

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Carrera de Cine



GUIONIZANDO

Verificación del Sistema de Sentido Estructural (SSE) a través de la película "Eyes Wide Shut" de Stanley Kubrick

09 de Marzo de 2007

Tesis para optar a
Autor
Profesor Guía

Titulación como Cineasta
Mauro Lara
Rodrigo Cepeda

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN	4
2.	HIPÓTESIS	5
3.	MARCO TEÓRICO	7
3.1.	Definiciones de Guión en general	7
3.1.1.	Narración cinematográfica	7
3.1.2.	Premisa	8
3.1.3.	Argumento	9
3.1.4.	Estructuras Narrativas	10
3.2.	Sistema de Sentido Estructural (SSE)	11
3.3.	Desarrollo de la Teoría Dialéctica y cómo ésta se refleja en el proceso de creación de un Guión cinematográfico	15
3.4.	Matriz de sentido	20
4.	ANÁLISIS DE “VÉRTIGO” DE ALFRED HITCHCOCK Y LA GENERACIÓN DEL SSE	21
4.1.	La Investigación Antigua	22
4.2.	Un cambio en la Investigación: Análisis de Vértigo	23
4.3.	Creación del SSE	28
4.4.	SSE aplicado en “Vértigo”	30
5.	EL SISTEMA DE SENTIDO ESTRUCTURAL (SSE) EN KUBRICK	39
5.1.	¿Por que “Eyes Wide Shut”?	39

5.2.	Factores culturales incidentes en “Eyes Wide Shut”.	42
5.2.1.	El Psicoanálisis en “Eyes Wide Shut”	43
5.2.2.	La Clase Médica o iatocracia	50
5.2.3.	Independencia femenina	55
5.2.4.	Clase dominante como clase organizada en clanes ocultos	60
5.3.	Los Autores	65
5.3.1.	Stanley Kubrick	65
5.3.2.	Frederic Raphael	72
5.4.	Análisis Cruzado: Documento “Aquí Kubrick” / Obra “Eyes Wide Shut”	76
5.5.	Análisis del Sistema de Sentido Estructural (SSE) a “Eyes Wide Shut”.	94
6.	CONCLUSIONES	111
7.	BIBLIOGRAFÍA	112

1. INTRODUCCIÓN

Cuando se inicia un proyecto cinematográfico de ficción, uno de sus primeros pasos será comenzar a escribir el guión. En el caso que el Director desarrolle esta tarea junto a un Guionista, se asumirán una serie de actividades a realizar: Reuniones para discutir las ideas, escrituras por separado, correcciones, etc. La metodología de escritura no cambia mucho, y debido a que es una etapa inicial, se transforma en algo que no es muy pensado. Normalmente no hay una estrategia, no hay reglas impuestas a seguir, no hay patrones o alguna lógica. Simplemente se trata de escribir el guión, independiente si es un melodrama o una película gore. ¿En qué incide que sea una etapa inicial? En que si se toma el ejemplo del rodaje, una etapa media, se notará de inmediato el contraste entre una etapa sin estrategia, como la escritura del guión, y una etapa altamente calculada, como los rodajes, los cuales son usualmente pensados, por mucha gente, para volverlos funcionales a diversas cosas: Ambientes, ritmos, personas, temáticas, etc. Y es gracias a toda la etapa previa de preproducción que el rodaje goza de este beneficio.

Algunos dirán que pensar y reflexionar profundamente sobre la etapa de escritura del guión puede ser innecesario; otros que es privativo a mentes experimentales (trabajar sin guión, armar el guión durante el rodaje, etc.) o incluso se afirmará que es un proceso demasiado subjetivo como para intentar siquiera analizarlo.

Pero ¿Qué pasa si este elemento tuviera mayor importancia? ¿Qué sucedería si, la forma de escribir un guión pudiera resultar aún más importante que la temática o el guión mismo, e incluso el rodaje? Y en definitiva ¿Qué sucedería si alguien pudiese encontrar, de la manera más objetiva posible, la incidencia real que la manera de escribir el guión tiene en la totalidad de la obra cinematográfica, incluyendo el guión, la producción completa y la percepción que el espectador tendrá del filme? Son palabras mayores. Es una propuesta que mueve la balanza creativa con demasiada brusquedad hacia esta etapa. Y esto es justamente lo que

“Guionizando” se propone hacer. Esto es justamente lo que la presente investigación se ha puesto como meta. A través del completo y profundo análisis cruzado entre diversos documentos y obras cinematográficas, se pretende encontrar los patrones que subyacen a las obras; penetrar la superficie de las películas y encontrar su centro absoluto, su “esencia oculta”; Traer a la superficie las corrientes subterráneas que mueven las energías de la obra cinematográfica y que incluso, muchas veces, no son siquiera conocidas por los propios autores.

En resumen, el objetivo de esta investigación es el siguiente: Definir si es posible encontrar una esencia central que subyace la totalidad de la obra cinematográfica y, al mismo tiempo, definir cuál es el grado de influencia que las decisiones tomadas durante la etapa de creación del guión tienen en esta supuesta esencia fílmica.

La principal razón por la que se ha elegido el tema de la búsqueda de la esencia de la obra cinematográfica y su definición durante la etapa de creación del guión es que se trata de un tema extremadamente importante, el cual se puede llegar a pasar por alto al pensar que es demasiado subjetivo e intuitivo. Uno de los objetivos anexos de esta investigación es demostrar que, efectivamente, cualquier proceso se puede racionalizar de algún modo para permitir una reflexión y un entendimiento más acabado del mismo.

2. HIPÓTESIS

Si se verifica que una obra cinematográfica completa (creación, producción y llegada al espectador) gira en torno a una esencia oculta (en esta investigación llamada “Sentido Estructural”), esta esencia oculta podría venir determinada por la metodología usada por el Guionista y el Director para crear el guión.

Esta Hipótesis nace de los análisis preliminares realizados a distintos libros y documentos que se refieren a los procesos de creación del guión de diversas

películas (principalmente “Vértigo”¹, de Alfred Hitchcock², al cual se le dedica un capítulo completo donde se analiza y se somete al Sistema de Sentido Estructural [SSE]³).

Al analizar estos guiones desde el punto de vista de los métodos utilizados para su creación, contrastándolos con el resultado de la obra, comienzan a aparecer ciertos patrones comunes. El básico análisis comparativo de estos elementos permitía notar cierta fuerza similar, cierto sentido transversal, cierta “esencia” que, a pesar de no poder verla a simple vista, se intuía de alguna manera. Esta esencia comenzaba a sentirse en todos los aspectos de la obra cinematográfica: la relación entre el Director y el Guionista (a través de la metodología de trabajo), la relación entre los elementos internos de la película, la relación entre la obra y la audiencia, en fin, todos los aspectos posibles que rodean a la obra cinematográfica en sí. Debido a la gran cantidad de similitudes apreciadas, se decidió buscar una manera de sistematizar su estudio y analizar si realmente hay alguna coherencia “subterránea” tras las capas superficiales de la obra cinematográfica.

¹ VERTIGO [largometraje] dirigido por Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Paramount Pictures, 1958, (126 min.), son. col.

² Alfred Joseph Hitchcock nace en Leytonstone, Inglaterra, el 13 de Agosto de 1899. Fue el tercer hijo de William y Emma Hitchcock, una familia de tendencia católica. Su padre muere cuando Alfred tenía 11 años. Estudió diversas ramas de la ingeniería, hasta que entra a trabajar en una pequeña filial británica de una multinacional norteamericana de cine. Pasa por diversos cargos hasta que llega a dirigir su primera película en 1926 "The Lodger". Emigra a Hollywood en 1940, lejos de los bombardeos alemanes de la Segunda Guerra Mundial. Sus primeras películas americanas obtienen un éxito mediano hasta que se embarca en la realización de sus obras maestras: Un crimen perfecto, La ventana indiscreta, Vértigo, Psicosis y Los Pájaros. En 1980 Alfred Hitchcock fallece a los 81 años de edad. De él nos quedan sus fantásticas películas, sus persistentes “cameos” (apariciones en segundo plano en sus propias películas) y la imagen del hombre inteligente y difícil, pero buena persona.

³ El SSE es la herramienta que se desarrolla en esta investigación. En breves palabras, consiste en un sistema de tablas que, utilizando información encontrada de una película seleccionada, podría ser capaz de arrojar la frase que posee la esencia oculta, el “Sentido Estructural” de toda la obra cinematográfica. Esta información es posible ampliarla en el Capítulo 4.4 “SSE aplicado en “Vértigo”, página 30.

3. MARCO TEÓRICO

3.1. Definiciones de Guión en general

3.1.1. Narración cinematográfica

La Narración Cinematográfica o Relato Cinematográfico han sido estudiados por numerosos teóricos del cine a lo largo del siglo XX, quienes han caído en diversas explicaciones. Los diferentes relatos se distinguen por las diferentes maneras que éstos tienen de expresar las historias. El lector inexperto en cine se preguntará ¿Hay maneras de contar un mismo hecho?. No es igual decir “el valiente soldado chileno, invocando a toda su valentía y hombría, liquidó acertadamente al enemigo peruano” que decir “el soldado chileno, en un arranque de bestialidad inhumana, asesinó sin piedad al indefenso soldado peruano, quien clamaba por su vida”. Por esto la manera de contar una historia, más que las historias mismas, se vuelve trascendental. La narración o relato es definida por Gaudreault y Jost a través de 5 elementos que lo constituyen:

- 1) Un relato tiene un inicio y un final: Todo relato está “clausurado” (independiente de si el final sugiere una extensión en la historia, cada historia que se comienza a contar, termina en algún punto).
- 2) El relato es una secuencia doblemente temporal: Por una parte, el tiempo de la cosa narrada; Por otra parte, la que deriva del acto narrativo.
- 3) Toda narración es un discurso: Dado que “se habla”, es necesario que “alguien hable” (independiente de si veamos o conozcamos al narrador o no, toda narración proviene de un narrador ya que es una construcción humana y no un hecho de la naturaleza). El hecho de que alguien esté presentando los hechos, le confiere un punto de vista.

- 4) La percepción del relato “irrealiza” la cosa narrada: A partir del momento en que el receptor cae en cuenta que trata con un relato, sabe que no es la realidad (aunque estén basadas en hechos reales, el receptor las diferencia de la realidad ya que no son el “aquí y el ahora”).
- 5) Un relato es un conjunto de acontecimientos: Sin esta complejidad de acontecimientos, el relato perdería sustancia y se volvería una anécdota o una situación particular sin mayor trascendencia.⁴

Es por la fusión de estos planteamientos de Gaudreault y Jost que se puede afirmar lo siguiente: La narración cinematográfica se define como “un conjunto cerrado que viene a irrealizar una secuencia temporal de acontecimientos”⁵.

3.1.2. Premisa

La Premisa es el concepto original en torno al cual gira la totalidad del guión (en este sentido, es muy similar a lo que en la presente investigación llamaremos “Sentido Estructural”. Es similar porque ambos tienen diferencias que serán detalladas más adelante).

Existen dos tipos de Premisa: La Premisa conceptual y la Premisa narrativa.

La Premisa Conceptual define una frase, una descripción o incluso una palabra que define la temática o la estética que trasciende a toda la creación a nivel de guión.

En cambio, la Premisa Narrativa (también llamada “Sinopsis”) es aquella que describe, en unas pocas líneas, la totalidad de la estructura del guión. Ésta, en la

⁴ GAUDREAUULT, André, JOST, François. El relato cinematográfico : cine y narratología. Barcelona, Paidós, 1995. 16 p. de láms. Serie: Paidós comunicación cine ; nº 64.

⁵ *Ibid.*

creación de guiones de estructura clásica, se compone de 5 elementos: inicio, detonante, desarrollo, clímax y desenlace (aquellas Sinopsis que no incluyen el final de la película son aquellas Sinopsis comerciales que se escriben en las carátulas de las películas para arrendar o reseñan una obra cinematográfica que esté siendo exhibida en las salas de cine, y su función es enganchar al espectador para que desee ver la película).

La Premisa tiene varios objetivos: Sirve para aclarar el concepto de fondo cuando más de una persona está trabajando un mismo guión; Sirve para presentar, de manera clara, rápida y efectiva, el concepto central del guión; Sirve para que el o los escritores no se desvíen del tema central, etc. Al mismo tiempo, el concepto de Premisa es rechazado por otros autores, más experimentales, que niegan el hecho que una obra fílmica pueda “limitarse” a una sola frase.

3.1.3. Argumento

El Argumento es un texto que describe, con mayor profundidad que la Premisa, los elementos que se incluyen en un determinado relato. El formato de la obra cinematográfica define el largo del Argumento. Las extensiones estimadas son:

Cortometraje: ½ plana.

Mediometraje: 5 planas.

Largometraje: 10 a 20 planas.

En el Argumento se describe la historia pero, igualmente, deben incluirse detalles de los personajes, del ambiente, de la lógica interna del guión, etc. La manera de escribir puede, a diferencia de un guión literario, incluir descripciones teóricas y subjetivas. Se afirma “a diferencia de un guión literario” ya que, usualmente, en los guiones literarios no se incluyen descripciones novelescas, tipo “el hermoso y gigantesco árbol que se mece ante el furioso viento, el cual intenta

arrancarlo del suelo”. Este mismo ejemplo, traspasado a un guión literario, quedaría “un gran árbol se agita por un fuerte viento”.

3.1.4. Estructuras Narrativas

La Estructura Narrativa define el estilo narrativo que seguirá la obra cinematográfica, así como la distribución que tendrán las diversas situaciones que componen la complejidad del relato. La Narración se divide, principalmente, en dos grupos:

- 1) La Narración Formal: Se define por cánones establecidos de narración. Sus dos corrientes principales son los géneros cinematográficos (terror, comedia, western, musical, fantástico, etc.) y el cine clásico de Hollywood (sicología del personaje, conflicto central, unidad temática, etc.).
- 2) La Narración No Formal: Se basa en la experimentación de nuevas formas narrativas, que no busquen la efectividad comprobada de la Narración Formal. Este tipo de narración se divide en cuatro grupos o formas narrativas:
 - a. La forma categórica: Encasilla la narración en una categoría, acorde al tema que se trata. Este tipo de narración intenta explicar exhaustivamente todos los datos en cuestión.
 - b. La forma retórica: Esta forma persigue que el espectador tenga una opinión sobre el tema presentado e, idealmente, actúe de acuerdo a esta opinión.
 - c. La forma abstracta: No busca hechos vinculados que compongan una narración, sin que desarrolle rasgos puramente visuales o sonoros.

- d. La forma asociativa: Sugiere cualidades expresivas y conceptos mediante agrupaciones de imágenes, que normalmente no tienen relaciones narrativas.⁶

3.2. Sistema de Sentido Estructural (SSE)

El Sistema de Sentido Estructural (SSE) nace, como se detalla en el Capítulo 2 de esta investigación, a partir del análisis de la película “Vértigo”⁷ de Alfred Hitchcock. La hipótesis central que se plantea a través de esta herramienta es la siguiente: Todas y cada una de las obras cinematográficas responden a una premisa, a una especie de esencia central que domina la totalidad de la obra (desde el guión hasta la percepción que el espectador tiene de ésta) y la etapa de creación del guión es, más que una etapa para generar un documento que sirva de pauta para el rodaje, una etapa donde se afine el “Sentido Estructural” y se encause hacia los deseos de el o los autores.

Esta premisa o esencia es llamada en esta Tesis “Sentido Estructural”, ya que vendría a ser el elemento que le da sentido uniforme a la macro estructura de la obra cinematográfica (macro estructura se refiere a la unión coherente de las pequeñas estructuras: estructura narrativa, estructura estética, estructura sonora, etc.).

El objetivo final de la herramienta llamada “Sistema de Sentido Estructural” (SSE) es, a partir del análisis de una obra cinematográfica ya terminada, y el estudio de los documentos existentes que describen su etapa de creación del guión, encontrar el “Sentido Estructural” que la define.

⁶ BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Arte cinematográfico. 6a. ed. México, McGraw-Hill, 2003. 467 p. : il.

⁷ VERTIGO [largometraje] dirigido por Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Paramount Pictures, 1958, (126 min), son. col.

La manera de aplicar el SSE en un proceso de creación de escritura cinematográfica es el siguiente⁸:

- A. Se selecciona una obra cinematográfica.
- B. Se recopilan la mayor cantidad de libros, artículos, entrevistas, etc. que hablen o mencionen aspectos relacionados a la creación del guión de la película (este punto es crucial, ya que si no hay información suficiente, no será posible aplicar el SSE a la obra seleccionada)
- C. A medida que se van analizando los documentos o testimonios recopilados, se anotan las frases (de manera sintética) sobre “Factores” que hayan incidido de una u otra manera en el resultado de la obra cinematográfica elegida.
- D. Estas frases serán, como ya se nombró, los “Factores”. Cada Factor será analizado y encasillado en un Área de Factor, las cuales son:
 - Investigación en terreno
 - investigación teórica
 - Decisión director
 - Decisión guionista
 - Decisión dual (director + guionista)
 - Decisión producción
 - Técnica de guión
 - Vivencia [del Director o del Guionista]
- E. Analizando Factor por Factor, se hará una lista de todos los conceptos posibles que puedan estar detrás del factor. Estos conceptos deben ser lo más acotados posibles (una frase como máximo). Su cantidad es indefinida. Estos conceptos se agruparán en el grupo “Conceptos”.
- F. Se agruparán los Factores que tengan Áreas en común, así como los que tengan Conceptos similares.

⁸ Más adelante se presenta la Ficha SSE y una breve descripción de cada una de sus celdas, en este mismo capítulo, página 14.

- G. Al momento de agrupar el concepto de un Factor con el concepto de otro, el resto de las frases insertas en el grupo “Conceptos” desaparece (menos aquellas que tengan una relación muy cercana con la frase agrupada). La idea aquí es agrupar la mayor cantidad de Factores bajo frases similares, así como ir encausando el total de los grupos hacia un mismo sentido de significancia.
- H. Dejando atrás los Factores, las frases agrupadas se fundirán en nuevas frases, que no se extiendan mucho pero que mantengan la esencia de las frases anteriores. Normalmente, es mejor no incluir esta etapa (fusión de frases) en la Ficha ya que en si misma no proporciona datos nuevos. Se repetirá la acción de fundir todas las frases posibles hasta llegar a una frase final, un poco más extensa que las otras, pero que debiera relacionarse de alguna manera con todos los elementos previos. A esta frase se la llamará “Sentido Estructural” (ya que es la esencia de la obra artística, que se dará sentido a todo el resto de la estructura).
- I. Se hará una prueba final, que será tomar la frase y contrastarla a elementos elegidos al azar (distintas frases del grupo “Conceptos”, distintos Factores) verificando si efectivamente hay algo de la frase en todos los elementos previos (Factores, frases fundidas, etc.).

Para finalizar, se realizarán conclusiones en base a los datos obtenidos, anotándolas inmediatamente bajo la definición del “Sentido Estructural” y aprovechando también la cantidad de apariciones de las Áreas de Factores, para así poder complementar la idea de cómo fue el proceso de creación del guión.

La herramienta de estudio que el SSE ocupa es el “Cuadro”, en el cual se va incluyendo la información necesaria para extraer las conclusiones pertinentes:

[illegible]

- Película, Director(es), Guionista(s) y Año Estreno: información de la película leída o visionada.
- Factores (Segmentación): Todas las acciones que, de una u otra manera, incidieron y fueron factores en la creación del guión de la película seleccionada. Cada factor reconocido (extraído de una entrevista, libro, artículo, etc.) se copia de manera resumida en esta columna de celdas, hacia abajo, sin importar (inicialmente) el orden.
- Áreas de Factores: División de los factores en los grupos definidos más arriba.

- Conceptos: Aplicación de todos los sentidos (por asociación libre) que el investigador considere pertinentes para cada factor.

3.3. Desarrollo de la Teoría Dialéctica y cómo ésta se refleja en el proceso de creación de un Guión cinematográfico

Esta Tesis tiene como propósito comprobar la efectividad del Sistema de Sentido Estructural (SSE) para encontrar el “Sentido Estructural” de cualquier obra cinematográfica ante la que se aplique esta herramienta. Uno de los pasos iniciales para aclarar y organizar la etapa de creación de un guión, es definir dos elementos que, de una u otra manera, siempre influyen en el guión: El director y el guionista.

Es por esto que se ha realizado una interrelación de teorías, un Sistema Teórico definido actualmente como Dialéctica⁹, que cruza a Aristóteles con Kant y Engels, tres teóricos que tienen en común haber estudiado el choque de elementos y cómo estos son capaces de producir nuevos sistemas, asemejándose directamente a cómo las teorías de un Guionista y un Director “chocan” y producen un guión cinematográfico.

Los inicios de este Sistema Teórico se remontan a la época de Grecia y Roma, donde la filosofía ya había señalado el carácter variable de todo lo existente en la cosmovisión del ser humano, concibiendo la vida con un conjunto de procesos y desarrollando de manera primitiva la teoría que explica que todo elemento de la naturaleza se transforma en su contrario. No se aplicaba aún el término Dialéctica a estos conceptos, sino que era mas bien usado para definir un diálogo.

Pero sus inicios definitivos vendrían con Aristóteles quien “distingue la «dialéctica» como ciencia de los argumentos probables, de la «analítica», ciencia

⁹ RUIZ, Raúl. Capítulo 1: Teoría del Conflicto Central. En su “La Poética del Cine”. Santiago de Chile. Editorial Sudamericana. 2000. Nota: Ruiz plantea en este Capítulo parte del Sistema Teórico que se ha traspasado a esta investigación para estudiar el fenómeno del conflicto y la dialéctica.

de la demostración. Platón, siguiendo a los eleatas (Escuela eleática) define el ser verdadero como idéntico e invariable, mas en los diálogos «El Sofista» y «Parménides» fundamenta las conclusiones dialécticas en el sentido de que los géneros superiores de lo que es sólo pueden concebirse de modo que cada uno de ellos sea y no sea, resulte igual a sí mismo y no igual, sea idéntico a sí y se transforme en su «otro». Por esto el ser incluye en sí contradicciones: es uno y múltiple, eterno y transitorio, invariable y variable, reposa y se mueve. La contradicción es la condición necesaria para incitar el alma a la cogitación” ¹⁰.

Posteriormente, durante los inicios de la Sociedad Capitalista, Nicolás de Cusa plantea ideas dialécticas acerca de las "coincidencias entre los contrarios" ¹¹ y en la época moderna, a pesar de el predominio de la filosofía metafísica, Descartes expone el concepto dialéctico en su cosmogonía y Spinoza en la teoría sobre la sustancia como causa de sí misma. En el Siglo XVIII Rousseau y Diderot plantean las bases más importantes para el final desarrollo Marxista de la dialéctica, exponiendo principalmente teorías sobre las contradicciones sociales observadas en su época. La otra base importante fue Kant, que desarrolló teorías dialécticas metafísicas (el primero en volver a relacionarlas desde Descartes) y epistemológicas. En esta, desarrolla la teoría de las “antinomias” y en metafísica, Kant señala el valor de las fuerzas contrarias en los procesos físicos y de cosmogonía e introduce la idea de desarrollo en el conocimiento de la naturaleza.

