de cine a un lenguaje de televisión y de video.

6. ¿Qué apreciación tiene usted sobre los productos audiovisuales creados hoy día por los estudiantes de pregrado?

R/ Nosotros tenemos que en la región del Caribe no tenemos sistema industrial, o no hay industria audiovisual. Por lo tanto, aquí eso siempre tendrá sentido porque son ejercicios para aprender para aproximarse con ésta tecnología de aproximación.

7. ¿Qué deben tener en cuenta los estudiantes al momento de crear y producir historias?

R/ Principalmente que quieren contar. Si tienen claro que quieren decir, que quieren demostrar.

8. ¿Qué opinión le confiere a la importancia de narrar hoy desde el ámbito audiovisual?

R/ Es clave porque en un país como Colombia la gente no lee, entonces en ese sentido hay que no solamente pensar la televisión que se está haciendo sino inventar, proponer nuevas formas de hacer televisión.

Para mí estos esquemas narrativos tienen una pata en la cultura popular. La televisión es popular, todos nosotros somos hijos de la pantalla. Es cierto que soy más hijo del cine, pero mis hijos son más hijos de la televisión, son hijos de todo lo que ven por el internet, de un celular. A mí me parece que todos estos lenguajes están plenamente conectados con un caleidoscopio que es la sociedad actual y que es la cultura popular. Nuestra cultura popular está tan llena de colores, o sea, hay un eclecticismo y eso se ve clarísimo en una novela como lo es *El man es Germán*. O sea, que diferencia hay entre todo ese eclecticismo de formas con lo que tú puedes encontrar en la calle, no importa la región.

Tú ves que los taxistas tienen iconos grandísimos de “Oe” y poco a poco vas a ir viendo como la gente va ir adaptándose y apropiándose de elementos como la cresta. Y como la cresta no es propia de *El man es Germán*, sino que salió de la cultura popular, es decir, hay una circularidad cultural.

Cuando hablamos de narrativas hay que saber distinguir entre las narrativas académico institucional porque es un código industrial y académico, pero al mismo es una práctica cultura; entonces hay que distinguir esos dos sentidos.

9. ¿Considera que las concepciones estéticas deben ser los aspectos que contribuyan a la construcción de mensajes audiovisuales con mayor carga comunicativa?

R/ Claro, por eso hablaba de cultura popular, de las prácticas sociales, de los sectores subalternos porque ello se constituye en una gran fuente de que se narra y como se narra.

Formato de entrevista²

Fecha: _____

Hora: _____

Lugar (ciudad y sitio específico): _____

Entrevistador (a): _____

Entrevistado(a) (Nombre, edad, género)

Introducción

Descripción general del proyecto (propósito, participantes elegidos, motivo por el cual fueron seleccionados, utilización de los datos).

Características de la entrevista

Confidencialidad, duración aproximada (este punto no siempre es conveniente, solamente que el entrevistado pregunte por el tiempo, se puede decir algo como: no durará más de...)

² Muestra de formatos tomado del libro Metodología de la investigación (2008) de Roberto Hernández Sampieri.