Hegel es quien por primera vez “concibe todo el mundo de la naturaleza, de la historia y del espíritu como un proceso, es decir, en constante movimiento, cambio, transformación y desarrollo, intentando además poner de relieve la conexión interna de este movimiento y desarrollo” ¹².

¹⁰ “DICCIONARIO soviético de filosofía. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo”. [En línea]<http://filosofia.org/enc/ros/dia.htm> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

¹¹ *Ibid.*

¹² ENGELS, Federico. “Anti-Dühring”. México. Editorial Frente Cultural. 1942; y [En línea]<http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/78ad/78AD.htm> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

Las influyentes figuras teóricas de Marx y Engels plantean la Teoría materialista dialéctica por vez primera como una ciencia, alejándose de la manera idealista que lo planteaba Hegel. Ellos la definen como la “Ciencia que trata de las leyes más generales del desarrollo de la naturaleza, de la sociedad y del pensamiento humano” ¹³ , estableciendo de inmediato la importancia con la que observan el concepto dialéctico. La Dialéctica se transforma, de una u otra manera, en una “Teoría en Abismo”, ya que el concepto que actualmente se conoce de ella es producto de múltiples cruces dialécticos de los conceptos sobre la misma dialéctica a lo largo de la historia. En la dialéctica de Marx y Engels se unen las leyes orgánicas del ser y el conocer, ya que en esencia son lo mismo y solo se diferencian por la forma. Es por esto que la teoría materialista de la dialéctica se puede definir como Ontológica (sobre el ser) y Gnoseológica (sobre el conocer) a la vez.

A esta altura, el lector podría estar preguntándose ¿para qué hacer un repaso de toda la teoría dialéctica en la historia intelectual de la humanidad? Es preferible entregar la información completa antes de relacionar esta compleja teoría con la presente investigación sin haber explicado profundamente cada uno de los elementos a relacionar. Además, el completo conocimiento de esta teoría (conocimiento que puede ser completado recurriendo a la bibliografía correspondiente) permitirá manejar una cantidad de datos más equilibrada por ambas partes, ya que en el caso de haber simplemente citado a la dialéctica, se le hubiese dado demasiada importancia al proceso de creación de un guión. Si se van a relacionar la <teoría dialéctica> VS <el proceso de creación de un guión>, se considera válido y pertinente que haya la mayor cantidad de datos posibles de cada parte.

El contacto más directo entre la teoría dialéctica y el proceso de creación de un guión, se produce cuando Engels define los conceptos de Tesis, Antítesis y Síntesis

¹³ “DICCIONARIO soviético de filosofía. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo”. [En línea]<http://filosofia.org/enc/ros/dia.htm> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

en su obra “Dialéctica de la Naturaleza”¹⁴. La Tesis es definida como el elemento inicial que, por diferentes motivos, se contrapone a la Antítesis, elemento diferente al primero. Ambos, gracias a un proceso de eliminación mutua y creación de ciertos elementos, generan un tercer elemento, que es definido por Engels como Síntesis, el cual posee aspectos y características de los anteriores (así como posee aspectos y características absolutamente nuevos), pero no es ninguno de ambos. La característica que el Sistema Teórico Dialéctico define para encadenar y darle trascendencia al proceso, es que la Tesis y la Antítesis fueron, originalmente, las respectivas Síntesis de procesos dialécticos anteriores. Por lo tanto, cada nuevo proceso dialéctico es la base para procesos futuros, los cuales estarán siempre cimentados en la base de procesos desarrollados en el pasado.

En esta investigación se han definido tres conceptos que servirán de base para la definición de estudio general del proceso de creación de un guión: la Dimensión artística, la Dimensión Sistémica y la Dimensión Humana. La Dimensión artística involucra toda la generación de conceptos teóricos y estéticos que se incluyen en el guión; la Dimensión Sistémica incluye los procesos que permiten la interrelación entre los creadores y la Dimensión Humana incluye a los creadores mismos: el Guionista y el Director.

Con estas bases, es posible concluir que la Dimensión Sistémica, al contener en ella todo elemento que permite el choque de ideas y teorías entre el Director y el Guionista, se estructura de igual manera a los procesos descritos en la teoría dialéctica que permiten la confrontación de la Tesis con la Antítesis para generar la Síntesis. Con esta comparación es posible estructurar de manera más clara todos los factores de la presente investigación, insertándolos en el modelo paradigmático dialéctico.

La Dimensión artística contiene netamente las decisiones que, luego de haber sido presentadas por el Guionista o el Director y aceptadas por ambos, se incluyen de una u otra manera en la estructura del guión cinematográfico. Por ende, la

¹⁴ ENGELS, Federico. “Dialéctica de la Naturaleza”. México. Editorial Grijalbo. 1961.

Dimensión artística contiene también la totalidad del guión mismo. Hay que aclarar que esta Dimensión no incluye el material visual registrado durante el rodaje, o el material sonoro, ni menos la obra cinematográfica terminada. Debido a que la Dimensión artística es un espacio de consenso, se transforma en la contenedora de las diversas Síntesis que se van generando en cada pequeño proceso dialéctico (que puede ser la discusión sobre un personaje, sobre un dialogo, etc.) y al mismo tiempo, contenedora de la Síntesis general: el guión, el cual desde ahora ya no es el texto base para crear la obra cinematográfica, sino que se transforma, con motivos de esta investigación, en un contenedor de decisiones.

La Dimensión Humana contiene la Tesis y la Antítesis: el Director y el Guionista, de los cuales, será el Director el contenedor de la Tesis, ya que es quien le lleva la idea inicial al Guionista, el cual se transformaría en el contenedor de la Antítesis. Al mismo tiempo, es posible definir que las ideas teóricas que el Guionista y el Director van incluyendo en la construcción del guión son las respectivas Síntesis de múltiples procesos dialécticos pasados influyentes en ambos (Por ejemplo, de una película visionada en el pasado se extrae la idea de una atmósfera, la cual es re-pensada por la persona y luego expuesta para su desarrollo en el guión).¹⁵

Realizar esta comparación de elementos permite estructurar de manera clara y precisa la ubicación de los elementos que se involucren en la investigación, y, por ende, facilitar su análisis sistemático y su estudio e interpretación. Debido a que la teoría dialéctica inicia el proceso con el reconocimiento de la Tesis y la Síntesis, le permite a esta investigación, a nivel metodológico, definir al Guionista y al Director como centros iniciales de estudio; al mismo tiempo, como la teoría dialéctica apunta siempre a la Síntesis, le permite a esta investigación definir el conjunto de decisiones y elementos incluidos en el guión como objetivo último de estudio. Ahora, si analiza la frase <<En esta Investigación no se buscara el “cómo”, si no el

¹⁵ Queda ahora, para otra investigación (ya que el tema no influye directamente en esta) definir si el Guionista y el Director mismos son Síntesis en constante mutación, se alternan constantemente el rol de Tesis, Antítesis y Síntesis, o son sistemas contenedores de innumerables procesos dialécticos que relacionan, en ambas personas, el mundo exterior con el mundo interior.

“por qué”>> y se une el significado de esta frase a la conclusión referente a la dialéctica, será posible definir con mayor precisión el objeto último de estudio de la investigación: Realmente no es el conjunto de decisiones y elementos incluidos en el guión, sino que son las intenciones, metodologías y estrategias que subyacen a las decisiones y elementos incluidos en el guión, las que realmente se transforman en el objeto último de estudio de esta investigación. A través del estudio de estas “intenciones, metodologías y estrategias” y su aplicación al SSE, será posible relacionarlas y organizarlas, produciendo una conclusión coherente que, finalmente, será el “Sentido Estructural”.

Ahora que la estructura de la investigación se ha definido gracias a su relación a la teoría dialéctica, es posible plantearse ciertas preguntas desde este nuevo punto de vista: Si las ideas del Guionista y el Director son Tesis y Antítesis y el guión es parte de la Síntesis ¿es medible el aporte que el Guionista (Antítesis) realiza en base a una comparación entre la Tesis (ideas del Director) y la Síntesis (estructura del guión)?. Si bien algunas de estas dudas no apuntan directamente al objetivo de esta investigación, ellas nos permiten hacer un paralelo entre una materia que, aparentemente es tan caótica (la creación artística) y otra que es tan aparentemente racional (la filosofía), permitiéndonos realizar un equilibrio que facilita el proceso de investigación.

3.4. Matriz de Sentido

La Matriz de Sentido es un método a través del cual se estudian diversos sistemas sociales a partir de una serie de parámetros en los que fijarse para analizar el sistema seleccionado. La Matriz de Sentido tiene la particularidad de transformarse en un sistema de estudio ante el cual se puede interponer cualquier sistema social, éste no necesita seguir algún parámetro especial. Estas dos características (plantearse una serie de parámetros de análisis y ser capaz de enfrentar cualquier elemento perteneciente al área de estudio) son las que el Sistema de Sentido Estructural (SSE) ha tomado de la Matriz de Sentido.

A pesar de mantener diferencias entre el SSE y las Matrices de Sentido, se ha extraído de este método una serie de procedimientos: Las “Lexis”, la unidad inicial de la Matriz de Sentido, que se extrae del análisis directo de la obra artística, se reemplaza aquí por el “Factor”, el cual se ha llamado así por su capacidad de influir y modificar en el resultado final del guión. De la misma manera, las “Categorías de Sentido” de la Matriz de Sentido, se reemplazan por los “Conceptos”, los cuales no apuntan a descifrar “cualquier sentido posible de la lexis” (como lo hacen las “Categorías de Sentido”), sino que buscan encontrar posibles conceptos que hayan originado al Factor. Esto es apoyado por un elemento nuevo (en comparación a la Matriz de Sentido) que es el “Área del Factor”, la cual se refiere al área humana a la cual podría pertenecer el Factor, para permitir una posterior agrupación entre ellos. Las Áreas vienen predeterminadas, pero esto no evita que alguien que realice una nueva investigación pueda generar nuevas Áreas, acordes al caso. Finalmente, todas las frases recopiladas en las Categorías de Sentido serán resumidas y fundidas poco a poco generando nuevas frases, llamadas “Metacategorías” (a diferencia de las Metacategorías de la Matriz de Sentido, que son agrupaciones de conceptos con un sentido similar), las cuales resultaran en una frase final que se transformará en el “Sentido Estructural”. Todas estas definiciones serán aclaradas con mayor detalle durante la explicación del funcionamiento del SSE.

4. ANÁLISIS DE “VÉRTIGO” DE ALFRED HITCHCOCK Y LA GENERACIÓN DEL SSE.

En muchas investigaciones, quien busca respuestas inicia el proceso planteando una hipótesis. Se suele pensar que el sentido de la investigación es comprobar la veracidad y sustentabilidad de la hipótesis inicial, cuando no siempre es así.

La hipótesis inicial se utiliza también como un “motor” que genera la introducción al tema de la investigación. Es muy esperable que los datos

encontrados en la realidad choquen con la hipótesis planteada, llegando incluso a cambiarla, lo cual no es algo “ilícito” dentro del mundo de la investigación. Siempre que se mantenga el sentido profundo de la búsqueda, es aceptable cambiar la hipótesis las veces que sea necesario, procurando que ésta vaya al ritmo del investigador (y no al revés).

En la presente investigación, titulada “Guionizando”, fue posible apreciar un “cambio de hipótesis”, generado básicamente por un descubrimiento realizado en medio de la investigación antigua.

4.1. La Investigación Antigua

Inicialmente, el objetivo de “Guionizando” era el de estudiar y entender los procesos que se generaban en la etapa de escritura del guión de una obra fílmica cuando el guión era escrito por un guionista y un director. La premisa era la siguiente: Cuando escribe una persona en solitario, no necesita darle explicaciones a nadie. Todo lo que su mente considere como acertado para incluir en el guión, se incluirá. Diferente es cuando dos personas trabajan en una misma obra. Para que un elemento se incluya, ambos deben estar de acuerdo. Para que esto suceda, pueden haber dos caminos:

- 1) Que uno de los dos proponga una idea y al otro le guste de inmediato o;
- 2) Que uno de los dos proponga una idea y al otro no le guste, por lo que el primero deba iniciar una exposición de argumentos para avalar su propuesta.

La hipótesis de esta investigación era que, al momento de generarse la segunda opción, inconscientemente el director y el guionista entraban en una discusión en la cual se podían llegar a exponer una serie de teorías

cinematográficas muy interesantes, las cuales serían de gran utilidad para cualquier guionista que deseara aprender u observar otros métodos de trabajo.

El paso siguiente era seleccionar alguna película chilena cuyos autores estuvieran disponibles para realizar algunas entrevistas y así poder reunir la información necesaria. De forma paralela a esta tarea, se escribían algunos capítulos de esta investigación. Uno de los capítulos en particular, pretendía encontrar información sobre la metodología de escritura de guiones pertenecientes a películas de otros países, entre las cuales se definió “Vértigo” de Alfred Hitchcock. Fue aquí donde la investigación cambió de rumbo repentinamente, por los motivos que a continuación se detallan.

4.2. Un cambio en la Investigación: Análisis de Vértigo

“Vértigo” de Alfred Hitchcock fue incluido como guión de referencia en la investigación antigua por diversos motivos: El guión de “Vértigo” es bastante interesante de analizar porque este guión y, en general, la gran mayoría de los guiones de Hitchcock, plantean un quiebre en la estructura clásica de Conflicto Central; La película “Vértigo” se transformó en un clásico cinematográfico, tanto en Estados Unidos como en todo el mundo, por lo que se puede encontrar amplia información sobre la obra. Además, el guión de “Vértigo” fue escrito por un director y un guionista, por lo que calzan en el modelo que la investigación buscaba.

Al comenzar el estudio de “Vértigo”, fue posible encontrar información sobre la etapa de creación del guión. Principalmente, estos datos fueron extraídos de “Alfred Hitchcock Vértigo / De entre los muertos” de José Luis Castro de Paz¹⁶. A continuación, se detalla una lista de información relativa al proceso de escritura del guión de “Vértigo” encontrada en el mencionado libro:

¹⁶ CASTRO DE PAZ, José Luis. Vértigo/De entre los muertos (Vértigo / Alfred Hitchcock ; estudio crítico de José Luis Castro de Paz). Barcelona, Paidós, 1999. 127 p. il. Serie: Paidós películas ; nº 5.

- 1) “Si pareciese que Hitchcock recurre todavía a las formas más emblemáticas de la narración –la travesía, la búsqueda, el trayecto del héroe- ello es también un Mac Guffin. El azar rige en un mundo sin centro y el laberinto sustituye a la linealidad. La sospecha se activa como cifra del mundo y el suspense como método narrativo y, valga la expresión, filosófico.” (p35)
- 2) “El personaje –una figura más de un mecanismo narrativo sólo guiado por ese ojo enunciativo que teje las relaciones, volviendo verosímil lo inverosímil-, corriente, cotidiano, desconoce las reglas de un mundo de sospecha y de muerte y se ve, así, maltratado y zarandeado, traído y llevado una y otra vez por desconocidos y caprichosos impulsos; enfrentando, sin salvaguarda alguna, a un impredecible destino. El orden aparente se desvanece y el caos, lo inexplicable, reina en la ficción”.
- 3) “La secuencia –que responde además a la perfección a la idea de Hitchcock de comenzar con un clímax para después continuar ascendiendo- es, como adelantábamos, absolutamente decisiva para la comprensión del filme desde el punto de vista narrativo (...)”
- 4) “Hitchcock sabía exactamente lo que deseaba hacer en este filme, y cómo debía ser visto y dicho. (...) No hubo ningún momento en que él no estuviera allí. Y todo el mundo que lo vio durante el rodaje pudo ver, como yo, que sentía muy profundamente todo lo que estaba haciendo”
- 5) “Llegué a Hollywood –comentaría (Samuel) Taylor después- y Hitchcock me dio el guión de Coppel, y empezamos a hablar. Pero yo no había leído la novela francesa en que estaba basado. Él no quería que lo hiciera. Sabía exactamente lo que quería hacer, y me explicó varias escenas con meticuloso detalle. Pero faltaba la historia y los personajes realmente humanos estaban ausentes. Empezamos a delinear la historia movimiento a movimiento y él lo tenía todo visualizado en su mente. Lo que necesitaba era un escritor que le ayudara a articular lo que veía”

- 6) “Del mismo modo que en la excelente novela original, el improbable y artificioso entramado policíaco era un auténtico Mac Guffin (<<hay una especie de argumento que me parece secundario>>, declararía Hitchcock después¹⁷) y, con el guión aún no escrito, el director iba depurando algunas imágenes, sin relación directa alguna con la novela (un bosque de secuoyas, las caballerizas de una misión...)”
- 7) “...un proyecto que comenzaba a complicarse por la total insatisfacción de Hitchcock con respecto a los resultados obtenidos por (Maxwell) Anderson (...) Hitchcock acepta las sugerencias de la Paramount y contrata a Alec Coppel, guionista y dramaturgo, para que escriba un nuevo guión. Los resultados de éste –aunque a la postre fue la base del guión definitivo- supusieron una nueva decepción (...) el guión fue finalmente encargado a Samuel Taylor, que además del éxito obtenido en Broadway (...), contaba con la ventaja de ser natural de San Francisco, lo que le suponía un conocimiento más profundo de los lugares donde habría de desarrollarse la acción”

A través de estos procedimientos, que inicialmente se juntaron con el sólo objetivo de entender el proceso de escritura del guión de *Vértigo*, fueron apareciendo rasgos comunes, subyacentes, una especie de actitud que iba más allá de las intenciones de Hitchcock. Las relaciones que se hicieron entre estos procedimientos fueron las siguientes:

- Una elección narrativa fue la de generar una historia que no tuviese linealidad, que fuese “laberíntica” como la describe el extracto 1). Esto significa que John “Scottie” Ferguson (James Stewart¹⁸), el protagonista,

¹⁷ Sarris, 1969, 171

¹⁸ James Maitland Stewart nace el 20 de Mayo de 1908 en Pennsylvania, USA. Su apariencia le sirvió para interpretar roles característicos del “chico bueno”, “el chico tímido” y “el chico amigable” en filmes como “Harvey”(1950) y “Yoy Can't Take it with Yoy ”(1938). Alfred Hitchcock lo transformó en un líder dramático en filmes como “Rear Window” (1954) y “Vértigo” (1958). Stewart también protagonizó algunos westerns,

deambula en un mundo del que no le es posible descifrar o conocer toda la información. De manera muy similar, Hitchcock le pide a su guionista “no leer la novela”, tal como se puede apreciar en el punto 5), privándolo (tal como priva al protagonista del guión) de conocer toda la información.

- El personaje de James Stewart va encontrando cabos sueltos que, a primera vista, no tienen nada en común, pero que poco a poco va relacionando, descubriendo una especie de “trama oculta” tras estos hechos. De la misma manera, tal como se explica en los puntos 5) y 6), Hitchcock entregaba trozos inconexos de material al guionista, quien tenía la misión de ir uniéndolos.
- La decisión de los autores de romper el formato clásico de estructura de guiones, tal como se detalla en el punto 3), se puede interpretar de dos maneras: como un quiebre y rechazo con las estructuras clásicas y como la presentación de algo que sorprenda por su novedad.
- La contradicción de Hitchcock presentada entre los puntos 4), 5) y 6): Por un lado, se muestra como un director que sabe todo lo que desea y por otro le entrega elementos muy dispersos a su guionista para que éste les de coherencia.

Y a continuación, se detalla la conclusión que sin duda cambió el rumbo de esta investigación, debido a la cantidad elementos cinematográficos que entrelaza, tanto a nivel de producción como de creación:

- La construcción en “laberinto” que expresan los puntos 1) y 2), se puede apreciar en muchos otros aspectos del proceso cinematográfico. Primero, en la “laberíntica” elección del guionista (laberíntica en el sentido de dar con el blanco luego de perderse por falsos caminos),

incluyendo "The Man Who Shot Liberty Valance" (1962), "The Naked Spur"(1953) y "The Man from Laramie"(1955).

detallada en el punto 7). Cabe recordar que por aquel puesto pasan Maxwell Anderson, Alec Coppel y Samuel Taylor. De la misma manera, Hitchcock va presentando elementos dispersos al guionista (presentación de elementos sin una lógica sintagmática y, por ende, también laberíntica), se relacionan íntimamente con la sensación de intriga e incompreensión (y por qué no decirlo, también de laberinto) ante los erráticos movimientos del protagonista que la película genera en el espectador: John Ferguson es llevado a una especie de manicomio del cual es dado de alta con relativa facilidad, encuentra a una mujer que cree ser Madeleine Elster (Kim Novak¹⁹) descubriendo posteriormente que solamente es una mujer muy similar a ella y descubre que la mujer que creyó muerta, está viva. Las tres construcciones de escenas podrían insertarse en un tipo de construcción de “pasaje sin salida”, ya que en todos ellos, el personaje se inserta en una vía que, a poco andar, descubre que no lo llevará a cumplir su objetivo. ¿Y qué otro lugar no se relaciona más con una seguidilla de encuentros y retrocesos en pasajes sin salida que un laberinto?.

Sin duda, lo interesante de estas conclusiones (sobre todo de la última), sacadas a partir del análisis de datos que detallan la metodología que llevaron Hitchcock y Taylor para la escritura definitiva de su guión, son las relaciones entre elementos lejanos. Y cuando existe un patrón común para muchos elementos pertenecientes a un mismo sistema, cabe preguntarse ¿qué o quién está detrás de todo? Y en este caso particular ¿cuál es el criterio que usa Hitchcock para definir estilos de producción, creación, narración y trato con sus compañeros de trabajo? ¿Cómo se hace entrar al guionista en este juego para que él siga el mismo patrón? ¿Cómo se hacen entrar incluso a los productores en este juego? Y la pregunta que

¹⁹ Marilyn Pauline Novak (Kim Novak) nace en Chicago, el 13 de Febrero de 1933. Hija de un profesor que luego se volvió clérigo y su esposa, también una profesora. Modeló algunos años y pasó por muchos trabajos que no la satisfacían (ascensorista, asistente dental) para finalmente volver al modelaje. Probó suerte en Los Angeles, y luego de una pequeña aparición (sin créditos) en "The French Line" (1954) firmó un contrato con Columbia Pictures. Participó en varias películas como "Pushover" (1954), "Phffft!" (1954), "The Man with the Golden Arm" (1955), una de sus actuaciones más reconocidas, y "Vertigo" (1958) de Alfred Hitchcock.

gatilla definitivamente el giro de la investigación hacia un nuevo sentido: ¿Es posible utilizar la etapa de escritura del guión para definir esta “esencia” estructural, enfocando los esfuerzos, en última instancia, hacia definir esto que hacia escribir un guión inamovible?

Sin duda que estas preguntas generan expectativa por las posibilidades de replantear una etapa (la escritura del guión dentro del marco de la preproducción) aparentemente tan definida hasta ahora.

Tal como se explica en el Marco Teórico de esta investigación, la Premisa del guión se remite a la estructura de éste, manteniéndose dentro de los límites de la creación artística, muchas veces quedando fuera de las decisiones de otras áreas, como Dirección de Arte, Fotografía, Sonido o Producción.

En cambio, esta especie de “esencia” planteada por las preguntas de más arriba, no es llamada Premisa ya que no se remite a lo puramente “guionístico”, sino que sobrepasa con creces el límite de su influencia, volviéndose un elemento que define el actuar profundo del todo, del universo interno y externo del filme. Es por esto que se le bautiza como “Sentido Estructural”.

4.3. Creación del SSE

El objetivo de una Tesis es intentar comprobar, de la manera más objetiva posible, la veracidad de una afirmación. Para lograr este objetivo, es necesario generar algún tipo de herramienta que pueda estandarizar el estudio. Para ello, se ha desarrollado una ficha a través de la cual ingresan datos concernientes a la metodología de escritura del guión elegido.

Es necesario que la tabla contenga al menos tres aspectos:

- 1) Un dispositivo donde “ingrese” información, que en este caso serían los datos encontrados sobre la escritura del guión seleccionado.
- 2) Un dispositivo que agrupe y ordene los datos que ingresan.
- 3) Un dispositivo que “simplifique” la información a partir del análisis de los datos ingresados.

El modelo de ficha resultante es el siguiente²⁰:

Cuadro N° 2

[illegible]

²⁰ La explicación de los objetivos, el modo de uso y una breve descripción de cada celda, se encuentran en el Capítulo 3.2 “Sistema de Sentido Estructural (SSE)”, página 11.

Ya con una tabla que contiene la relación de los datos necesarios, es posible aplicarla al estudio de la película que ha servido de detonante para la investigación: “Vértigo” de Alfred Hitchcock.

4.4. SSE aplicado en “Vértigo”

A continuación se mostrarán, paso a paso, y de la manera más explícita posible, las etapas del proceso para llegar hasta el “Sentido Estructural”.

El cuadro siguiente muestra la tabla al inicio del proceso.

Como ya se dijo anteriormente, los Factores son todos los datos que se encontraron en diversos documentos y que definieron la escritura del guión²¹, los cuales se enlistan y se insertan en cada celda (datos marcados en color naranja).

Cada uno de estos Factores es relacionado a una de las Áreas de Factores²² (marcadas en color verde oscuro).

Cuando se enlistan los factores y se definen Áreas de Factores para cada factor, el cuadro queda así:

²¹ Estos datos se encuentran en el Capítulo 4.2 “Un cambio en la Investigación: Análisis de Vértigo”, página 23.

²² Los grupos de “Áreas de Factores” son enlistados en la letra D) del Capítulo 3.2 “Sistema de Sentido Estructural (SSE)”, página 12.

Cuadro N° 3

SSE: VÉRTIGO de Alfred Hitchcock			
película	Director(es)	Guionista(s)	Año Estreno
Vértigo	Alfred Hitchcock	Alec Coppel y Samuel Taylor	1958
Factores		Áreas de Factores	Conceptos
Hitchcock decide comenzar con un clímax y luego ir ascendiendo	Decisión director		
Triple cambio de Guionista: Maxwell Anderson, Alec Coppel y Samuel Taylor	Decisión director		
Alec Coppel define base para el guión definitivo, pero no es suficientemente bueno	Decisión guionista		
Conocimiento profundo de la ciudad donde se desarrolla la historia	Investigación en Terreno		
Que el guionista no lea la novela original	Decisión director		
explicación de las escenas con mucho detalle por parte del Director	Decisión director		
Petición desde Director hacia Guionista a que este articule las diferentes visiones actualmente disgregadas	Decisión director		
Viaje del guionista a cada lugar para captar la esencia	Investigación en Terreno		
Evitar un orden narrativo clásico	Decisión dual (director + guionista)		
No darle importancia a lógica "acción / reacción" en construcción de secuencias	Decisión dual (director + guionista)		
Sentido Estructural			

A continuación, es necesario llenar las celdas de “Conceptos”. Para esto, el investigador debe tomar cada uno de los Factores (color naranja), analizarlo y aplicar su criterio para definir qué motivaciones, o cuál es el trasfondo del Factor analizado.

Para ejemplificar esto, se tomará el primer factor de la tabla:

<<Hitchcock decide comenzar con un clímax y luego ir ascendiendo>>

Las motivaciones que el investigador considera que subyacen a este Factor, son las siguientes: Hitchcock y su guionista entendieron que la narración clásica debía cuestionarse y reformularse en vista de un mayor impacto en el público. Es por esto que llevan el concepto de “Gancho”²³ a su máxima expresión, transformándolo en un “Clímax inicial”. A través de este acto, Hitchcock y Taylor demuestran claras intenciones de encontrar nuevos parámetros para la narración cinematográfica. De la misma manera, un cambio inesperado a los cánones típicos (incluso, como es en este caso, a nivel estructural) es percibido siempre por el público con sorpresa, lo cual también genera desconcierto ya que se rompen las concepciones de lectura clásicas del espectador.

En resumen, los diversos sentidos y motivaciones que se pueden extraer del factor elegido como ejemplo son:

- Inversión de narración clásica
- Búsqueda de nueva narración
- Sorpresa
- Desconcierto

²³ El concepto de “Gancho” o “Teaser” es comúnmente utilizado en el guión, sobretodo en la televisión. Este elemento inserta, al comienzo del relato, un hecho o situación impactante, que logre interesar de manera eficaz e inmediata al espectador. Más conceptos de guión son posibles encontrar en el Capítulo 3.1, “Definiciones de Guión en General”, página 7.

A continuación se insertan estas conclusiones en el cuadro siguiente (se pueden encontrar marcadas en **negrita**, en la primera fila del siguiente cuadro). A través del mismo método, se extraen sentidos y motivaciones de todos los Factores incluidos en la tabla. Todo esto es marcado con color azul.

Cuadro N° 4

SSE: VÉRTIGO de Alfred Hitchcock			
película	Director(es)	Guionista(s)	Año Estreno
Vértigo	Alfred Hitchcock	Alec Coppel y Samuel Taylor	1958
Factores	Áreas de Factores	Conceptos	
Hitchcock decide comenzar con un clímax y luego ir ascendiendo	Decisión director	Inversión de narración clásica, búsqueda de nueva narración, sorpresa, desconcierto	
Triple cambio de Guionista: Maxwell Anderson, Alec Coppel y Samuel Taylor	Decisión director	Búsqueda por algo específico, ejercicio de ensayo y error, avance y retroceso, nuevos caminos	
Alec Coppel define base para el guión definitivo, pero no es suficientemente bueno	Decisión guionista	Búsqueda de algo específico	
Conocimiento profundo de la ciudad donde se desarrolla la historia	Investigación en Terreno	manejo de mucha información que no necesariamente es entregada, amplia gama de elementos para selección exacta	
Que el guionista no lea la novela original	Decisión director	manejo de información que no es entregada, desconcierto, creatividad, desapego de lo anterior, novedad dentro de una base	
explicación de las escenas con mucho detalle por parte del Director	Decisión director	Control creativo del director, claridad en la visión	
Petición desde Director hacia Guionista a que este articule las diferentes visiones actualmente disgregadas	Decisión director	claridad en objetivos y no en estructura, libertad para estructurar, negación de creación clásica	

Viaje del guionista a cada lugar para captar la esencia	Investigación en Terreno	manejo de información, amplia gama para selección
Evitar un orden narrativo clásico	Decisión dual (director + guionista)	Confundir, romper esquema antiguo, búsqueda de nueva narración
No darle importancia a lógica "acción / reacción" en construcción de secuencias	Decisión dual (director + guionista)	búsqueda de nueva narración, no seguir esquemas antiguos, romper acostumbramiento espectador
Sentido Estructural		

Se observa en el cuadro anterior que hay múltiples conceptos asociados a cada Factor (conceptos marcados en color azul, Factores marcados en color naranja). Si se observa la parte inferior de la tabla, aún no se ha completado el espacio en blanco destinado al “Sentido Estructural”, ya que ese cuadro se completa al final del proceso.

En el paso siguiente se realizan 2 tareas:

- 1) Se requiere ordenar toda esta información. Para esto, se agrupan por sus respectivas Áreas de Factores: las decisiones externas e internas (marcado en color rojo en el siguiente cuadro), las investigaciones en terreno (marcado en color verde claro) y las decisiones duales (marcadas en color azul).
- 2) El segundo paso es, de los “Conceptos”, elegir entre cada grupo, una sola ¿Cómo saber cuál elegir?. Hay que seleccionar una que, idealmente, aparezca relacionada a los “Conceptos” aplicados a otros factores de la misma tabla (recordemos que la idea aquí es ir relacionando todos los datos). Los “Conceptos” encontrados pueden ir relacionándose de la siguiente manera:
 - a. Desconcierto: destacado en color amarillo.
 - b. Claridad en la Visión: destacado en color morado.
 - c. Romper acostumbramiento: destacado en color celeste.

Cuadro N° 5

SSE: VÉRTIGO de Alfred Hitchcock			
Película	Director(es)	Guionista(s)	Año Estreno
Vértigo	Alfred Hitchcock	Alec Coppel y Samuel Taylor	1958
Factores	Áreas de Factores	Conceptos	
Hitchcock decide comenzar con un clímax y luego ir ascendiendo	Decisión director	inversión de narración clásica, búsqueda de nueva narración, sorpresa, desconcierto	
Triple cambio de Guionista: Maxwell Anderson, Alec Coppel y Samuel Taylor	Decisión director	búsqueda por algo específico, ejercicio de ensayo y error, avance y retroceso, nuevos caminos	
Alec Coppel define base para el guión definitivo, pero no es suficientemente bueno	Decisión guionista	búsqueda de algo específico, claridad en la visión	
Conocimiento profundo de la ciudad donde se desarrolla la historia	Investigación en Terreno	manejo de mucha información, amplia gama de elementos para selección exacta	
Que el guionista no lea la novela original	Decisión director	Manejo de información que no es entregada, desconcierto, creatividad, desapego de lo anterior, novedad dentro de una base	
explicación de las escenas con mucho detalle por parte del Director	Decisión director	Control creativo del director, claridad en la visión	
Petición desde Director hacia Guionista a que este articule las diferentes visiones actualmente disgregadas	Decisión director	claridad en objetivos y no en estructura, libertad para estructurar, desconcierto ante nueva estructura, negación de creación clásica	
Viaje del guionista a cada lugar para captar la esencia	Investigación en Terreno	manejo de información, amplia gama para selección	
Evitar un orden narrativo clásico	Decisión dual (director + guionista)	Confundir, romper esquema antiguo, búsqueda de nueva narración	
No darle importancia a lógica "acción / reacción" en construcción de secuencias	Decisión dual (director + guionista)	búsqueda de nueva narración, no seguir esquemas antiguos, romper acostumbramiento	

		espectador
Sentido Estructural		

Los grupos aquí apreciados ya nos van dando una idea mucho más clara del proceso mismo de creación del guión de “Vértigo”.

Cuando la tabla se limpia, se ordena y se simplifica, queda de la siguiente manera:

Cuadro N° 6

SSE: VÉRTIGO de Alfred Hitchcock			
Película	Director(es)	Guionista(s)	Año Estreno
Vértigo	Alfred Hitchcock	Alec Coppel y Samuel Taylor	1958
Factores	Áreas de Factores	Conceptos	
Hitchcock decide comenzar con un clímax y luego ir ascendiendo	Decisión director	Desconcierto	
Que el guionista no lea la novela original	Decisión director	Desconcierto	
Petición desde Director hacia Guionista a que este articule las diferentes visiones actualmente disgregadas	Decisión director	desconcierto ante nueva estructura narrativa	
Triple cambio de Guionista: Maxwell Anderson, Alec Coppel y Samuel Taylor	Decisión director	avance y retroceso	
explicación de las escenas con mucho detalle por parte del Director	Decisión director	claridad en la visión	
Alec Coppel define base para el guión definitivo, pero no es suficientemente bueno	Decisión guionista	claridad en la visión	
Conocimiento profundo de la ciudad donde se desarrolla la historia	Investigación en Terreno	manejo de mucha información	

Viaje del guionista a cada lugar para captar la esencia	Investigación en Terreno	manejo de mucha información
Evitar un orden narrativo clásico	Decisión dual (director + guionista)	romper esquemas antiguos
No darle importancia a lógica "acción / reacción" en construcción de secuencias	Decisión dual (director + guionista)	romper acostumbramiento espectador
Sentido Estructural		

Como se decía anteriormente, hay 3 grandes grupos de “Conceptos”, las cuales se pueden observar claramente ordenadas en el cuadro anterior y que son:

- Desconcierto, Avance y retroceso
- Claridad en la visión y manejo de mucha información
- Romper esquemas antiguos y acostumbramiento del espectador

Estos “Conceptos” son finalmente los que nos llevarán a descubrir el “Sentido Estructural”, el cual será generado de la fusión y simplificación de estas frases. Es por esto que el “Sentido Estructural” se define de la siguiente manera:

Cuadro N° 7

Sentido Estructural
Manejo de mucha información por parte del creador. Desconcierto y desorientación ante nuevas estructuras narrativas.

Este es el objetivo de toda la herramienta SSE: El Sentido Estructural, la frase en torno a la cual gira la totalidad de la obra cinematográfica. Y se habla de “obra cinematográfica” porque es posible encontrar estos conceptos tanto en la etapa de creación del guión, como en las etapas de producción y de llegada al espectador.

Además de encontrar el “Sentido Estructural” de la película “Vértigo” de Alfred Hitchcock, es posible generar, de manera paralela, una pequeña conclusión final del proceso. Por un lado se tiene un claro “Sentido Estructural”, y por otro se tienen

las Áreas de Factores (marcadas con rojo, verde y azul en el Cuadro N° 6). La conclusión es la siguiente.

Cuadro N° 8

Conclusión
Debido a la lucidez que el creador demuestra para conocer y controlar la totalidad de la información, logra provocar en torno a la obra y en la obra misma un aura de desconcierto y desorientación en sus colaboradores más cercanos (tanto en el guionista como en los productores) actitud que logra traspasar a la película, la cual se transforma en un constante avance y retroceso del protagonista ante hechos que, siguiendo el mismo “Sentido Estructural”, evidencian un saber oculto que maneja mucha información (en la realidad es Hitchcock, en la película es el hombre que asesina a su esposa) y no la entrega completamente, lo cual genera angustia ante este “laberinto” en el que se encuentran los productores, los personajes y el espectador.
Se demuestra así, que el “Sentido Estructural” es reconocible en el proceso de escritura, en la obra misma y en la relación entre el Director y la audiencia. Esto también se manifiesta claramente a través de las Áreas de Factores más recurrentes: La Decisión director aparece un 60%, e igualmente tiene incidencia en la Decisión Dual, que ocupa un 20%, arrinconando a la Investigación en Terreno del guionista (que de todas maneras se relaciona a la obsesión por el manejo de la información) a un 20%.

Debido a que el Sistema de Sentido Estructural (SSE) se ha aplicado únicamente a la obra cinematográfica que lo inspiró, será menester exponerlo ante una nueva obra cinematográfica. La seleccionada es “Eyes Wide Shut”, la obra póstuma del director Stanley Kubrick y el guionista Frederic Raphael.

5. EL SISTEMA DE SENTIDO ESTRUCTURAL (SSE) EN KUBRICK

5.1. ¿Por qué “Eyes Wide Shut”?

Debido a que el Sistema de Sentido Estructural (SSE) nace a partir de un análisis sobre el método de escritura de la película “Vértigo” de Alfred Hitchcock, era preciso buscar la película de un autor influenciado y relacionado a Alfred Hitchcock²⁴. Es por esto que el autor seleccionado es Stanley Kubrick²⁵. Su influencia es notoria artísticamente, pero es posible confirmarla a través de varias maneras, como por ejemplo, esta entrevista realizada a Shelley Duvall, quien interpretara a Wendy Torrance en “The Shining”²⁶: “... [en el desenlace que no se incluyó en el montaje final de la película, Danny Torrance] se daba cuenta de que durante toda la historia éste [el Director del Hotel Overlook,] se hallaba al corriente de todo el misterio del lugar. Había una vertiente hitchcockiana en esta resolución y es sabido que a Kubrick le gusta mucho Hitchcock”²⁷.

El buscar una película de un autor influenciado por Hitchcock no se debe a que el Sistema de Sentido Estructural (SSE) funcione sólo con un tipo de películas (ya que desde su origen el SSE está pensado para que funcione analizando cualquier tipo de obra cinematográfica), sino por que ambos directores comparten una notable lucidez cinematográfica (comprobable cuando un mismo autor realiza una serie de películas acertadas). Pero ¿cuál es la importancia de comprobar el Sistema de Sentido Estructural (SSE) con un autor cinematográficamente lúcido? La importancia radica en lo siguiente:

Uno de los principales planteamientos del Sistema de Sentido Estructural (SSE) es que todas y cada una de las obras cinematográficas generan una especie de

²⁴ Esto no significa que el Sistema de Sentido Estructural (SSE) no sea capaz de analizar otros formatos y estilos de películas, pero el seleccionar, por ahora, un “descendiente” directo de Hitchcock facilita el análisis formal en esta investigación.

²⁵ Para alusiones a la relación de Hitchcock y Kubrick, ver Capítulo 5.2.4, “Clase dominante como clase organizada en clanes ocultos”, página 64.

²⁶ THE SHINING [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Warner Bros, 1980. (120 min.). son. col.

“esencia cinematográfica” (en esta investigación definida como “Sentido Estructural”), la cual nace en algún punto de la creación de la película y se impregna en el resto de la obra. El Sistema de Sentido Estructural (SSE) plantea la etapa de escritura del guión, no como la generadora de un simple documento que guíe la filmación, sino como un <<modelador del “Sentido Estructural” de la película>>, o sea, la etapa de creación del guión sería la etapa donde se define la “esencia cinematográfica” de la obra. Y como todas y cada una de las obras cinematográficas poseerían un “Sentido Estructural”, es de suponer que sólo en algunos casos los autores son los reales modeladores del “Sentido Estructural”, y en otros casos, el “Sentido Estructural” aparecería por si sólo. ¿En qué casos el “Sentido Estructural” sería modelado por los autores? En aquellos casos donde la persona que genera el método de escritura del guión posee mayor cantidad de lucidez cinematográfica. Es por esta suposición (generada a partir de la teoría del Sistema de Sentido Estructural) que se selecciona a Stanley Kubrick y a “Eyes Wide Shut”. ¿Por qué buscar a partir de su director y no a partir del guionista Frederick Raphael? Por el simple hecho que, en este caso, y según el libro “Aquí Kubrick”²⁸, es Stanley Kubrick quien genera el método de creación del guión, y Frederick Raphael se limita a seguir las decisiones del director.

Una segunda razón para la selección de “Eyes Wide Shut” es que se encuentra disponible un valioso documento: el libro “Aquí Kubrick”²⁹, que detalla, desde el punto de vista del guionista de “Eyes Wide Shut” Frederic Raphael, la etapa de creación del guión y, por ende, el método de creación utilizado. Este libro permite cruzar la información entre la obra cinematográfica y el documento, y a su vez, con los distintos libros encontrados que hablan del tema. Esta red de información permite comprobar la veracidad de ciertos elementos que, en un posible análisis unitario del libro “Aquí Kubrick”³⁰, puedan ser distorsionados debido a la notoria subjetividad con la que escribe del autor.

²⁷ CIMENT, Michel. Kubrick. Madrid, España, Ediciones Akal, 2000. 328p.

²⁸ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

La presencia de este libro además permitió, en su momento, reducir mucho el abanico de posibles películas para ponerlas a prueba ante el Sistema de Sentido Estructural (SSE) en ésta investigación, ya que no existe una cantidad muy grande de obras cinematográficas que tengan disponible un documento que detalle, al nivel que “Aquí Kubrick”³¹ lo hace, la etapa de creación de sus respectivos guiones.

Por último, es posible afirmar que la razón más fuerte para seleccionar esta película, es su condición como obra pilar del cine y el impacto que ha tenido en mí como ser humano, siendo reconocida y aceptada ampliamente como una de las películas más importantes de Kubrick. Por otra parte, y en un terreno más personal, su guionista, Frederic Raphael, es un acérrimo defensor de incluir temáticas judías en sus obras³² y la relación que estos tienen con los gentiles³³. tema que personalmente me interesa por su cercanía a mi familia y a mi persona.

Además de poseer el título de “póstuma” y cargar con toda la emoción que esto significa, “Eyes Wide Shut” era especialmente apreciada por Stanley Kubrick: “El director montó la cinta y la proyectó a los entusiasmados representantes de Warner Brothers, Cruise y Kidman. Como dijo a Julian Senior, su colaborador más cercano en la sede londinenses de Warner Brothers, [Kubrick] consideraba “Eyes Wide Shut” <<la mejor película de mi carrera>>. Ciertamente, era la más madura desde el punto de vista emocional. Al día siguiente, el sábado 7 de marzo del 1999,

³¹ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

³² La única razón por lo que no incluye la temática de manera directa en “Eyes Wide Shut” es debido a la petición expresa de Kubrick (quien también posee raíces judías) de no hacerlo: “En una de nuestras largas, larguísimas conversaciones, le comenté a Stanley que toda la historia de Schnitzler estaba impregnada de judaísmo. Los estudiantes que se topan con Fridolin [en la película es Bill Harford, interpretado por Tom Cruise] mientras deambula por la calle le insultan y lo asustan (y de hecho están basados en las hermandades antisemitas de la época). Él los desprecia, pero no se atreve a enfrentarse a ellos. Nachtigall [que en la película es el pianista Nick Nightingale, interpretado por Todd Field] es un judío <típico>, un trotamundos mercenario, atrevido pero dispuesto a ser servil y dejarse vendar los ojos. El episodio de la orgía donde Fridolin es literalmente desenmascarado (...) Fridolin es un intruso, como todos los judíos centroeuropeos, y a pesar de que el hecho de ser médico le sirve de protección, también compromete su honra. En mi opinión trasladar la historia a Nueva York ofrecería la posibilidad de mantener el tema del judaísmo modernizándolo. Kubrick se opuso firmemente, quería que Fridolin fuera un gentil a lo Harrison Ford y prohibió cualquier referencia a los judíos” RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

³³ El adjetivo “gentil” define a toda persona que no pertenece a la comunidad judía.

Kubrick murió de un ataque al corazón mientras dormía. Tenía 70 años. Cinco días después fue enterrado junto a su árbol preferido en Childwickbur y Manor”³⁴.

5.2. Factores culturales incidentes en “Eyes Wide Shut”.

El guión de “Eyes Wide Shut” se ha basado, como la gran mayoría de los guiones que filma Kubrick, en una obra literaria. En este caso, se trata de “Traumnovelle”³⁵, una pequeña novela de Arthur Schnitzler³⁶ que relata hechos ambientados en la Viena de principios de Siglo XX. La historia que cuenta el libro sucede en un contexto cultural muy diferente al de la película (Viena de 1925 en el libro, EEUU de 1995 en la película) y plantea temáticas particulares de su época, las cuales, al ser readaptadas por Kubrick y Raphael a la actualidad, adquieren trascendencia, que no estaba muy presente en la obra de Schnitzler.

Para lograr entender las influencias culturales de “Eyes Wide Shut”, es necesario desglosar los temas que se encuentran insertos en la obra. Para desglosarlos, es necesario agruparlos y ordenarlos. Es posible agrupar la cultura occidental en dos grandes grupos: La cultura institucional y la contra cultura.

Según el escritor José Agustín³⁷ se entiende como cultura institucional “la cultura dominante, dirigida, heredada y con cambios para que nada cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida

³⁴ DUNCAN, Paul. Stanley Kubrick : el poeta de la imagen 1928 – 1999. Köln, Taschen, 2003. 192 p. il. col.

³⁵ “Relato Soñado” es la traducción literal al español.

³⁶ Arthur Schnitzler [Austria, 1862-1931] Médico, dramaturgo y novelista austriaco, famoso por sus dramas psicológicos sobre la vida vienesa de su época. Nació en Viena, estudió la carrera de Medicina en la Universidad de Viena y ejerció la profesión médica hasta 1894, cuando comenzó a dedicarse a la literatura. Schnitzler creó el grupo de la Joven Viena (1891) junto con el poeta y dramaturgo austriaco Hugo von Hofmannsthal y otros escritores. Las obras de Schnitzler, ni religiosas ni idealistas, sorprenden con frecuencia por su profundo y despiadado análisis de las motivaciones humanas, y giran en torno a temas como las relaciones personales, las complejidades de la vida erótica y el temor a la muerte.

³⁷ Nació en Acapulco, Guerrero, México, el 19 de agosto de 1944. Narrador, guionista de cine, periodista, traductor y dramaturgo. Estudió letras clásicas, dirección cinematográfica, actuación y composición dramática. Fue profesor en la Universidad de Denver, E.U., y participó en el International Writing Program de la Universidad de Iowa, E.U. Ha sido conductor y productor de programas culturales de radio y televisión; y coordinador de diversos talleres literarios. Ha colaborado en distintos suplementos y revistas. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores de 1966 a 1967 y de la Fundación Guggenheim, en 1978.

al status quo y obstruye, si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre jóvenes, además de que aceita la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, centros financieros o individuos”³⁸.

El segundo bloque, siempre más pequeño que el primero, se llama “Contra Cultura”, que se conoce como “toda una serie de movimientos y expresiones culturales, regularmente juveniles, colectivas, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional”³⁹.

Ahora, con respecto a “Eyes Wide Shut”, es posible afirmar que es una película “históricamente Contra Cultural” ya que la totalidad de sus principales temáticas, si bien no son en la actualidad netamente Contra Culturales, si lo fueron en algún momento de la historia. Estas temáticas serán analizadas a continuación, ordenándolas de manera ascendente: Desde aquellas que involucran lo más íntimo de un ser humano hasta aquellas que involucran al sistema social en su integridad. Las temáticas elegidas son:

5.2.1. El Psicoanálisis

5.2.2. La Clase Médica o iatocracia

5.2.3. Independencia femenina

5.2.4. Clase dominante como clase organizada en clanes ocultos

5.2.1. El Psicoanálisis en “Eyes Wide Shut”

El objetivo final de esta investigación es develar el sentido más íntimo, o como aquí se llama, el “Sentido Estructural”, que define la obra “Eyes Wide Shut” de Stanley Kubrick y Frederic Raphael. Es por esto que su análisis debe comenzar desde los elementos más generales, como en este caso son las influencias

³⁸ AGUSTÍN, José. La Contracultura en México. México, Grijalbo, 1996.

culturales. La primera es claramente el psicoanálisis, debido a su relación con los sueños y lo sexual, dos elementos centrales en “Eyes Wide Shut”. El psicoanálisis es considerado una ciencia por gran parte de sus defensores, mientras que sus críticos lo consideran una pseudo ciencia. Es por esto que se definió en algún momento, e incluso ahora, como Contra Cultural, ya que cuestiona fuertemente los procesos de curación de las enfermedades mentales que establece la medicina tradicional, y es poco valorado en la mayoría de los círculos científicos de todo el mundo, salvo en Francia y en algunos países de Latinoamérica, como Argentina y Chile.

El Psicoanálisis es básicamente “un conjunto de teorías y una disciplina creada en principio para tratar enfermedades mentales, basada en la revelación del inconsciente”⁴⁰. El psicoanálisis busca ser también:

- Un método de introspección y de exploración del inconsciente.
- Una técnica terapéutica para el tratamiento de las enfermedades mentales.
- Una técnica usada para formar psicoanalistas (es un requisito básico en la formación psicoanalítica someterse a un tratamiento psicoanalítico).
- Un método de análisis crítico aplicable a la historia y la cultura.
- Un movimiento que busca defender y asegurar la aceptación de la teoría y la técnica.

En este caso se toma el primer punto: *Un método de introspección y de exploración del inconsciente*, debido a que es el punto que mejor define la relación entre el psicoanálisis y “Eyes Wide Shut”. En la obra cinematográfica, por ejemplo, encontramos que todos los personajes tienen actitudes que repentinamente rompen con su status normal de comportamiento, las cuales son gatilladas por notorias represiones y traumas del pasado, lo que inmediatamente las une al “método de introspección y exploración del inconsciente” de las definiciones elegidas.

³⁹ AGUSTÍN, José. La Contracultura en México. México, Grijalbo, 1996.

⁴⁰ FREUD, Sigmund. Los Textos Fundamentales del Psicoanálisis. España, Altaya, 1996.

El inconsciente se enmarca dentro de los tres sistemas de pensamiento que define Freud: El consciente, el inconsciente y el preconscious:

“Llamaremos, pues, consciente, a la representación que se halla presente en nuestra conciencia y es objeto de nuestra auto percepción, y éste será por ahora el único y estricto sentido que atribuiremos a la expresión discutida”⁴¹.

“Lo que tiene lugar en la conciencia constituye tan sólo una parte de la vida mental humana, y que el modo lógico de pensamiento con el que estamos familiarizados no se extiende más allá de la superficie de la conciencia. Lo que sucede detrás de ella y emerge bajo la forma de síntomas patológicos es tan irracional, deformado y condensado como los fenómenos de la vida onírica”⁴². Esto es el inconsciente.

Según Freud en su libro *El Concepto de lo Inconsciente* “no hay una sola clase de inconsciente, sino dos. Es posible demostrar procesos de pensamiento que desaparecen de la superficie de la conciencia por un lapso determinado de tiempo, y que son, por tanto, inconscientes desde el punto de vista descriptivo, aunque no cambien su carácter por el hecho de desaparecer. Se limitan a dar sitio a otros procesos, en ese momento más relevantes, pero para tal fin sólo abandonan temporalmente el terreno de la conciencia; en cualquier momento pueden retornar a ella sin dificultad. En psicoanálisis se los llama preconscious”⁴³.

Unido a la definición anterior, y en un papel muy importante dentro de la mirada que tienen Stanley Kubrick y Frederic Raphael sobre los personajes de “*Eyes Wide Shut*”, aparecen los conceptos del Ello, el Yo y el Superyó. Éstos, definen tres tipos de conciencias dentro del ser, que conviven en una relación no siempre armónica:

⁴¹ FREUD, Sigmund. *Los Textos Fundamentales del Psicoanálisis*. España, Altaya, 1996.

⁴² *Ibid.*

⁴³ *Ibid.*

“El Ello esta formado por las funciones y fenómenos psíquicos originados en la necesidades orgánicas y se manifiesta en impulsos y tendencias que actúan ciegamente. Su ley es el principio del placer. Esta constituido por procesos psíquicos inconscientes e inconscientes reprimidos. (Las tensiones originadas se descargan sin represión por la actividad biológica). Es irracional y amoral.

El Yo es el actor, el agente, el responsable de los hechos psíquicos. Su mundo interior es organizado y claro. (Inteligencia y voluntad); se relaciona con el interior y el exterior, mediante el conocimiento perceptivo y el recuerdo, que abarcan los tres aspectos considerados en la primera teoría (consciente, preconsciente e inconsciente). El principio de la realidad es su ley, sujeta y encausa al ello. Esta formado por procesos psíquicos dirigidos a satisfacer en forma efectiva las necesidades.

El Superyó es el que valora éticamente el obrar, juzga castigando o premiando. Incorpora y asimila por aprendizaje el mundo ético-cultural que lo rodea. Su ley es el principio de la moralidad. Es lo que pone en marcha el mandato de represión y es también el lugar de los valores y las metas de un sujeto”⁴⁴.

Con éstas definiciones, es posible afirmar que cada elemento se adjunta a un estado de conciencia. El Ello al inconsciente, el Yo al Consciente y el Superyó al preconsciente.

Dentro de “Eyes Wide Shut” es posible encontrar múltiples alusiones a elementos que denotan un inconsciente reprimido tanto en los personajes principales como en los secundarios que rodean a los primero, hecho que en la totalidad de los casos explica algún tipo de disfunción sexual (para el psicoanálisis) representada por la característica (también, sexual la totalidad de las veces) de un personaje determinado. Un ejemplo extraído directamente de “Eyes Wide Shut” y que se relaciona con todo lo expuesto aquí, referente al psicoanálisis es:

⁴⁴ Marilyn Castro Combes. Psicología [en línea].
<<http://www.monografias.com/trabajos7/psico/psico.shtml>> [consulta 29 Ene. 07]

ALICE

Bueno, el verano pasado, en Cape Cod - no creo que recuerdes una noche en el comedor, había un joven oficial de la marina sentado cerca de nosotros. Él estaba con otros dos oficiales.

BILL

De hecho no lo recuerdo. ¿Qué pasa con él?

ALICE

La mesera le llevó un mensaje hasta la mesa, momento en que él se levantó.

Bill espera a que ella continúe.

ALICE

Bueno... la primera vez que lo vi fue aquella mañana en el lobby. Él se había registrado y estaba siguiendo al botones, quien llevaba sus maletas hasta el ascensor. Él me miró mientras caminaba y no dejó de hacerlo por un momento. Luego se volteó y me miró nuevamente. Él no dijo nada. Él no sonrió. De hecho, me pareció que me fruncía el ceño. Quizás yo hice lo mismo.

ALICE se detiene por un momento.

ALICE

Yo estaba muy confundida por él. Aquel día yo me recosté en la playa, perdida en sueños.

Ella se detiene.

BILL

Continúa.

ALICE piensa cómo continuar. BILL la mira.

ALICE

Aquella tarde, tú y yo hicimos el amor y hablamos de nuestro futuro, de nuestros niños. Más tarde, nos sentamos en el balcón y él pasó debajo de nosotros, mirándonos. Sólo su mirada me confundió profundamente y pensé que si él me deseaba, yo no me podría haber resistido. Pensé que estaba lista para dejarte ir, a ti, a los niños, todo mi futuro. Y al mismo tiempo - si es que puedes entenderlo - tu me eras máspreciado que nunca, y acaricié tu nuca y besé tu cabello, y en ese momento mi amor por ti era a la vez tierno y triste. Durante el almuerzo me puse una rosa blanca y dijiste que era muy bella. Podría no haber sido un accidente que él y sus amigos se sentaran cerca de nosotros. Él no miró, pero de hecho yo consideré levantarme, caminar hacia él y decirle, tal como en las películas, "aquí estoy, mi amor, por el cual he esperado toda la vida - tómame". Bueno, fue en aquel momento cuando la mesera le llevó aquel mensaje. Él lo leyó, se puso pálido, le dijo adiós a sus amigos y - mirándome misteriosamente, él dejó el salón.

ALICE se detiene por un momento.

ALICE

Casi no dormí aquella noche y desperté la mañana siguiente muy agitada. Nunca supe si estaba asustada de que él se hubiese ido o de que aún estuviera ahí... Pero al almuerzo me di cuenta que él se había ido y yo respiré aliviada.

Largo silencio.⁴⁵

En este fragmento es posible apreciar la increíble carga de las emociones ocultas, y cómo estas son capaces de sobrepasar con creces la racionalidad, incluso una racionalidad indiscutida por la gran mayoría de la sociedad⁴⁶.

A todo lo anterior se suma el siguiente elemento: Los sueños, que cruzan absolutamente todo el relato de manera directa o indirecta. El sueño es un recurso utilizado principalmente para mostrar sensaciones de cada personaje, y es posible dividirlo en dos: El sueño consciente y el sueño inconsciente. El sueño consciente será todo sueño creado por la razón, a través de procesos que son explicables, generados por una causa racional y definible. El sueño inconsciente será todo sueño creado sin que el personaje así lo desee y sin control alguno de sus contenidos, apuntando directamente a una causa irracional y, la mayoría de las veces, sin una definición clara. Ejemplos de sueño consciente son aquellos donde Alice aparece teniendo relaciones sexuales con lo que Bill imagina sería el marino que ella vio (vestido de marino en todo momento, incluso durante el acto sexual). Este sueño, relacionado a la imaginación de Bill, se acepta como sueño consciente ya que Bill sabe sobre su existencia, lo conoce y le es posible definir su origen. El sueño inconsciente se presenta en su mayoría a través de Alice, quien le cuenta sus extrañas experiencias oníricas donde mantiene relaciones sexuales con innumerables hombres.

De esta manera es posible afirmar que “Eyes Wide Shut” es una obra profundamente psicoanalítica, que instala ciertas características en su ambiente, su guión cinematográfico y su estructura para incentivar el análisis psicológico y el carácter humano de sus personajes.

⁴⁵ KUBRICK, Stanley, RAPHAEL, Frederic. [Guión] Eyes Wide Shut. 08.04.1996.

Copyright ©1996,1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, Todos los Derechos Reservados.

⁴⁶ Recordemos que Bill Harford es un doctor de notorios ingresos y, a pesar de eso, Alice le dice “y pensé que si él me deseaba, yo no me podría haber resistido. Pensé que estaba lista para dejarte ir, a ti, a los niños, todo mi futuro.” KUBRICK, Stanley, RAPHAEL, Frederic. [Guión] Eyes Wide Shut. 08.04.1996. Copyright ©1996,1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, Todos los Derechos Reservados.

5.2.2. La Clase Médica o iatocracia

El concepto de clase médica o iatocracia es un concepto bastante Contra Cultural y poco desarrollado en la actualidad debido a la fuerte influencia de la clase a la que intenta criticar. La clase médica se establece con la especialización y mejoramiento de las técnicas utilizadas por ésta ciencia, la cual siempre ha intentado mantener y difundir el status de incuestionable. No es hasta mediados del Siglo XX, donde se desarrolla un fuerte escepticismo hacia la medicina gracias a la colisión de dos corrientes culturales: Una, pensamientos y teorías desarrolladas por importantes psicólogos y filósofos a nivel internacional y la otra, el fuerte desarrollo del cuestionamiento Marxista e izquierdista (e incluso el cuestionamiento moral Nietzscheano) hacia la cultura institucional que se desarrolla en la sociedad. El nombre “clase médica” se desarrolla en el sentido de clase social, como la clase burguesa o la clase media, por lo que la estructura de análisis es claramente Marxista.

La clase médica se instala como tal desde una situación de poder, donde la herramienta de negociación es el cuerpo, adjuntándose a una microfísica del poder, la cual “transforma los antiguos conceptos de poder medieval, opresores, recusantes, exilantes y masivos, por sistemas de micro poder, los cuales trascienden al cuerpo del individuo, independizando y moleculizando el efecto del poder en cada uno”⁴⁷. De esta manera, el status del Médico a lo largo de la historia va en notorio aumento, instalándose en la actualidad como parte de la clase alta de las sociedades, así como de un respeto y creencia ciega enorme por parte de la gente.

Así nace la iatocracia⁴⁸, cuya relación con las diversas clases dominantes, como la Aristocracia o la Alta Burguesía, siempre ha sido bastante particular. Hay una

⁴⁷ FOUCAULT, Michel, Microfísica del Poder.

⁴⁸ La iatocracia se puede definir como la clase social que, de manera exclusiva, maneja el poder y la opinión sobre la salud de toda la sociedad.

especie de fuerte respeto mutuo en diversos ámbitos, pero nunca de destrucción, ya que la ciencia medicinal es incuestionable en ciertos sentidos (debido a que en gran medida es una técnica) y respetada por Gobiernos (Ministerio de Salud), Organismos Judiciales (pruebas médicas aceptadas como pruebas evidenciables, como la medicina foránea o la declaración de locura que inserta a una persona en un centro mental en vez de un centro penitenciario, etc.) pero absolutamente manipuladas y dominadas en otros sentidos (finalmente, la economía y, a través de ésta, la clase burguesa, domina el mercado farmacéutico y a través de éste, la clase médica).

Los dos elementos principales del cuestionamiento hacia la clase médica son el iatrocapitalismo⁴⁹ y la instauración de la salud como una ilusión. Por otra parte, la instauración de la salud como una ilusión se remite a un origen filosófico e incluso budista (el dolor es permanente y la alegría es momentánea) que se refleja en la práctica a través de la afirmación siguiente: “La salud no existe en absoluto y aparece solamente como una mentira propagandística de los médicos para el mantenimiento del sistema médico”⁵⁰.

Todos estos elementos decantan en que el Médico se vuelve un ser poderoso, que a su vez se relaciona con otros actores sociales poderosos, capaz de abrir puertas que nadie más es capaz de abrir. Esto se ejemplifica en muchas escenas, pero aquí se ha seleccionado una donde se aprecia claramente la relación entre la Alta Burguesía y la iatocracia:

INT. MANSIÓN DE ZIEGLER - NOCHE

Una gran fiesta que ya ha comenzado. De fondo, el sonido de una banda. Muchos invitados aún llegando. Dos damas sentadas en una tabla confirman que el Doctor y la Sra. Harford están en la lista. Sus abrigos son recibidos. El anfitrión, VICTOR ZIEGLER, un hombre de unos cincuenta años arreglado y

⁴⁹ El iatrocapitalismo es la concentración del poder para definir si una persona está bien o no exclusivamente en aquellos que han pasado por una escuela de medicina satisfactoriamente. De hecho, éste derecho es apoyado por la ley, penalizando duramente a todo aquél que ejerza la medicina sin haberla estudiado.

⁵⁰ Tomado del folleto: Colectivo Socialista de Pacientes / Frente de Pacientes, SPK/PF(H), EMF español, en la web http://www.spkpfh.de/porque_clase_medica_porque_SPK.htm

levemente bronceado, los recibe junto a su esposa ILLONA, una belleza húngara , quienes están a un lado del gran hall de entrada para saludar a sus invitados.

ZIEGLER (hablando sobre el ruido
de fondo)
¡Bill!... ¡Alice!... Estoy muy
agradecido de que hayan podido
venir. Es maravilloso verlos.

Todos se dan los correspondientes saludos mientras se dan la mano y se besan en ambas mejillas.

ZIEGLER
Y Alice, querida, perdona mi
desvergüenza, pero te ves
totalmente hermosa.

(Salto de página)

GAYLE
¿No quieres ir donde termina el
arcoiris?
BILL
¿Si quiero ir donde termina el
arcoiris?

Antes de que BILL pueda responder, un hombre alto, que pareciera haber salido directamente de "El Padrino" se acerca. Es HARRIS, el asistente personal de Ziegler.

HARRIS
Discúlpeme, Doctor Harford.
¿Puedo molestarlo un momento?
BILL
Claro.
HARRIS (mueve la cabeza hacia
una puerta)
¿Puede acompañarme un minuto,
por favor?
BILL
¿Qué sucede?
HARRIS
¿Puede acompañarme, por favor?
BILL
Bien.
GAYLE
Vuelve pronto.

Las chicas le lanzan besos. BILL sonríe y se retira.

(Salto de página)

Luego de algunos segundos, la llave se gira y la puerta se abre lentamente, revelando a ZIEGLER usando sólo sus pantalones y una sudadera.

ZIEGLER
Muchas gracias por venir, Bill.

Él le hace un gesto para que Bill entre. HARRIS espera afuera. Una despampanante mujer semidesnuda, de unos veinte años, está tumbada boca arriba. Sus ropas están esparcidas por todo el suelo.

BILL
¿Qué pasó?
ZIEGLER
Ella está con sobredosis de coca.

ZIEGLER apunta hacia la parafernalia de la cocaína en el velador.

BILL (chequeando su pulso)
¿Cuánto rato lleva así?
ZIEGLER
¿Diez minutos quizás?

BILL siente su arteria carótida.

BILL
¿Le había pasado esto antes?
ZIEGLER
No estoy seguro, pero probablemente.

BILL voltea el rostro de la mujer hacia la luz de una lámpara de mesa para chequear sus pupilas. La mujer se mueve un poco.

BILL
Ella está volviendo.

La mujer emite un par de sonidos inentendibles. BILL toma la muñeca de la mujer nuevamente y mira su reloj.

BILL

Bien... bueno... no creo que
haya mucho de qué preocuparse
realmente. La coca se irá en
media hora o algo así.

ZIEGLER está visiblemente aliviado. BILL continúa mirándola
en silencio.

BILL

Aunque alguien se debería quedar
con ella hasta que vuelva
completamente.

ZIEGLER

Bueno.

BILL

No estaría mal ponerle algunas
toallas heladas en su rostro.

ZIEGLER

Bueno.

¿Hay alguien aquí que la pueda
llevar a su casa?

ZIEGLER

Yo puedo hacerme cargo de eso.
Ella es una amiga de la familia.

BILL la observa por un momento. Luego se mueve como si
deseara irse.

BILL

Ella estará bien, Victor. ¿Está
bien si te dejo el resto a ti?

ZIEGLER

Seguro... y escucha, Bill, no sé
como agradecerte lo suficiente
por esto.

BILL

No fue nada. Me alegra ser de
ayuda.

ZIEGLER

Y Bill - Sé que no debo decir
esto pero, confío en que esto
quede entre nosotros.

BILL

Por supuesto.⁵¹

⁵¹ KUBRICK, Stanley, RAPHAEL, Frederic. [Guión] Eyes Wide Shut. 08.04.1996.

En estas escenas queda clara la relación Alta Burguesía / iatocracia que se explicaba en los párrafos anteriores. A pesar de que la Alta Burguesía es la dominante (Harris, el ayudante de Ziegler, no le explica nada a Bill, simplemente le pide que lo acompañe, en una actitud casi policial), existe un enorme respeto y necesidad por la profesión y los conocimientos de la iatocracia (a pesar de que Bill acaba de estar, momentos antes, con Ziegler y su esposa, y que Ziegler seguramente es un importante hombre de negocios, este llama a Bill revelando una obvia infidelidad en la cual se han involucrado drogas).

Si estos datos se unen con la conversación que, hacia el final de la película, mantienen Víctor Ziegler y Bill Harford⁵², es posible demostrar que la iatocracia y la Alta Burguesía mantienen una “particular” relación de respeto que, en el fondo, es manejada por la Alta Burguesía.

5.2.3. Independencia femenina

Históricamente, Kubrick fue tildado de muchas maneras, pero una de las que más llamaba la atención era “Misógino”. Si se analiza la vida personal de Stanley Kubrick⁵³, será posible corroborar que en su vida privada el sexo femenino tiene una importancia extrema. Si no, no podría ser posible que viviera los últimos 30 años de su vida inmerso como un ermitaño en su hogar de Inglaterra rodeado de mujeres: Viviane Kubrick, su esposa, y sus hijas.

Al mismo tiempo, y de manera paradójica, si se analiza la filmografía más importante de Kubrick, la mujer siempre jugará un papel secundario y

Copyright ©1996,1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, Todos los Derechos Reservados.

⁵² El extracto de esta conversación se puede encontrar en el Capítulo 5.4, “Análisis Cruzado: Documento “Aquí Kubrick” / Obra “Eyes Wide Shut””, página 78.

⁵³ Es posible encontrar su completa biografía en el Capítulo 5.3.1, “Stanley Kubrick”, página 65.

estereotipado. En “Paths of Glory”⁵⁴ es posible observar una historia en la que la presencia femenina es prácticamente nula, salvo una pequeña aparición de la cantante al final, de la cual no se sabe nada, salvo que tiene una privilegiada voz. En “Lolita”⁵⁵ es posible observar un personaje femenino e infantil que se puede reducir al objeto del deseo del protagonista, un personaje mucho más complejo que la pequeña niña. En “Dr. Strangelove: Or How I Learned not to Stop Worrying and Love the Bomb”⁵⁶, la presencia femenina es prácticamente igual de nula que en “Paths of Glory”, teniendo como único aporte a la novia del General Buck Turgidson (George C. Scott), una jovencita que, para resumirla, en todo momento que aparece en pantalla está recostada con ropa interior sobre una cama de dos plazas. En “A Clockwork Orange”⁵⁷ las mujeres son siempre las violadas y manipuladas y en “Full Metal Jacket”⁵⁸, durante la primera parte las mujeres son definidas como un elemento negativo que interrumpe el correcto entrenamiento de un marine, y en su segunda parte, las mujeres son prostitutas vietnamitas o asesinas terroristas.

La manera que tiene “Eyes Wide Shut” de romper con este esquema misógino de la filmografía Kubrickiana, es instalar a un personaje femenino como un personaje catalizador y complejo, que provoca los cambios y manipula (directa o indirectamente) al personaje central. A pesar de que el personaje de Alice Harford (Nicole Kidman) también es caracterizado como el objeto del deseo sexual, ésta ocupa la característica como una manera de manipulación e incluso de entretenimiento personal (si no, no se explica el que le siga el juego notoriamente sexual a Sandor Szavost [Sky Dumont] durante la fiesta ofrecida por Victor Ziegler [Sydney Pollack] al comienzo del filme). Pero el personaje de Alice Harford se lleva aún más allá (Lolita Haze [Sue Lyon] también utilizaba la atracción sexual que

⁵⁴ PATHS OF GLORY [largometraje] dirigida por Stanley Kubrick. Estados Unidos, Bryna, 1958. (86 min.). son. byn.

⁵⁵ LOLITA [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Seven Arts/Anyar/Transworld, 1962. (153 min.). son. byn.

⁵⁶ Dr. Strangelove: Or How I Learned not to Stop Worrying and Love the Bomb [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Hawk Film, 1963. (93 min.). son. byn.

⁵⁷ A CLOCKWORK ORANGE [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Warner Bros./Polaris Productions, 1971. (136 min.). son. col.

ejercía hacia los hombres como herramienta) y se le agrega una característica nunca antes vista en las mujeres kubrickianas: Cuestionamientos hacia sus propias características y sobre todo hacia su entorno. He aquí un trozo del guión con el diálogo que expresa el pensamiento de Alice Harford sobre el tema de la atracción entre hombres y mujeres:

DORMITORIO. INTERIOR. NOCHE.

BILL

¿Y qué quería él?

ALICE

Sexo. Arriba. En ese momento y
ahí.

La marihuana hace que ALICE piense que esto es hilarante.

BILL

Bueno, creo que eso es
entendible.

ALICE

¿Entendible?

BILL

Bueno, tu eres una mujer
hermosa.

ALICE

Oh, ya veo. ¿así que las
investigaciones exhaustivas
muestran que cada hombre que
conozco quiere follarme?

BILL

Hay algunas excepciones.

ALICE

¿Así que eso significa que todos
los hombres, con algunas-
posibles-excepciones, quieren
follar a todas las mujeres
hermosas, casadas o no?

BILL

Supongo que, básicamente, si.

(salto de página)

ALICE

⁵⁸ FULL METAL JACKET [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Warner Bros., 1987. (116 min.). son. col.

Sin cosas definitivas... okey.
Bien... ¿Y lo mismo corre para
las mujeres? Mientras los senos
de ellas son apretados, ¿tu
supones que tus señoritas
pacientes se preguntan como será
tu pene?

BILL

Definitivamente no.

ALICE

¿Y por qué es eso?

BILL (se ríe)

Porque están muy preocupadas
sobre qué podría encontrarles.

ALICE

Tú sabes a lo que me refiero.

BILL

No, de nuevo. La mayoría de
ellas no.

ALICE

¿Por qué?

BILL

Bueno, supongo que la mayoría de
las mujeres son programadas
diferente de los hombres.

ALICE

Oh, si, lo olvidaba. Millones de
años de evolución ¿Verdad? ¿Los
hombres tienen que meter su
semen en cuantas mujeres puedan,
pero las mujeres deben quedarse
en casa con hermosas cosas
rosadas y cuidar de los niños?

BILL

Un poco sobresimplificado, pero
algo así.

Una sonrisa desalentadora
aparece en el rostro de ALICE.

ALICE

Oh, si los hombres sólo
supieran.

Su mirada cambia, volviéndose fría e impenetrable, y BILL
suelta la mano de ella.⁵⁹

⁵⁹ KUBRICK, Stanley, RAPHAEL, Frederic. [Guión] Eyes Wide Shut. 08.04.1996.

Las razones culturales para este cambio pueden encontrarse fácilmente al analizar la evolución de la influencia de la mujer en la sociedad occidental. En la actualidad (digamos, segunda mitad del Siglo XX en adelante) el tema de la mujer en la sociedad ha tomado una fuerza nunca antes vista en la historia. Es posible afirmar que en el nacimiento de la historia Europea, la mujer tuvo poca o nula existencia. Sólo en la Edad Media comienzan a aparecer mujeres importantes, pero siempre ligadas a grandes familias y poder económico.

Según la historiadora francesa Régine Pernoud⁶⁰ " no deja de sorprendernos la aparición de rostros femeninos (...) aún cuando no se considere su acción, hay algo insólito en la presencia de estas reinas después de la historia del imperio romano. Ciertamente, podemos admitir la influencia de las costumbres germánicas o nórdicas, mucho más abiertas a la presencia familiar de la madre y los hijos que la ley romana; pero eso no basta para explicar el cambio histórico que de pronto da espacio en Francia a una reina Radegunda, inspiradora de poetas, o a una reina Batilde, que pone fin a la esclavitud. ¿Qué había sucedido en el intervalo?. En realidad, hubo una fuente de inspiración: el Evangelio. Comienza con el "sí" de una mujer y termina con la llegada de algunas mujeres locas de alegría, que venían a despertar a los apóstoles dormidos. Se habían levantado antes del amanecer, vieron el sepulcro vacío, y el Resucitado se apareció en primer lugar a una de ellas, a María Magdalena. Esas mujeres estarán presentes al descender el Espíritu Santo sobre los apóstoles recordándoles todo lo dicho por Cristo, entre otras cosas la igualdad de derechos y obligaciones entre el hombre y la mujer y su creación conjunta. "Él los creó Hombre y Mujer", había dicho el Génesis."⁶¹

La explicación para que el planteamiento de la igualdad entre mujeres y hombres, originado hace tanto tiempo, haya explotado recién durante el Siglo XX,

Copyright ©1996,1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, Todos los Derechos Reservados.

⁶⁰ Régine Pernoud nació el 17 de Junio de 1909 en Francia. Es la única hija de Louis y Nelly Pernoud. En 1928 ganó un Femina Prize y en 1979 recibió un doctorado honorario del College Anna-María of Worcester. Es fundadora del Centro Jeanne d'Arc en Orlean, Francia. Ha dado muchas conferencias y publicado numerosos libros, mostrando siempre interés por las mujeres de la era medieval.

⁶¹ HUMANITAS. 39 (6). Abril-Junio, 1997.

es atribuible al hecho que desde comienzos del Siglo XX, las corrientes filosóficas más importantes han sido, sin duda alguna, el planteamiento político-económico de Karl Marx, las investigaciones de Sigmund Freud y la filosofía de Friedrich Nietzsche. Los tres tienen un punto en común: El cuestionamiento al poder. Marx lo plantea desde la lucha del proletariado VS el burgués que aliena a los trabajadores económica y espiritualmente. Sigmund Freud plantea el cuestionamiento a lo racional como única herramienta de desarrollo del ser humano, y Friedrich Nietzsche resume todas sus revolucionarias propuestas en la frase “Dios ha muerto”. Y el sentido profundo de esta frase es el que Dios que aquí se nombra no representa solamente al espíritu omnipresente que intenta inyectar el Catolicismo. Representa todas las ideas sociales que antiguamente eran incuestionables y, entre ellas, es posible encontrar al machismo y al patriarcado.

Debido a que todas las ideas clásicas y absolutamente pilares fueron cuestionadas en muy poco tiempo, el feminismo tomó el mismo camino y se rebeló contra el poder del machismo. En resumen, a través de los datos aquí recopilados, no resultará complejo encontrar el origen histórico del cambio que han tenido las mujeres dentro de la filmografía de Stanley Kubrick

5.2.4. Clase dominante como clase organizada en clanes ocultos

Este es quizás el tema más complejo de tratar entre los cinco aquí listados. Uno de los temas que probablemente aparecerán con fuerza en el análisis de Sistema de Sentido Estructural de “Eyes Wide Shut” será el de la dominación desde las sombras, desde los lugares invisibles. En gran medida, este tipo de dominación es mejor ejercido cuando mucha gente está de acuerdo en ejercerlo de manera silenciosa.

La clase dominante organizada como clan oculto ha sido un tema recurrente en la filmografía de Stanley Kubrick. Ya en “Dr. Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love The Bomb” se presenta el tema a través del “War Room”,

sala que realmente es un disfraz político de un grupo determinado a manejar los destinos de un continente completo. Son múltiples las ocasiones en que este clan, supuestamente representativo y democráticamente elegido, toma decisiones a espaldas de toda la nación, pero es hacia el final de la película donde esto queda en mayor evidencia. He aquí un trozo del guión de pre-rodaje que lo representa (Von Klutz es quien, en la película, sería llamado Dr. Strangelove):

VON KLUTZ
(sacándose los lentes)
Señor Presidente. No descartaría la oportunidad de preservar un núcleo de especímenes humanos, en el fondo de nuestras más ocultas minas.

PRESIDENTE MUFFLEY
(cansado)
¿Al fondo de las minas?

VON KLUTZ
(poniéndose los lentes cuidadosamente)
Sí. La radioactividad no podrá penetrar una mina que esté varios miles de pies bajo tierra.

El PRESIDENTE mira atentamente a VON KLUTZ.

VON KLUTZ
En cuestión de semanas, suficientes mejoras para un espacio acogedor pueden ser implementadas.

PRESIDENTE MUFFLEY
¿Pero ellos no podrían salir en cien años!

VON KLUTZ
(sonriendo astutamente)
Señor Presidente, el hombre es una criatura sorprendentemente adaptable. Después de todo, las condiciones serían muy superiores a, digamos, un campo de concentración nazi, donde hay amplia evidencia de miserables criaturas aferrándose desesperadamente a la vida.

A pesar de que el PRESIDENTE no se ve convencido, mirando alrededor del salón, al parecer la propuesta de VON KLUTZ no ha caído en oídos sordos.

VON KLUTZ
(sonriendo modestamente)

No sería tan difícil. Reactores nucleares podrían proveer de poder casi indefinidamente. Jardines y parques podrían mantener la vida vegetal. Animales podrían criarse y asesinarse. Una rápida encuesta podría hacerse para definir todas las minas apropiadas en el país (...)

SALTO DE PÁGINA

PRESIDENTE MUFFLEY

¿Pero quiénes serían los elegidos?

VON KLUTZ

Un comité especial debería ser citado para estudiar y recomendar los criterios de selección, pero de antemano, yo diría que en adición a los factores de juventud, salud, fertilidad sexual, inteligencia y un cruce de habilidades necesarias, debería ser absolutamente vital que el grupo cabeza de nuestros hombres de gobierno y militar fueran incluidos, para impartir los requeridos principios de liderazgo y tradición.

La flecha aún no acierta el blanco, pero ya aparecen algunas cabezas que asienten seriamente.

VON KLUTZ

(se ríe)

Naturalmente, ellos deberán procrearse prodigiosamente ¿eh?. Habría mucho tiempo y poco que hacer. Con las técnicas de procreación apropiadas, y empezando con un radio de, digamos, diez mujeres para cada hombre, yo estimo que la prole del grupo original de 200.000 podría emerger cien años después como unos cien millones. Naturalmente, el grupo deberá esforzarse en aumentar el espacio original bajo tierra.

Muchos comentarios se escuchan al rededor de la mesa. Los lápices entran en acción (...)

SALTO DE PÁGINA

VON KLUTZ

Ciertamente no, señor. Cuando ellos bajen a las minas, todos acá arriba estarán aún vivos. No habrá recuerdos chocantes, y la emoción prevalente será una de nostalgia por aquellos dejados atrás, combinada con un espíritu de curiosidad y por la aventura.

GENERAL SCHMUCK

(juiciosamente)

Usted mencionó un radio de diez mujeres para cada hombre. ¿No significaría eso abandonar la forma de relación sexual llamada monogamia?

VON KLUTZ

Lamentablemente sí. Pero es un sacrificio necesario para el futuro de la raza humana. Debo señalar que cada hombre será requerido para desarrollar un servicio prodigioso en este sentido, por lo que las mujeres serán seleccionadas de acuerdo a sus características sexuales, que deberán ser de un orden altamente estimulante.

EMBAJADOR DE SADE

(entusiastamente)

Von Klutz, debo confesar que usted ha tenido una idea sorprendentemente buena.

VON KLUTZ

(correcto)

Gracias, señor.⁶²

Aquí queda en evidencia uno de los elementos clave de los clanes ocultos: la búsqueda de satisfacción de sus propios intereses y (valga la redundancia) el desinterés por la satisfacción de los demás. Si se analiza desde una perspectiva visual, la escena mantiene en la luz a unos pocos personajes (aquellos que se han desarrollado dramáticamente durante el filme) y detrás, en sombras, aparecen muchos otros de quienes jamás vemos sus rostros ¿Quiénes son ellos?. Una duda que jamás se aclara, al menos dentro de la obra cinematográfica.

En “2001: A Space Odyssey”⁶³, más que un clan oculto, se podría llamar como “fuerza oculta” el elemento que Kubrick y Arthur C. Clarke⁶⁴, el guionista, incluyeron, fue de una inteligencia sobrehumana que instala algunos dispositivos a los cuales los seres humanos podrán acceder al alcanzar cierto nivel de tecnología. Esta fuerza nunca es explicitada, no se sugiere si son humanos del futuro, o si son extraterrestres, o seres de otra dimensión, o algo que ni siquiera podemos

⁶² Dr. Strangelove: Or How I Learned Not to Worry and Love the Bomb. Un guión de Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George. Basado en el libro de Peter George “Red Alert”.

⁶³ 2001: A Space Odyssey [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. (141 min.) son. col.

⁶⁴ Sir Arthur Charles Clarke nació el 16 de Diciembre de 1917, en Inglaterra. Es un escritor de obras de divulgación científica y de ciencia ficción. Comenzó a escribir al finalizar la guerra. Su primer cuento publicado fue “Partida de Rescate”, que apareció en el número de mayo de 1946 de la revista Astounding y que le sirvió como punto de partida de una fructífera carrera. Entre sus primeros relatos destaca “The Sentinel”, que sirvió de base para su novela “2001: A Space Odyssey” (1968) y para la película del mismo nombre del director Stanley Kubrick.

imaginar. Y la fuerza de su propuesta está justamente en esto, aprovechar que en el cine no es necesario explicar, sino solo limitarse a mostrar, y que el resto lo hace el espectador. Otro tipo de clan oculto que se muestra en “2001: A Space Odyssey”, es más similar al de “Dr. Strangelove: Or How I Learned not Stop Worrying and Love The Bomb”, donde expone una elite (en este caso, científica y política, y no militar y política como es el caso de “Dr. Strangelove: Or How I Learned not Stop Worrying and Love The Bomb” que domina temas ocultos al resto de la sociedad.

El tópico de la clase dominante organizada como clan oculto aparece como una constante también (y sobre toda su filmografía anterior) en “Eyes Wide Shut”. A través de él, Stanley Kubrick y Frederic Raphael generan un guión absolutamente Hitchcockiano por el siguiente motivo:

Siempre se afirma que Hitchcock rompió los moldes establecidos para escribir guiones clásicos. Una de las maneras fue que dejó de desarrollar la teoría del Conflicto Central⁶⁵ que establece dos fuerzas oponentes y estableció un tercer elemento, real oponente al protagonista, pero mucho más oculto e indirecto. Realmente, lo que hace es transformar el aparente conflicto central en un McGuffin⁶⁶, ya que el espectador está mucho más preocupado de la relación entre este “tercer elemento” VS protagonista, que de la relación protagonista VS antagonista.

Por lo tanto, “Eyes Wide Shut” se convierte en un guión Hitchcockiano al establecer el “tercer elemento”, que es el “clan oculto”. En la segunda parte de la película (el desarrollo más denso) es posible apreciar cómo gradualmente va perdiendo importancia el personaje de Alice Harford (Nicole Kidman, la aparente

⁶⁵ Es posible encontrar un completo análisis de ésta teoría en RUIZ, Raúl. La Poética del Cine. Santiago de Chile. Editorial Sudamericana. 2000.

⁶⁶ Término desarrollado en el libro HITCHCOCK, Alfred, TRUFFAUT, François. El cine según Hitchcock. 1a. ed. Madrid, Alianza, 1998. 383 p. : 32 p. de láms. Serie: El libro de bolsillo. Cine y comunicación ; nº 7001.

antagonista) y va ganando presencia la secta orgiástica de la mansión y su relación con el Dr. Bill Harford (Tom Cruise).

5.3. Los Autores

5.3.1. Stanley Kubrick

Filmografía (como director)

1. Flying Padre (1951)
2. Day of the Fight (1951)
3. Fear and Desire (1953)
4. The Seafarers (1953)
5. Killer's Kiss (1955)
6. The Killing (1956)
7. Paths of Glory (1957)
8. Spartacus (1960)
9. Lolita (1962)
10. Dr. Strangelove or: How I Learned not Stop Worrying and Love the Bomb (1964)
11. 2001: A Space Odyssey (1968)
12. A Clockwork Orange (1971)
13. Barry Lyndon (1975)
14. The Shining (1980)
15. Full Metal Jacket (1987)
16. Eyes Wide Shut (1999)

Stanley Kubrick nació el 26 de julio de 1928 en el Bronx, Nueva York. A los 13 años ya sentía interés por el jazz, el ajedrez y la fotografía. Mientras aún era un estudiante de secundaria en la escuela William Taft -donde integraba la banda

musical y el diario - vendió fotos a la revista Look. Se graduó en el secundario con un promedio de 67 puntos. No pudo ingresar a la universidad a causa de sus bajas calificaciones y por el regreso de un gran número de veteranos de la Segunda Guerra Mundial. A los 17 años consiguió un trabajo como fotógrafo en la revista Look. Trabajó allí durante varios años, viajando por los Estados Unidos. Esos viajes abrieron sus ojos al mundo y desarrollaron en él una sed por el conocimiento. Se anotó como estudiante no matriculado en la Universidad de Columbia y asistió a clases de importantes críticos literarios e historiadores como Lionel Trilling, Mark Van Doren y Moses Hadas. Concurría a cada cambio de programa de las exhibiciones cinematográficas del Museo de Arte Moderno. Jugaba ajedrez por dinero en los clubes Marshall y Manhattan y en el parque Washington Square de Manhattan. En 1951, a los 23 años, Kubrick usó sus ahorros para financiar su primer film, un documental de 16 minutos sobre el boxeador Walter Cartier, que había sido objeto de uno de los trabajos periodísticos que le había asignado la revista Look. El hombre que se lo alquilaba le enseñó a utilizar el equipo, actuando Kubrick como director, fotógrafo, montajista y sonidista. El día de la pelea (Day of the fight) fue comprado por la RKO para su serie "Esto es América" y se exhibió en el teatro Paramount de Nueva York, dejándole a Kubrick un pequeño beneficio. Poco después, Kubrick deja su trabajo en la revista Look para dedicarse a filmar tiempo completo.

La RKO le adelanta dinero para que filme un documental de corta duración para sus series Pathé Screenliner. Llamado "Flying Padre", duraba 9 minutos y era sobre Fred Stadtmueller, un cura que voló cerca de 400 millas hasta la arquidiócesis de New México en un Piper Cub. Kubrick, otra vez, actuó como director, fotógrafo, montajista y sonidista. En 1953 fue contratado por la Unión de Marineros Internacionales para dirigir y fotografiar un documental industrial de 30 minutos. Fue el primer film de Kubrick en colores. Se llamó "The Seafarers". Ese mismo año, consiguió 13 mil dólares de sus parientes para realizar su primer largo llamado "Fear and Desire", que filmó en la montaña San Gabriel, cercana a Los Ángeles, con un equipo de menos de 10 personas, desempeñando él mismo tareas de director, productor, fotógrafo, montajista, sonidista, guardarropista, peluquero,

encargado de la utilería, chofer, administrador, etc. Otros integrantes del equipo eran dos amigos y su primer esposa, Toba Metz, con la que se había casado a los 18 años. El guión había sido escrito por Howard Sackler, un amigo de la secundaria. La película se filmó muda, y el sonido fue incluido posteriormente, lo que insumió 20 mil dólares más. El film, de 68 minutos, nunca recuperó su inversión (aunque Kubrick eventualmente repuso todo el dinero), pero el distribuidor independiente Joseph Burstyn pudo introducirlo en el circuito de cines de arte, que incluía al Teatro Guild en Nueva York.

Miedo y deseo es el único film de Kubrick que no puede conseguirse en video ni para distribución en salas de cine, y él mismo Kubrick ha sido el responsable de ello. Cuando un cine de Nueva York, el Film Forum, exhibió durante una semana de 1994 una copia que se había encontrado, Kubrick tuvo a su estudio enviando cartas a todos los críticos neoyorquinos y programas de entretenimiento, castigando su propia película. En una nota, Don Buckley, del departamento publicitario de la Warner Bros., escribe que "Kubrick ha pedido que se haga saber que, de haber sido por él, no hubiera permitido que su film se mostrara públicamente". El mismo Kubrick ha dicho de su película: "no es más que un pomposo ejercicio amateurístico... una inepta rareza, aburrida y pretenciosa".

En 1955, Kubrick consiguió reunir 40 mil dólares de amigos y parientes y filmó su segundo largometraje: El beso del asesino (Killer's Kiss). Pudo vender el film, de 64 minutos, a la United Artists para que lo distribuyera mundialmente. La empresa hizo ganancias con él, exhibiéndolo como segunda película en los programas dobles. En 1956, Kubrick y su amigo James B. Harris fueron a Hollywood a hacer su primer película de estudio, Casta de malditos (The Killing), basada en una novela, con un presupuesto de 320 mil dólares, y un elenco de notables actores de reparto. Para Kubrick, el atractivo de la historia tenía que ver con su estructura fracturada, que iba para atrás y para adelante en el tiempo a medida que los distintos elementos del asalto se ejecutaban. "Fue el tratamiento temporal lo que hizo que éste no fuera sólo un buen film policial". Kubrick y el productor James

Harris se aseguraron de tener a Sterling Hayden como protagonista. Y a Jim Thompson como dialoguista adicional.

Tras *Casta de malditos*, Kubrick y Harris fueron contratados por Dore Schary, el jefe de producción de la MGM, para desarrollar proyectos que la empresa tenía. Kubrick y el novelista Calder Willingham prepararon un guión basado en el cuento de Stefan Zweig llamado *El secreto ardiente* (*The burning secret*), pero el proyecto nunca se llevó a cabo. El proyecto que siguió fue la adaptación que Kubrick, Willingham y Jim Thompson escribieron de la novela *Paths of Glory* (*Senderos de gloria*, título original de *La patrulla infernal*). Todos los estudios rechazaron el proyecto hasta que Kirk Douglas aceptó protagonizarlo. Recién entonces la United Artists acordó un presupuesto de 935 mil dólares. El film se realizó en Alemania, en los estudios Geiseltasteig de Munich. *La patrulla infernal* terminó siendo el primer clásico de Kubrick, y a menudo se la recuerda como una de las mejores películas que se han hecho sobre la guerra. Kubrick pasó los próximos dos años desarrollando guiones que no conseguiría producir, incluyendo uno para Kirk Douglas llamado *Yo robé 16 millones de dólares* (*I stole 16 million dollars*), sobre el rompedor de barreras de seguridad Hebert Emerson Wilson, y otro sobre los Rangers de Mosby, una fuerza de la guerrilla sureña durante la Guerra de Secesión. También pasó 6 meses junto a Marlon Brando en la preproducción de *El rostro impenetrable* (*One eyed Jacks*), film que terminó dirigiendo el actor.

En 1959, Kirk Douglas estaba produciendo *Spartacus*. El director original, Anthony Mann, había sido despedido a las dos semanas de comenzada la producción y Douglas le ofreció a Kubrick el trabajo, y éste lo aceptó. El film fue el primer éxito de taquilla de Kubrick y recibió la atención de la Academia de Hollywood.

El siguiente proyecto que Kubrick y Harris llevaron a cabo fue *Lolita*, basado en la controvertida novela de Vladimir Nabokov. Habían comprado los derechos en 1958, por 150 mil dólares. Por variadas razones financieras y legales el film se filmó

en Inglaterra. A fines de la década del 60 Kubrick se mudó a Inglaterra y desde entonces realizó todos sus films allí.

Después de Lolita, Harris y Kubrick terminaron su sociedad. Harris inició una obra como director y Kubrick volvió a producir sus propios films otra vez.

Fascinado con "el delicado equilibrio de terror" propio de la Guerra Fría que halló en la novela "Alerta Roja" (Red alert), Kubrick la adaptó transformándola en la comedia satírica "Dr. Strangelove: Or How I Learned not to Stop Worrying and Love The Bomb". Esta vez Kubrick tuvo un éxito propio, el film recibió la aclamación crítica y nominaciones para el Oscar.

Inspirado por el relato de Arthur C. Clarke llamado El centinela, Kubrick y Clarke comienzan a escribir un esbozo de lo que sería 2001: una odisea del espacio en abril de 1964. A Kubrick le interesaba el tema del encuentro del hombre con la inteligencia extraterrestre. Hoy día, 2001 está considerado como uno de los mejores films de la historia del cine. Kubrick mereció nominaciones como guionista y director pero sólo ganó el Oscar a los mejores efectos especiales.

A continuación, Kubrick planeó hacer un film sobre Napoleón, pero debido a su costo no pudo afrontar el proyecto. Fue entonces cuando Kubrick adaptó la novela La naranja mecánica (The Clockwork Orange) para la pantalla. A pesar de su calificación X en los Estados Unidos, el polémico film fue un gran suceso y le mereció 3 nominaciones para el Oscar: como adaptador, director y productor. En Inglaterra debió ser retirado de circulación por Kubrick y la Warner Bros., debido a que una pandilla violó a una mujer mientras sus integrantes cantaban el tema musical "Cantando en la lluvia".

Por esta época, principios de la década de los 70, comenzó a crecer el mito Kubrick. Numerosos artículos y libros fueron publicados retratándolo como un recluso excéntrico sobre cuya vida personal poco se conocía. Lejos de Hollywood, Kubrick vivía en una gran casona en medio del campo en las afueras de Londres

con su tercer mujer Christiane Harlan y sus tres hijas. Harlan, una pintora alemana y ex actriz, había interpretado el único papel femenino de La patrulla infernal. Su gran casona también albergaba sus oficinas y estudios de post producción.

Después de dos films de ambientación futurística, Kubrick cambió de dirección y creó Barry Lyndon, una historia situada en el siglo XVIII, escrita en el XIX por William Makepeace Thackeray. Aunque el film de 11 millones de dólares no fue un gran éxito, los reconocimientos se sucedieron: 7 nominaciones para el Oscar, más que ningún otro film anterior del director, incluyendo las 3 habituales reservadas para él: adaptación, dirección y producción.

En 1980, cinco años después de Barry Lyndon, Kubrick estrenó su contribución al cine de horror, El resplandor (The shining), basada en una novela de Stephen King. El film fue un éxito financiero pero la crítica no fue tan receptiva. Hoy día figura entre los mejores films del género.

Pasaron otros 7 años hasta que Kubrick estrenó Nacido para matar (Full metal jacket). A pesar de llegar pisándole los talones a la exitosa Pelotón de Oliver Stone, el film fue un éxito económico y crítico. Y la única nominación que recibió fue para la mejor adaptación. Por esta época Kubrick concedió una entrevista a la revista Rolling Stone donde refutó muchos de los persistentes rumores sobre su excéntrica conducta. También estuvo involucrado en la supervisión de la transferencia a video de varios de sus films y en la creación de un nuevo negativo para Dr. Insólito de las copias de más alta calidad que sobrevivieron al paso del tiempo, tras haber descubierto que el negativo original se había perdido.

En mayo de 1990 Kubrick pasó a formar parte, junto con los directores Martin Scorsese, Woody Allen, Francis Coppola, Steven Spielberg, Robert Redford, Sidney Pollack y George Lucas, de la Fundación Film, una organización creada para promover la restauración y preservación de películas. Kubrick desarrolló otro proyecto de ciencia ficción llamado AI (por "inteligencia artificial"), pero determinó

que la tecnología de efectos especiales disponible no podía llenar los requerimientos de la historia, por lo que el proyecto quedó en suspenso.

Entonces escribió un guión llamado *Aryan Papers* (Los documentos Arios) basado en la novela de Louis Begley, *Mentiras del tiempo de guerra* (*Wartime Lies*), sobre un niño judío y su tía tratando de sobrevivir en la Polonia ocupada por los Nazis en la Segunda Guerra Mundial haciéndose pasar por arios. El film llegó a anunciarse como en proceso de pre-producción y algunos actores llegaron a ser contratados, como también llegaron a elegirse algunos escenarios. Según informes, tras ver los efectos especiales desarrollados en *El parque Jurásico* de Steven Spielberg, Kubrick decidió que su proyecto de ciencia ficción podía lograrse con efectos digitales computados. *Aryan Papers* fue puesto en suspenso y Kubrick comenzó el proceso de preproducción de *AI*.

A mediados de 1995 la Warner Bros. informó que Kubrick estaba aún ocupado en la preproducción de la muy compleja *AI*, pero que podía realizar primero un film llamado *Eyes Wide Shut*, interpretado por Tom Cruise y Nicole Kidman. En marzo de 1996 comienza el proceso de preproducción del film, que terminará de rodarse en 1998, rodeado del más profundo secreto, tras estar los protagonistas un año recluidos en Inglaterra bajo las órdenes del director y afrontar varios cambios en el rodaje (Harvey Keitel por Sidney Pollack, Jennifer Jason Leigh por Marie Richardson). El film fue escrito por Kubrick y el escritor Frederic Raphael, y se basa en un viejo proyecto en el que Kubrick había pensado tras finalizar el rodaje de *La naranja mecánica*, la adaptación de la novela de Arthur Schnitzler llamada *Traumnovelle*.

El 8 de marzo de 1997 el Director's Guild of America recompensó a Kubrick con su más alto honor, el premio David Ward Griffith. En septiembre del mismo año, se le concedió el León de Oro a la trayectoria en el Festival de Venecia.

El 4 de marzo de 1999 los más altos ejecutivos de la Warner asisten a una exhibición privada de *Eyes Wide Shut* en un hotel de Las Vegas. Una vez

terminada la proyección, y siguiendo órdenes de Kubrick, la copia fue devuelta a Inglaterra.

El 7 de marzo Kubrick muere en su casa de campo cercana a Londres de un ataque al corazón mientras duerme.

El 9 de marzo, la Warner libera un trailer de Eyes Wide Shut con Nicole Kidman y Tom Cruise desnudos que satura las páginas de Internet que lo exhiben y debe ser pasado con censura electrónica por los canales de televisión.⁶⁷

5.3.2. Frederic Raphael

Filmografía (como guionista para cine)

1. Bachéelo of Hertz (1958)
2. Donet Botar hot CROC (1961)
3. Nothing But the Best (1964)
4. Darling (1965) (idea)
5. Two for the Road (1967)
6. Far from the Madding Crowd (1967)
7. A Severed Head (1970)
8. Daisy Miller (1974)
9. Richard's Things (1980) (también escribió la novela)
10. Putain du roi, La (1990)
11. Eyes Wide Shut (1999)
12. Hiding Room (2002)

⁶⁷ Esta biografía ha sido desarrollada a partir de la información recopilada en los siguientes documentos:

- DUNCAN, Paul. Stanley Kubrick : el poeta de la imagen 1928 – 1999. Köln, Taschen, 2003. 192 p. il. col.
- RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.
- CIMENT, Michel. Kubrick. Madrid, España, Ediciones Akal, 2000. 328p.
- Warner Bros. The Authorized Stanley Kubrick Website. Estados Unidos. <<http://kubrickfilms.warnerbros.com/>> [Consulta 29 Ene. 07]

13. This Man, This Woman (2002)

Filmografía (como guionista para TV)

1. Weiß gibt auf (1966) (también escribió la obra de teatro)
2. Un monsieur bien Rangé (1973)
3. Rogue Male (1976)
4. The Glittering Prizes (1976) (también escribió la novela)
5. Oresteia (1979) (adaptación)
6. Of Mycenae and Men (1979)
7. The Best of Friends (1980)
8. BBC2 Playhouse (1979-1980)
Capítulo: The Best of Friends (1980)
9. Oxbridge Blues (1984)
10. After the War (1989)
11. Women and Men: Stories of Seduction (1990)
12. Picture Windows (1994)
Capítulo: Armed Response (1994)
13. Coast hot Coast (2004) (también escribió la novela)

Biografía

Frederic Raphael nació en Chicago, Estados Unidos, el 14 de Agosto de 1931. Su madre era norteamericana y su padre inglés, quien trabajó en relaciones públicas de Petróleos Shell. La familia era judía, y se mudó primero a Nueva York en 1934 y luego a Inglaterra en 1938, donde Raphael fue educado en Charterhouse y luego en St. John's College, en Cambridge, donde leyó filosofía. Ganó temprana experiencia periodística trabajando en el Sunday Express, antes de embarcarse en una carrera deslumbrante como un escritor de éxito, tanto de novelas como de guiones cinematográficos. Su primera novela fue publicada en 1956, seguida de una serie de obras originales, adaptaciones y episodios de series como Probation

Officer (ITV, 1959-62), para televisión. Su primer crédito de la pantalla grande fue en *Bachéelo of Hertz* (d. Wolf Rilla, 1958), una comedia donde un desconocido Hardy Kruger hacía el rol de un estudiante alemán en Cambridge. Desde este punto, Raphael escribió siempre sobre sus experiencias en el sistema público escolar de Cambridge, constantemente reevaluando lo que esas instituciones le hacen a los individuos que pasan por ellas, especialmente aquellos que se consideran a si mismo marginales, de religión o de clase, tal como Raphael lo hacía.

Su primer guión importante fue la sátira social llamada “Nothing but the Best” (d. Clive Donner, 1964), donde Alan Bates interpretaba un joven y ambicioso oficinista, determinado a que nada – ni siquiera el homicidio – se interpusiera en su camino hacia la cima. El año siguiente, Raphael ganó un Oscar por “Darling” (d. John Schlesinger, 1965). Muchas otras novelas siguieron, así como adaptaciones literarias para la pantalla como la cautivante “Far From the Madding Crowd” (d. John Schlesinger, 1967), un fracaso de críticas pero con un gran éxito popular, protagonizando Alan Bates y Julie Christie.

Raphael volvió a la televisión de manera triunfante en 1976 con “The Glittering Prizes (BBC), un ingenioso retrato de la generación Cambridge. Duró más de seis episodios y es ahora considerada como base para el drama en la televisión. Siguió este con su aclamada “Rogue Male” (BBC, 1976), una adaptación para televisión del clásico de suspenso de 1930 realizado por Geoffrey Household, proyecto que volvió a reunir a Raphael con el director Clive Donner. Posteriormente, Raphael volvió a territorio familiar con otro examen del sistema escolar público en la intrigante “School Play” (BBC, 1979). “Richard's Things” (d. Anthony Harvey, 1980), una enigmática historia de amor estelarizada por Liv Ullman, que interpretaba a una viuda que descubría el pasado de su marido, fue una de las pocas veces en que Raphael adaptó una de sus propias novelas para el cine.

Frederic Raphael continuó la revisión de su pasado en “Oxbridge Blues” (BBC, 1984), adaptada de una serie de sus historias cortas acerca de dos hermanos,

graduados de Cambridge, con literalmente distintas opiniones acerca del éxito. Pero su mayor drama para televisión fue la serie de diez partes “After the War” (ITV, 1989), que se considera como parte de su mejor trabajo. Es probablemente también el más autobiográfico. Joe y Michael se conocen siendo estudiantes en 1942, y a pesar de que ambos son judíos, Michael viene de una familia privilegiada, mientras Joe y su madre son refugiados de la guerra en Europa. La serie los sigue mientras crecen y siguen carreras en los medios de comunicación, otro de los temas recurrentes de Raphael.

Raphael fue siempre un férreo crítico de la industria fílmica Inglesa y Hollywoodense, y la relativa pausa que se tomó con su trabajo en la pantalla desde “After a War” probablemente refleja los problemas que encontró en el cambio de clima de los quince años anteriores. De todas maneras, Raphael escribió el guión para el decepcionante film final de Stanley Kubrick “Eyes Wide Shut”. Raphael es claro en las columnas que ocasionalmente escribe para la prensa popular, sobre todo en el prefacio de 30 páginas que escribió para la publicación de 1967 de su guión original “Two for the Road” (d. Stanley Donen, 1966), donde argumenta, con toda la acostumbrada erudición e ingenio típicos de un “escritor de cine”, las razones más poderosamente críticas contra las pretensiones de personas con una visión cortoplazista y absurda pertenecientes a una industria con la que Raphael siempre había tenido una relación ambigua. Es un lamento que ha venido escuchándose por parte de los escritores incluso desde el advenimiento de las películas sonoras, pero Raphael eleva la simple crítica a un fino arte, mientras que al mismo tiempo da a conocer las razones de por qué las cosas son como son, por la pura naturaleza de la cinematografía comercial de gran escala.

Raphael usualmente sufrió del tradicional disgusto inglés de la “inteligencia” y éxito fácil, y su trabajo siempre fue criticado por estar casi exclusivamente interesado en una brillante, ingeniosa, sobreeducada elite de clase media, muchos de los cuales terminaban trabajando en los medios – su propio mundo – en otras palabras. Su trabajo fue ciertamente diferente a muchos de los dramas de las décadas de los 60 y 70, con sus minuciosos y realistas retratos de la vida de la

clase trabajadora. Para justificarse, él analiza la historia del periodo, desde los 50 en adelante, interesándose especialmente en el auge de los medios de comunicación masiva y en la noción de “celebridad”, con el show business volviéndose una industria dominante en la cultura occidental. A pesar de vivir en Inglaterra desde los 7 años de edad, él mantiene su ciudadanía americana, y una ambigua actitud hacia una institucionalidad de la que él, sin duda alguna, se había vuelto una parte importante. Esa ambigüedad, amparada en una obsesión sobre el rol del judío en una sociedad gentil, continúa como el tema más importante de su trabajo.⁶⁸

5.4. Análisis Cruzado: Documento “Aquí Kubrick” / Obra “Eyes Wide Shut”

Previo a la aplicación directa del Sistema de Sentido Estructural (SSE) es recomendable enlistar y reflexionar de manera libre e intuitiva en torno a los datos que se han recopilado sobre la metodología de escritura de la obra seleccionada. Mejor aún cuando estos datos van enlazándose con referencias a la película que derivó de aquel guión. Es por esto que a continuación se realiza un análisis cruzado: Documento / Obra. Ya desde aquí van apareciendo relaciones entre producción, recepción del espectador, obra y metodología de guión. Esto no significa que el análisis del Sistema de Sentido Estructural (SSE) se vuelva innecesario, ya que las reflexiones del presente capítulo son subjetivas y, como planteaba anteriormente, intuitivas. Estas relaciones no se transformarán en datos objetivos hasta que no se sometan finalmente al Sistema de Sentido Estructural (SSE).

⁶⁸ BFI British Film Institute (Gran Bretaña). Screenonline [en línea]. <<http://www.screenonline.org.uk>> [Consulta: 29 ene. 2007] Debido a que no existen biografías de Frederic Raphael en español, se ha extraído el presente texto de la página recién citada, el cual ha sido traducido al español por el autor de esta tesis.

Al mismo tiempo, este capítulo se relaciona estrechamente con el 5.2 “Influencias culturales de “Eyes Wide Shut”, ya que se sigue ahondando en el tema de los referentes culturales, ahora desde el punto de vista de sus autores.

Uno de los temas más importantes en la película “Eyes Wide Shut” es el aparente hermetismo con el que actúan ciertos grupos. En el caso concreto de la película, un determinado grupo de aparente poder económico e influencia social. Ya desde el comienzo del trabajo entre Stanley Kubrick y su guionista, Frederic Raphael, es posible encontrar atisbos de un extraño y aparentemente innecesario hermetismo⁶⁹:

“Me trajeron un paquete a nuestra casa de Francia por Federal Express al día siguiente de nuestra llegada. Eran fotocopias de las páginas 203 a 296 de un texto gris y con aspecto de ser bastante viejo. Habían recortado el nombre del autor y el título.”⁷⁰

¿Cuál es el sentido de recortar el nombre del autor y el título? Un hecho que claramente no es fortuito ni casual. Y Stanley Kubrick se mantiene firme ante su postura:

“S.K.⁷¹: De acuerdo, así que ¿con quién tengo que hablar por lo de tu contrato ¿con William Morris?

F.R.: Sí, por favor. En California. ¿Conoces a Ron Mardigian?”

S.K.: No. Pero hablaré con él. ¿Cuándo puedes empezar a trabajar?

F.R.: En cuanto esté listo el contrato.

S.K.: Muy bien.

⁶⁹ El narrador del libro “Aquí Kubrick” es, en todo momento, Frederic Raphael. Por ende, de aquí en adelante, siempre que alguien narre durante las citas que en esta investigación se hacen al libro, se entiende que es Raphael, a menos que se explicita lo contrario.

⁷⁰ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p. En el presente capítulo de la tesis, todas las citas a este libro serán en *cursiva* y todas las citas al guión cinematográfico de “Eyes Wide Shut” serán en Courier New.

⁷¹ En el libro “Aquí Kubrick”, Frederic Raphael describe los encuentros con Stanley Kubrick en formato de guión literario. Se entiende que S.K. son los diálogos de Stanley Kubrick y F.R. son los diálogos de Frederic Raphael.

F.R.: No es de Stefan Zweig ¿verdad? [preguntando por el autor de "Traumnovelle"⁷²]

S.K.: Lo arreglaré todo con Mardigian.⁷³

Al avanzar por el documento, y aunque la solución al acertijo se le escapa a Stanley Kubrick, las motivaciones detrás de su actuar nunca quedan del todo claras:

"S.K.: ¿Qué más? [refiriéndose a la lectura de "Traumnovelle"]

F.R.: Los sueños. Ese tipo de cosas eran innovadoras cuando Freud también lo era. A mí no me resultan muy convincentes (...) Con todos esos diálogos y los recuerdos tan nítidos... Es todo tan... literario. Seguro que el autor había leído a Freud, ¿verdad?

S.K.: Freud y Arthur se conocían... ¡Mierda!

Stanley golpeó la mesa con la palma de la mano, fuerte. Estaba verdaderamente irritado. ¿Cuánto tiempo pensaba que podía ocultar el nombre del autor (que había resultado ser [Arthur] Schnitzler)?⁷⁴

Inmediatamente el concepto de hermetismo con cierta información se puede relacionar en un episodio concreto de la película: La escena final donde Victor Ziegler (Sydney Pollack) intenta disuadir a un sorprendido Bill Harford (Tom Cruise) revelándose solo una pequeña parte del misterio:

ZIEGLER (off screen)
Entre.

HARRIS abre la puerta para BILL y la cierra detrás de él, quedándose afuera. ZIEGLER se levanta de una silla y le da la mano.

ZIEGLER

⁷² SCHNITZLER, Arthur. Relato Soñado (Traumnovelle). Ed. Acantilado. 132 p.

⁷³ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

⁷⁴ *Íbid.*

Hola, Bill. Perdona por traerte
aquí a esta hora de la noche.

BILL

No hay problema.

(...)

ZIEGLER

¿Puedo ser franco, Bill?

BILL

Claro.

ZIEGLER

Me temo que lo que debo decir es
un poco incómodo de conversar.

(...)

ZIEGLER

No estoy exactamente seguro de
cómo empezar esto. Pero quizás
lo mejor es sólo poner las
cartas en la mesa y decir que
sucede que yo sé bastante de lo
que has estado haciendo por las
últimas veinticuatro horas.

BILL

Perdón, Victor pero debo
preguntar ¿qué mierda estás
hablando?

ZIEGLER (tranquilo)

Bill, por favor créeme, yo sé
que esto es incómodo - quizás
igual de incómodo para mí que
para ti. ¿ok?.

BILL no dice nada.

ZIEGLER

¿Ok?... Ahora, la razón por la
que yo deseaba hablarte es
porque pienso que tu podrías
haber malentendido una o dos
cosas la otra noche, las cuales
me gustaría aclarar.

Silencio.

ZIEGLER

Ok. Pienso que también debería
decirte que yo estuve ahí. En la
casa.

(...)

ZIEGLER

Me quitaste las palabras de la
boca. Una sorprendente
coincidencia. Eso fue lo primero
que pensé. Pero luego recordé
verte a ti y al músico, Nick,
recordando viejos tiempos en la
fiesta, y no me tomó mucho dar
me cuenta que el pequeño podrido
era la razón de por qué estabas
ahí.

(...)

BILL

fue todo porque lo presioné

ZIEGLER

Quizás, pero yo lo recomendé a
esta gente y él traicionó mi
confianza.

(...)

BILL

El portero del hotel dijo que
dos hombres se lo llevaron a las
cinco y media de la mañana.

ZIEGLER

Eso es correcto. Ellos le dieron
un boleto de avión y lo llevaron
al aeropuerto. Ahora él estará
probablemente de vuelta con su
familia en Seattle.

BILL

El portero dijo que tenía un
moretón en su mejilla.

ZIEGLER

¿Eso fue todo?

BILL

¿Él está bien?

ZIEGLER

Él está mucho mejor de lo que
merece estar.

(...)

BILL

Nick nunca dijo nada sobre una
segunda contraseña. ¿fue eso lo
que me delató?

ZIEGLER

No hay segunda contraseña. Te
delataste tan pronto como
llegaste. Los invitados llegan
en limosinas, no en taxis, y
ellos no salen de sus
automóviles media cuadra antes
de la puerta.

Después de que nuestros
sirvientes tomaron tu abrigo,
uno de nuestra gente revisó tus
bolsillos y encontró el recibo
del disfraz hecho a nombre del
Dr. W. Harford, un nombre que
obviamente no pertenecía a la
lista de invitados.

ZIEGLER sorbe un poco de brandy.

ZIEGLER

Bill, esta no es gente
ordinaria. No creo que tengas la
más mínima idea de cuán
afortunado eres de haber salido
tan fácilmente de esa situación
como tú lo hiciste. Algún día me
podrás agradecer por eso.⁷⁵

Victor Ziegler siempre habla de “estos hombres”, o “nosotros”, adornando esto con las frases “esta no es gente ordinaria” y “todos los invitados llegan en limusinas”. A partir de estos pocos datos que se pueden extraer para identificar a estos hombres, es posible entender que son personas poderosas e influyentes, con un nivel económicamente privilegiado (más adelante, Ziegler afirma que las

⁷⁵ KUBRICK, Stanley, RAPHAEL, Frederic. [Guión] Eyes Wide Shut. 08.04.1996. Copyright ©1996,1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, Todos los Derechos Reservados.

mujeres de la orgía no eran más que “putas-de-mil-dólares-la-noche”, lo cual también apunta a definir un tipo de clase social). La obsesión de Kubrick por entrometerse en las clases influyentes es transversal a toda su obra. Prácticamente todos los personajes de “Dr. Strangelove: Or How I Learned not to Stop Worrying and Love the Bomb” pertenecen a las llamadas élites de poder⁷⁶. En “2001: A Space Odyssey”, los personajes son dependientes de las élites, pero ellos mismos se pueden incluir en un grupo llamado “élite de información”. En “A Clockwork Orange” Kubrick termina “casando” al despreciable protagonista con la élite política. Todos estos grupos descritos comparten la misma característica: Obtienen y guardan información que no está disponible para toda la gente.

El esconder información genera, consciente o inconscientemente, el pensamiento de que la persona que esconde la información sabe mucho, incluso todo. Para contrastar esta manera de plantearse las cosas, Kubrick se preocupa de dejarle claro a Frederic Raphael de que, aparentemente, él no tiene idea de nada:

S.K.: ¿Te ha gustado la historia?

F.R.: Es... un tanto exasperante. Es buena, pero tampoco tanto, ¿no?. Eso de los sueños, ¿quieres que salga en la película?

S.K. No sé muy bien lo que quiero.”

A partir de este punto, se comienza a entender la relación “Hitchcock - Kubrick”, ya que ambos mantienen la desconcertante e insegura imagen tras la que se esconden, manteniendo realmente el control de cada elemento y conociendo con claridad lo que quieren. Frederic Raphael definió muy bien este tipo de relación que generaban ciertos directores: “Kubrick no sabía lo que quería, pero sabía exactamente lo que no quería”.

En esta etapa inicial, Stanley Kubrick demuestra una gran capacidad para fomentar la creatividad libre y sin amarres:

⁷⁶ Es posible encontrar una cita al guión de “Dr. Strangelove: Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb” y un análisis de esta en el capítulo 5.2.4 , “Clase dominante como clase organizada en clanes

“Stanley parecía reacio a fijar cualquier frase del guión que pudiera coartar la invención. En cuanto yo le hacía un comentario, se echaba para atrás, como si retirara la mano de la pieza que estaba a punto de mover”⁷⁷.

Esta libertad, sin duda, es también incluida en la película. Sin duda, se puede definir a Bill Harford (Tom Cruise) como un hombre que no desea seguir inmerso en su propia rutina auto impuesta y se lanza a los brazos de la creatividad intuitiva.

Pero al mismo tiempo, y repitiendo la ambigüedad y paradoja del elemento anteriormente descrito (el manejo de la información), Kubrick no define algo, sino que toma una aparente posición, la afirma y luego se contradice:

“S.K: Hablando de páginas... Eso me recuerda que... bueno, comprendo que quieras ir trabajando por tu cuenta, pero ya sabes lo que te voy a pedir, ¿verdad?

F.K.: De sobra.

S.K: Pues entonces, cuando hayas escrito una parte, treinta o cuarenta páginas, ¿me la enviarás?”⁷⁸

No son muy conocidas las influencias cinematográficas de Stanley Kubrick, pero aquí define una muy clara para este proyecto:

“F.R.: ¿Quieres que la película se parezca a Kieslowski?

S.K: No lo sé. Creo que no estaría mal que lo tuviéramos en cuenta.

F.R.: Tiene mucho diálogo. ¿Quieres que haya mucho diálogo?

S.K: No sé lo que quiero. Quiero rodar la historia de Arthur [Schnitzler], pero en Nueva York, hoy en día. Eso es todo lo que puedo decirte. Me gustaría poder decirte más, pero no puedo”⁷⁹ ”

ocultos”, página 61.

⁷⁷ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

Esa última frase vuelve a recordarnos la conversación que Bill Harford (Tom Cruise) mantiene con Victor Ziegler (Sydney Pollack) hacia el final de “Eyes Wide Shut”. Al mismo tiempo, Kubrick siempre va dejando entrever su personalidad absolutamente controladora. Esta personalidad queda de manifiesto en la siguiente declaración:

“F.R.: Acabo de recibir el contrato. ¿Has visto la cláusula que estipula que, en caso de desacuerdo, Stanley Kubrick será el juez absoluto para decidir quién fue el autor de cada línea y de cada idea y que el guionista promete acatar su decisión?(...) Quiero hacer una película, no quiero ser un esclavo a sueldo. Y no lo seré.

S.K: ¿Dónde está esa cláusula?

F.R.: Justo donde les has dicho que la pusieran.”

(...)

F.R.: Otra cosa más, Stanley. El contrato estipula que tengo prohibido escribir cualquier cosa mientras dure el proceso de escritura del guión (...) No puedo ni escribir una reseña literaria (...) Así entretengo la mente con algo nuevo.

S.K: Eso es lo que yo quiero evitar.⁸⁰”

La capacidad de intentar controlar la vida de otros y prohibirles cosas que, aparentemente, no tienen efectos negativos y, por ende, no deberían ser prohibidas, recuerda a múltiples escenas de “Eyes Wide Shut”, entre ellas la misma escena final ya citada, donde Victor Ziegler sabe incluso qué hizo el Dr. Harford las últimas veinticuatro horas.

En otro apartado del documento, Frederic Raphael confiesa: *“Intenté imaginarme una película que [Stanley] Kubrick quisiera hacer”*. Con esta afirmación, Frederic Raphael demuestra que el peso del estilo y el gusto de la persona con quien se trabaja influyen notoriamente en el proceso de creación del guión. Este es uno de los primeros elementos puramente subjetivos que influyen en la obra fílmica.

Stanley Kubrick definía todo, incluso cambiaba a su antojo la manera que Frederic Raphael tenía para escribir el guión literario:

“S.K.: No me gustan los guiones que sólo incluyen diálogos y acotaciones, acotaciones y diálogos. Yo necesito saber más sobre el conjunto... qué está pasando. Quiero saber hasta a qué huele la gente, ¿sí? Todo lo que se te ocurra... puede ser importante. O no, pero... ¿sabes lo que quiero decir? Eres novelista. Escríbelo como una novela, no como un guión de Hollywood⁸¹”

Kubrick profundiza en esta “avidez por saberlo todo”:

“S.K.: (...) y otra cosa... la escena esa en la que Bill y el otro van dando un paseo. Dices que van charlando. ¿De qué hablan?

F.R.: Es el final de la escena y están muy alejados de la cámara. Sólo quería indicar... pues eso... que se comportan como amigos.

S.K.: ¿Y de qué hablan?⁸²”

Son, por vez primera, entendibles explícitamente los motivos de Stanley Kubrick para pedirle a Frederic Raphael este cambio a la metodología clásica de escritura de guiones. Sería la primera vez que Stanley Kubrick no cambia, cuestiona, o contradice una decisión tomada por él mismo (para alivio del confundido Frederic Raphael). A poco leer, se descubre que esta tampoco es la excepción:

“S.K.: ¿Freddie? Soy Stanley. ¿Puedes hablar?

F.R.: Claro.

S.K.: ¿Estás viendo el tenis?

F.R.: No mientras trabajo

⁸⁰ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² *Ibid.*

S.K.: Escucha, eh, el guión... parece que tiene muchos, bueno, ladrillos de texto, acotaciones, que me cuesta leer. Ocupan toda la línea y son párrafos muy largos.

F.R.: Me pediste que te explicara todo lo que se me ocurriera que pudiera ser pertinente. Puedo dejar de hacerlo.

S.K.: Me cuesta mucho leer esos fragmentos.⁸³

Al parecer, Kubrick se esforzaba por realizar acciones condenatorias que para Frederic Raphael no tenían sentido alguno (quizás por eso, en un par de ocasiones, se compara a K de “El Proceso” de Franz Kafka⁸⁴):

“A mí, la secuencia me convenció. Continué rápidamente (el diálogo lento nunca funciona). Después podía lijarlo y pulirlo, y así lo haría. No quería enviarle a S.K. nada que no pudiera defender.

De hecho, al final resultó que nada de todo aquello le gustó a Kubrick.”

Stanley Kubrick tampoco explicaba nunca por qué no le gustaba algo. De hecho, Raphael afirmaba que Kubrick no modificaba una parte de una escena: o la aceptaba íntegra o la desechaba completamente. Al mismo tiempo, Kubrick continúa dando libertades y, a la vez, poniendo condiciones:

“ ¿Crees que debería tratar de... de planear lo que pasa después?

F.R.: Sigo adelante con el guión, ¿no?

¿Puedes avanzar sin que hablemos con detalle de lo que sigue?

F.R.: Continúo siguiendo los pasos de Arthur y... eso. Detesto saber antes de tiempo qué pasa exactamente. Le quita toda la emoción. No quiero pasarme la vida uniendo puntos como en un pasatiempo.

Sigue los pasos de Arthur [Schnitzler]. Sabe contar una historia

⁸³ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

⁸⁴ En esta obra maestra de la literatura universal, K es el personaje que utiliza Franz Kafka para narrar una historia donde K es condenado sin motivo por una maquinaria judicial que funciona en la oscuridad, con procedimientos absolutamente absurdos y poco coherentes. De hecho, más que absurdos, el punto es que nadie le explica a K por qué está condenado. Finalmente, K es ejecutado, sin que él, o el lector, sepan jamás el motivo de su condena.

F.R.: Lo que no quiero hacer es escribir 2010, con todo bien explícito y explicado.

¿Acaso te he pedido que lo hagas?

F.R.: Nunca sabes lo que te va a sugerir una historia hasta que llegas a un punto dado. No quiero limitarme a seguir a Arthur. Espero que no sea eso lo que quieres.”⁸⁵

A pesar de que Kubrick es claro en afirmar que Frederic Raphael debería seguir la narración de Arthur Schnitzler, Raphael se comporta como una especie de pequeño revolucionario y le contesta que no se limitará a hacer lo que Kubrick le pide. Una temeraria decisión, casi tanto como la que Bill Harford (Tom Cruise) toma al momento de entrar a la gran mansión. Siempre dentro del mismo contexto, es posible observar un momento en el filme donde el Dr. Harford es sobrepasado por el poder que tiene al frente:

Un momento después, una voz susurra detrás de BILL.

HOMBRE ELEGANTE
¡Contraseña!

BILL se da vuelta y ve a dos hombres. Uno, grande, el otro, delgado y elegante.

HOMBRE ELEGANTE
¡La contraseña!
BILL
Arco iris Fidelio.

HOMBRE ELEGANTE
Eso es correcto, señor. Esa es
la contraseña para la entrada,
pero puedo preguntar ¿cuál es la
contraseña para la casa?

BILL ha sido descubierto. Él suspira profundamente.

(...)

HOMBRE ELEGANTE

⁸⁵ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

¿No sería tan amable de decirme
la contraseña de la casa?

BILL

Disculpe. Parece que debo
haberla olvidado.

El hombre elegante camina a la mitad del salón y levanta su mano. Eventualmente, todo se detiene. Vendado, Nick deja de tocar el piano cuando alguien le pone la mano en el hombro y le susurra algo. Con todos los ojos en él, los dos hombres caminan hacia BILL.

HOMBRE ELEGANTE

¿Podría ser tan amable de
remover su máscara?

BILL mira a su alrededor, a todos los hombres enmascarados que lo rodean.

HOMBRE ELEGANTE (más duro)
Por favor, quítese la máscara.

BILL lentamente se saca la máscara y la guarda en su bolsillo.⁸⁶

Tal como Bill Harford (Tom Cruise) se ve obligado por una fuerza externa a realizar un acto que no desea, el sólo miedo (¿respeto?) a un ser superior, hace que Frederic Raphael realice una (y varias) acciones contra su voluntad:

"S.K.: No tendré que esperarme hasta que escribas cuarenta páginas más ¿no?"

F.R.: Ya sabes cómo va esto para mí. ¿no? Cada puñetera entrega es como si te entregara un guión nuevo.

S.K.: Lo sé, pero...

F.R.: En cuanto tenga suficiente para construir una secuencia tiene sentido, no te haré esperar. Pero no puedo ir de escena en escena sin tener siquiera idea de lo que es importante, o de cómo encajan las escenas entre sí. Shakespeare no escribió "Ser" y después le aseguró de que al director le gustaba antes de seguir escribiendo él "O no Ser".

⁸⁶ KUBRICK, Stanley, RAPHAEL, Frederic. [Guión] Eyes Wide Shut. 08.04.1996. Copyright ©1996,1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, Todos los Derechos Reservados.

Kubrick siempre demostró interés en la escena de la Orgía. Era una de las escenas clave. Así lo demuestra este texto.

“S.K.: Tenemos que pensar en la escena de la Orgía. Porque, a ver, ¿qué pasa en esa casa? Arthur no nos explica gran cosa.”

Una de las influencias más extrañas fue que la cultura popular de Estados Unidos causó en la obra “Eyes Wide Shut”, fue “Pulp Fiction” de Quentin Tarantino:

“S.K. ¿Has visto Pulp Fiction?”

F.R.: Sí. Me gustó mucho. ¿Y a ti?”

S.K.: Creo que debemos tenerla en cuenta

F.R.: ¿Cómo hacemos? ¿Hacemos que digan joder todo el rato?”

S.K.: Por la manera de explicar la historia.

F.R.: Me gustó, pero nuestra historia no necesita un bucle como ese, ¿no?”

S.K.: El ritmo. Ten en cuenta el ritmo.”

Pareciera que Stanley Kubrick, tal como el personaje Bill Harford, estuviese obsesionado con la orgía desde el momento en que supo que podía “entrar a ella”: “Regresa constantemente a la escena de la Fiesta” le decía Kubrick a Raphael. Al mismo tiempo, Kubrick reafirmaba su intento por controlarlo todo y su intento tácito de confundir a Frederic Raphael: “Cuando Stanley me llamó, me sugirió discretamente que retrocediera hasta el punto donde, en su opinión, las cosas habían empezado a descontrolarse (lo que, por supuesto, quería decir escaparse de su control). Más que sorprenderme, me decepcionó; yo no veía ninguna diferencia cualitativa entre la primera parte, que todavía le gustaba, y la última, que había rechazado”⁸⁷. Y Stanley Kubrick no sólo ahondaba en estos aspectos, también seguía trabajando de una manera que Frederic Raphael detestaba: “La dificultad de trabajar más o menos escena por escena, como quería Stanley, no radicaba sólo en que para mí la rutina es una tortura. Si no que, y esto era más

*determinante para la película, prestábamos tanta atención a los árboles que no le estábamos dando al bosque ninguna forma definida*⁸⁸. La metáfora usada por Frederic Raphael es clara: Su trabajo con Kubrick claramente se centraba en generar escenas convincentes, pero afinarlas mucho y dedicarles tanto tiempo estaba derivando en problemas estructurales.

La ambigüedad que Kubrick presentaba ante su guionista, era ahora casi una máxima para la escritura del guión:

*“Le expliqué que era un error presentar al personaje de [Victor] Ziegler (...) y que ni él ni la chica semidesnuda que Bill atiende en la fiesta volvieran a aparecer. Stanley se burló de mis ansias de claridad argumental.”*⁸⁹

“Kubrick quería mostrar, no explicar. Prefería dejar que el espectador adivinara las motivaciones y la “sicología” de los personajes. Nunca hacía explícito lo que “quería decir”. Esta ambigüedad le daba libertad de movimiento y le evitaba responsabilidades”.⁹⁰

Como si fuera poco, la única máxima que había mantenido Stanley Kubrick hasta ahora, la ambigüedad provocada por la contradicción, era ahora desdicha por el mismo Kubrick:

S.K.: ¿Freddie? ¿Puedes hablar?

F.R.: ¿Qué ocurre?

S.K.: Escucha, a ti te gusta que las cosas tengan su forma ¿verdad?

F.R.: Creo que ya te lo había dicho. Sí, me gusta. Así demuestras que no es... una tomadura de pelo.

S.K.: ¿Tú crees?

F.R.: Yo creo que sí. Y Aristóteles también. Tú no.

⁸⁷ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

⁸⁸ *Ibid.*

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

S.K.: Mira, supongamos que lo intentas a tu manera. Haces que Ziegler sea el tipo de la fiesta y... ya sabes qué ¿no?. Necesitaremos toda una escena nueva, al final de la película, antes de que Bill vuelva a casa la última vez, cuando se enfrenta a Ziegler por lo de la baronesa, o lo que sea que vaya a ser ahora la mujer, y Ziegler le explica toda la historia y... si es que eso es lo que quieres que haga.

F.R.: Desde luego que sí. Siempre lo he querido. Creo que debería regresar a su casa sabiendo que... O mejor, llaman a Bill para ir a ver a Ziegler y...

*S.K.: Te gusta que las cosas tengan forma. Dales forma y luego veremos.*⁹¹

Aquí Stanley Kubrick somete a Frederic Raphael a la salvación sin razón. El mismo concepto se presenta en la obra cinematográfica, cuando una mujer desconocida se ofrece para sustituir a Bill Harford (Tom Cruise) cuando éste es descubierto como intruso en la orgía de la mansión:

LA MUJER
Estoy lista para redimirlo.

Hay un murmullo de sorpresa en el salón. La MUJER se quita el velo, que está amarrado al rededor de su cabeza, cara y cuello, y lo quita en un maravilloso movimiento circular. Lo deja en el suelo, quedando desnuda, con su cabello oscuro cayendo sobre sus hombros, pechos y caderas.

HOMBRE ELEGANTE
¿Lista para redimirlo?
LA MUJER
Sí, lo estoy.

Hay un nuevo silencio de la asamblea.

HOMBRE ELEGANTE
¿Sabes lo que recibirás si haces esto?
LA MUJER
Sí.

⁹¹ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

Más murmullos en el salón. El hombre elegante se voltea hacia BILL.

HOMBRE ELEGANTE
Eres libre. Deja esta casa
ahora. Pero primero, debo
advertirte que si haces más
investigaciones o informas a
alguien sobre lo que has visto
aquí esta noche, habrán serias
consecuencias para ti y tu
familia. ¿Entiendes eso?

BILL no responde inmediatamente

BILL
¿Cómo me redimirá esta mujer?
HOMBRE ELEGANTE

Eso no tiene ya nada que ver contigo.⁹²

Por último, y relacionado a la creación de la misma y compleja escena de la orgía, es donde Kubrick “baja la guardia” con mayor honestidad, mostrándose por vez primera totalmente sorprendido y shockeado. Sucede cuando Frederic Raphael, ante tanta presión de Kubrick por conseguir información sobre orgías, decide escribir un falso informe supuestamente robado de los archivos del FBI, donde se nombra a gente muy influyente, perteneciente a todos los partidos políticos de Estados Unidos, incluyendo a J.F.Kennedy. En el falso documento, se cuenta brevemente la historia de esta supuesta hermandad: “Los Libres”, quienes mantenían fiestas orgiásticas parecidas a lo que se muestra en la versión final de “Eyes Wide Shut”:

“S.K.: ¿Freddie?

F.R.: Hola, Stanley.

S.K.: ¿Puedes hablar?

F.R.: Claro. ¿Has recibido lo que te envié por fax?

S.K.: De eso se trata ¿De dónde lo has sacado?

F.R.: ¿Lo de Los Libres? ¿De dónde te parece a ti?

S.K.: Es información secreta, ¿cómo la conseguiste? Necesito que me lo digas.

F.R.: Estás de broma.

S.K.: Me parece que no. ¿Dónde encontraste todo eso? ¿Te has introducido en algún ordenador del FBI por casualidad o qué?

F.R.: ¿Introducirme en un ordenador? ¿Estás loco? No puedo introducirme ni en el mío propio sin que me ayuden. Me pediste que te diera información sobre Ziegler y compañía. Pues te la he dado.

S.K.: Freddie, necesito que me digas con toda sinceridad de dónde has sacado la información. Esto podría ser...

F.R.: Stanley, sinceramente, lo he sacado de donde lo saco todo: de mi cabeza.

S.K.: ¿Me estás diciendo que te lo has inventado todo?

F.R.: Te lo digo porque es cierto. Tú me lo pediste, y yo lo he hecho. Y la verdad es que me lo he pasado bien.

S.K.: ¿No tiene ninguna base real?

F.R.: Stanley, me lo he inventado, ¿de acuerdo?

S.K.: ¿Cómo lo has hecho?

F.R.: Inventarme cosas es lo que hago para ganarme la vida. Apenas hago otra cosa (...)

S.K.: Bueno, mientras no estemos... moviéndonos por terreno peligroso. Resulta muy creíble, ¿sabes?"⁹³

La reacción de Kubrick, más allá de lo que significa dentro del esquema de escritura del guión, da a pensar muchísimas cosas: ¿Sabía Kubrick algo más de lo que estaba contando? ¿Tenía alguna razón específica por la que sentir, casi pavor, de que una información así se “filtrara”? ¿Era pura paranoia, atribuida por los medios a uno de los más grandes creadores cinematográficos, o era una preocupación fundamentada?. Y estas dudas llevan a un tipo de preguntas más relacionadas al mismo guión: Si tanto es el interés, absolutamente demostrado, por

⁹² KUBRICK, Stanley, RAPHAEL, Frederic. [Guión] Eyes Wide Shut. 08.04.1996. Copyright ©1996,1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, Todos los Derechos Reservados.

⁹³ RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

esta sola escena entre toda la película ¿Sería el relato de Arthur Schnitzler sólo un medio de mostrar una secuencia orgiástica? ¿Por qué trasladarlo a Nueva York, y no a otra ciudad cualquiera del mundo? ¿Podría Kubrick estar intentando entregar una información muy codificada a través de todas estas, aparentemente, decisiones arbitrarias?. Todas estas interrogantes, que sólo reafirman aún más el fuerte interés de Stanley Kubrick en esta particular escena, jamás podrán ser contestadas con certeza.

Cabe destacar que el análisis de este capítulo fue puramente intuitivo, y todas las relaciones y patrones de comportamiento fueron encontrándose fortuitamente a medida que se iban traspasando del libro hacia el texto de esta investigación. A continuación, y para finalizar la investigación, se concretizarán estas relaciones y patrones a través del Sistema de Sentido Estructural (SSE).

5.5. Análisis del Sistema de Sentido Estructural (SSE) a “Eyes Wide Shut”.

Gracias a las reflexiones generadas a partir de los datos recopilados sobre la etapa de escritura del guión, es posible ahora traspasar toda la información a las tablas del Sistema de Sentido Estructural (SSE) para encontrar conclusiones más certeras.

Tal como en la ejemplificación del SSE que se usó con “Vértigo” de Alfred Hitchcock, se mostrarán, paso a paso e indicando con distintos colores, los métodos para ir desde una lista de datos hasta una frase final, que será el “Sentido Estructural”.

El cuadro siguiente muestra la tabla al inicio del proceso.

Como ya se dijo anteriormente, los Factores son todos los datos que se encontraron en diversos documentos y que definieron la escritura del guión⁹⁴, los cuales se enlistan y se insertan en cada celda (datos marcados en color naranja). La lista de Factores del estudio de “Eyes Wide Shut” será mucho más amplia que la de “Vértigo”, ya que el análisis del proceso de escritura de guión fue más acucioso e incorporó mayor cantidad de datos.

Cada uno de estos Factores es relacionado a una de las Áreas de Factores⁹⁵ (marcadas en color verde oscuro).

Cuando se enlistan los factores y se definen Áreas de Factores para cada factor, el cuadro queda así:

Cuadro N° 9

SSE: EYES WIDE SHUT de Stanley Kubrick			
Película	Director(es)	Guionista(s)	Año Estreno
Eyes Wide Shut	Stanley Kubrick	Frederic Raphael	1999
Factores	Áreas de Factores	Conceptos	
Kubrick le envía “una pequeña novela” a Raphael. Le recorta deliberadamente el nombre del autor y el título para que Raphael no supiera estos datos	Decisión Director		
Raphael lee y basa su guión en “Traumnovelle” de Arthur Schnitzler	Investigación Teórica		
Kubrick confiesa que no sabe muy bien lo que quiere	Decisión Director		

⁹⁴ Estos datos se encuentran en el Capítulo 5.4 “Análisis Cruzado: Documento “Aquí Kubrick” / Obra “Eyes Wide Shut”, página 76.

⁹⁵ Los grupos de “Áreas de Factores” son enlistados en la letra D) del Capítulo 3.2 “Sistema de Sentido Estructural (SSE)”, página 12.

Kubrick, a pesar de las preguntas de Raphael, no revela la identidad del escritor de la pequeña novela	Decisión Director	
Kubrick revela por equivocación la identidad del escritor de "Traumnovelle". Se enoja por esto	Decisión Director	
Kubrick decide no "atarse" a ninguna frase que pudiera coartar la libertad	Decisión Director	
A Kubrick le extraña que Raphael desee trabajar solo	Decisión Guionista	
El guionista cambia un par de cláusulas del contrato, desafiando a Kubrick desde el comienzo	Decisión Guionista	
Raphael "intenta imaginarse una película que Kubrick quisiera hacer"	Investigación Teórica	
Las secuencias que le agradaban a Raphael, eran desechadas por Kubrick. Sin razón aparente	Decisión Director	
A Kubrick le gusta conocer, a través de los guiones, la totalidad del mundo narrado	Decisión Director	
Rebeldía de Raphael para intentar hacer más de lo que Kubrick le pedía	Decisión Guionista	
Raphael acepta la imposición de Kubrick de escribir y entregar el guión por partes	Decisión Director	
Interés previo de Kubrick por la escena de la orgía	Investigación Teórica	
Kubrick llama la atención sobre detalles realistas, como el tamaño del departamento del doctor	Decisión Director	
Kubrick vuelve a pensar con anterioridad en la escena de la orgía	Investigación Teórica	
Conocimiento de Raphael de la locación de Times Square y la personalidad de sus prostitutas	Vivencia (guionista)	

Decisión de Kubrick de mantener la personalidad de la prostituta sugerida por Schnitzler	Investigación Teórica	
Curiosidad de Kubrick por saber detalles aparentemente poco importantes	Decisión Director	
Nueva curiosidad de Kubrick por pensar con antelación la escena de la fiesta	Investigación Teórica	
Kubrick pide a Raphael que vuelva a describir desde el punto donde “se desvió del camino”	Técnica de Guión	
Raphael no entiende por qué a Kubrick le gusta una parte del guión y no otra, si ambas tienen el mismo estilo	Decisión Director	
Raphael asume estilo “tortuoso” de trabajo propuesto por Kubrick: Trabajar escena por escena y no preocuparse de la estructura	Decisión Director	
Raphael propone incluir mayor cantidad de veces al personaje de Ziegler para que no quede inconexo	Técnica de Guión	
Kubrick impone “el ritmo de Arthur [Schnitzler]” como una regla de narración	Investigación Teórica	
Kubrick quería mostrar, no explicar. No explicitaba nada. Usaba la ambigüedad.	Decisión Director	
Kubrick no sabía lo que quería en el guión, pero tenía claro lo que no quería.	Decisión Director	
Kubrick le pide a Raphael que simplifique la forma de escribir el guión. Raphael responde que fue Kubrick quien le pidió que lo escribiera con mayor detalle	Técnica de Guión	
Kubrick, luego de mucho, acepta la propuesta de Raphael para incluir una escena final de Ziegler que le dará estructura al guión	Técnica de Guión	
Kubrick se sorprende de sobremanera, casi se asusta, por el falso documento que Raphael le envía, que habla sobre las supuestas orgías de poderosos	Decisión Director	

norteamericanos		
Sentido Estructural		

A continuación, es necesario llenar las celdas de “Conceptos”. Para esto, el investigador debe tomar cada uno de los Factores (color naranja), analizarlo y aplicar su criterio para definir qué motivaciones, o cuál es el trasfondo del Factor analizado.

Para ejemplificar esto, se tomará el primer factor de la tabla:

<<Kubrick le envía “una pequeña novela” a Raphael. Le recorta deliberadamente el nombre del autor y el título para que Raphael no supiera estos datos >>

Las motivaciones que el investigador considera que subyacen a este Factor, son las siguientes: Al estar iniciando el proceso, Kubrick podría estar “testando” intelectualmente a su nuevo colaborador, planteándole esta interrogante. En un sentido más práctico, Kubrick podría no querer que el conocimiento del autor interfiera en la recepción de la narración que Frederic Raphael podría tener. Por último, el mantener información reservada, y hacerlo notar, es generar una relación dominante de poder contra la otra persona.

En resumen, los diversos sentidos y motivaciones que se pueden extraer del factor elegido como ejemplo son:

- Sistema de “testeo” intelectual
- Recepción pura del mensaje, sin que el autor interfiera
- Generar relación dominante de poder

A continuación se insertan estas conclusiones en el cuadro siguiente (se pueden encontrar marcadas en **negrita**, en la primera fila del siguiente cuadro). A

través del mismo método, se extraen sentidos y motivaciones de todos los Factores incluidos en la tabla. Todo esto es marcado con color azul.

Cuadro N° 10

SSE: EYES WIDE SHUT de Stanley Kubrick			
Película	Director(es)	Guionista(s)	Año Estreno
Eyes Wide Shut	Stanley Kubrick	Frederic Raphael	1999
Factores	Áreas de Factores	Conceptos	
Kubrick le envía “una pequeña novela” a Raphael. Le recorta deliberadamente el nombre del autor y el título para que Raphael no supiera estos datos	Decisión Director	Sistema de “testeo” intelectual, Recepción pura del mensaje, sin que el autor interfiera. Generar relación dominante de poder.	
Raphael basa su guión en “Traumnovelle” de Arthur Schnitzler	Investigación Teórica	Confianza en lo clásico y establecido. Miedo ante el cambio.	
Kubrick confiesa que no sabe muy bien lo que quiere	Decisión Director	Relación subyugada de poder. Confusión. Poca base teórica. Libertad creativa.	
Kubrick, a pesar de las preguntas de Raphael, no revela la identidad del escritor de la pequeña novela	Decisión Director	Relación dominante de poder. “Testeo” intelectual.	
Kubrick revela por equivocación la identidad del escritor de “Traumnovelle”. Se enoja por esto	Decisión Director	Falla en el sistema planteado. Imprevisible por humanidad. Poco autocontrol.	
Kubrick decide no “atarse” a ninguna frase que pudiera coartar la libertad	Decisión Director	Libertad creativa. Inseguridad.	
A Kubrick le extraña que Raphael desee trabajar solo, y no lo deja hacerlo completamente	Decisión Dual (director + guionista)	Deseo de control. Rebeldía versus control.	
El guionista cambia un par de cláusulas del contrato, desafiando a Kubrick desde el comienzo	Decisión Guionista	Rebeldía ante el poder. Imposición de la opinión propia.	

Raphael “intenta imaginarse una película que Kubrick quisiera hacer”	Investigación Teórica	Importancia que da la experiencia y antigüedad. Servidumbre creativa.
Las secuencias que le agradaban a Raphael, eran desechadas por Kubrick. Sin razón aparente	Decisión Director	Confusión. Angustia por desinformación. No saber cómo reaccionar al no conocer las reglas.
A Kubrick le gusta conocer, a través de los guiones, la totalidad del mundo narrado	Decisión Director	Manejo de información. Relación dominante de poder. Conocimiento profundo de un elemento en toda su complejidad.
Rebeldía de Raphael para intentar hacer más de lo que Kubrick le pedía	Decisión Guionista	Rebeldía ante el poder. Autoexigencia.
Kubrick impone a Raphael el hecho de escribir y entregar el guión por partes	Decisión Director	Relación dominante de poder. Deseo de control. Revisión y vigila constante.
Interés previo de Kubrick por la escena de la orgía	Investigación Teórica	Supremacía del morbo. Preparación teórica.
Kubrick llama la atención sobre detalles realistas, como el tamaño del departamento del doctor	Decisión Director	Visión detallista. Realismo dentro de la ficción.
Kubrick vuelve a pensar con anterioridad en la escena de la orgía	Investigación Teórica	Supremacía del morbo. Preparación teórica.
Conocimiento de Raphael de la locación de Times Square y la personalidad de sus prostitutas	Vivencia (guionista)	Conocimiento empírico. Volver realista lo ficcionado.
Decisión de Kubrick de mantener la personalidad de la prostituta sugerida por Schnitzler	Investigación Teórica	Sumisión ante lo clásico. Relación dominante de poder.
Curiosidad de Kubrick por saber detalles aparentemente poco importantes	Decisión Director	Necesidad de control. Información sobre todos los elementos.
Nueva curiosidad de Kubrick por pensar con antelación la escena de la fiesta	Investigación Teórica	Supremacía del morbo. Investigación acabada.
Kubrick pide a Raphael que vuelva a describir desde el punto donde “se desvió del camino”	Técnica de Guión	Cuestionamiento. Control del relato. No saber reaccionar cuando no se conocen las reglas. Desconcierto. Confusión.
Raphael no entiende por qué a Kubrick le gusta una parte del guión y no otra, si ambas tienen	Decisión Director	No saber reaccionar al no conocer parámetros. Confusión ante el camino a seguir.

el mismo estilo		Confusión creativa.
Raphael asume estilo “tortuoso” de trabajo propuesto por Kubrick: Trabajar escena por escena y no preocuparse de la estructura	Decisión Director	Relación dominante de poder. Importancia a los detalles.
Raphael propone incluir mayor cantidad de veces al personaje de Ziegler para que no quede inconexo	Técnica de Guión	Lógica de percepción. Importancia de la identificación. Seguridad.
Kubrick impone “el ritmo de Arthur [Schnitzler]” como una regla de narración	Investigación Teórica	Apego a lo clásico. No innovación. Inseguridad creativa.
Kubrick quería mostrar, no explicar. No explicitaba nada. Usaba la ambigüedad.	Decisión Director	No explicar usado como método de defensa para no equivocarse. Inseguridad. ambigüedad. Atraer la atención.
Kubrick no sabía lo que quería en el guión, pero tenía claro lo que no quería.	Decisión Director	Aparente ineptitud que esconde información. Relación dominante de poder.
Kubrick le pide a Raphael que simplifique la forma de escribir el guión. Raphael responde que fue Kubrick quien le pidió que lo escribiera con mayor detalle	Técnica de Guión	Doble discurso. ambigüedad. Contradicción. Confusión.
Kubrick, luego de mucho, acepta la propuesta de Raphael para incluir una escena final de Ziegler que le dará estructura al guión	Técnica de Guión	Cambio de discurso. ambigüedad, contradicción
Kubrick se sorprende de sobremana, casi se asusta, por el falso documento que Raphael le envía, que habla sobre las supuestas orgías de poderosos norteamericanos	Decisión Director	Paranoia ante la pérdida del control. Miedo ante lo incontrolable.
Sentido Estructural		

Se observa en el cuadro anterior que hay múltiples conceptos asociados a cada Factor (conceptos marcados en color azul, Factores marcados en color naranja). Si se observa la parte inferior de la tabla, aún no se ha completado el espacio en

blanco destinado al “Sentido Estructural”, ya que ese cuadro se completa al final del proceso.

En el paso siguiente se realizan 2 tareas:

- 3) Se requiere ordenar toda esta información. Para esto, se agrupan por sus respectivas Áreas de Factores: las decisiones externas e internas (marcado en color rojo en el siguiente cuadro), las investigaciones en terreno (marcado en color verde claro) y las decisiones duales (marcadas en color azul).
- 4) El segundo paso es elegir uno solo de los “Conceptos” de cada grupo ¿Cómo saber cuál elegir?. Hay que seleccionar uno que, idealmente, aparezca relacionado a los “Conceptos” aplicados a otros factores de la misma tabla (recordemos que la idea aquí es ir relacionando todos los datos). Los “Conceptos” encontrados pueden ir relacionándose de la siguiente manera:

Cuadro N° 11

SSE: EYES WIDE SHUT de Stanley Kubrick			
película	Director(es)	Guionista(s)	Año Estreno
Eyes Wide Shut	Stanley Kubrick	Frederic Raphael	1999
Factores	Áreas de Factores	Conceptos	
Kubrick le envía “una pequeña novela” a Raphael. Le recorta deliberadamente el nombre del autor y el título para que Raphael no supiera estos datos	Decisión Director	Sistema de “testeo” intelectual, Recepción pura del mensaje, sin que el autor interfiera. Generar relación dominante de poder.	
Raphael basa su guión en “Traumnovelle” de Arthur Schnitzler	Investigación Teórica	Confianza en lo clásico y establecido. Miedo ante el cambio.	

Kubrick confiesa que no sabe muy bien lo que quiere	Decisión Director	Relación subyugada de poder. Confusión. Poca base teórica. Libertad creativa.
Kubrick, a pesar de las preguntas de Raphael, no revela la identidad del escritor de la pequeña novela	Decisión Director	Relación dominante de poder. "Testeo" intelectual.
Kubrick revela por equivocación la identidad del escritor de "Traumnovelle". Se enoja por esto	Decisión Director	Falla en el sistema planteado. Imprevisible por humanidad. Poco autocontrol.
Kubrick decide no "atarse" a ninguna frase que pudiera coartar la libertad	Decisión Director	Libertad creativa. Inseguridad.
A Kubrick le extraña que Raphael desee trabajar solo, y no lo deja hacerlo completamente	Decisión Dual (director + guionista)	Deseo de control. Rebeldía versus control.
El guionista cambia un par de cláusulas del contrato, desafiando a Kubrick desde el comienzo	Decisión Guionista	Rebeldía ante el poder. Imposición de la opinión propia.
Raphael "intenta imaginarse una película que Kubrick quisiera hacer"	Investigación Teórica	Importancia que da la experiencia y antigüedad. Servidumbre creativa.
Las secuencias que le agradaban a Raphael, eran desechadas por Kubrick. Sin razón aparente	Decisión Director	Confusión. Angustia por desinformación. No saber cómo reaccionar al no conocer las reglas.
A Kubrick le gusta conocer, a través de los guiones, la totalidad del mundo narrado	Decisión Director	Manejo de información. Relación dominante de poder. Conocimiento profundo de un elemento en toda su complejidad.
Rebeldía de Raphael para intentar hacer más de lo que Kubrick le pedía	Decisión Guionista	Rebeldía ante el poder. Autoexigencia.
Kubrick impone a Raphael el hecho de escribir y entregar el guión por partes	Decisión Director	Relación dominante de poder. Deseo de control. Revisión y vigila constante.
Interés previo de Kubrick por la escena de la orgía	Investigación Teórica	Supremacía del morbo. Preparación teórica.
Kubrick llama la atención sobre detalles realistas, como el tamaño del departamento del doctor	Decisión Director	Visión detallista. Realismo dentro de la ficción.

Kubrick vuelve a pensar con anterioridad en la escena de la orgía	Investigación Teórica	Supremacía del morbo. Preparación teórica.
Conocimiento de Raphael de la locación de Times Square y la personalidad de sus prostitutas	Vivencia (guionista)	Conocimiento empírico. Volver realista lo ficcionado.
Decisión de Kubrick de mantener la personalidad de la prostituta sugerida por Schnitzler	Investigación Teórica	Sumisión ante lo clásico. Relación dominante de poder.
Curiosidad de Kubrick por saber detalles aparentemente poco importantes	Decisión Director	Necesidad de control. Información sobre todos los elementos.
Nueva curiosidad de Kubrick por pensar con antelación la escena de la fiesta	Investigación Teórica	Supremacía del morbo. Investigación acabada.
Kubrick pide a Raphael que vuelva a rescribir desde el punto donde “se desvió del camino”	Técnica de Guión	Cuestionamiento. Control del relato. No saber reaccionar cuando no se conocen las reglas. Desconcierto. Confusión.
Raphael no entiende por qué a Kubrick le gusta una parte del guión y no otra, si ambas tienen el mismo estilo	Decisión Director	No saber reaccionar al no conocer parámetros. Confusión ante el camino a seguir. Confusión creativa.
Raphael asume estilo “tortuoso” de trabajo propuesto por Kubrick: Trabajar escena por escena y no preocuparse de la estructura	Decisión Director	Relación dominante de poder. Importancia a los detalles.
Raphael propone incluir mayor cantidad de veces al personaje de Ziegler para que no quede inconexo	Técnica de Guión	Lógica de percepción. Importancia de la identificación. Seguridad. Apegarse a lo establecido.
Kubrick impone “el ritmo de Arthur [Schnitzler]” como una regla de narración	Investigación Teórica	Apego a lo clásico. No innovación. Inseguridad creativa.
Kubrick quería mostrar, no explicar. No explicitaba nada. Usaba la ambigüedad.	Decisión Director	No explicar usado como método de defensa para no equivocarse. Inseguridad. ambigüedad. Atraer la atención.
Kubrick no sabía lo que quería en el guión, pero tenía claro lo que no quería.	Decisión Director	Aparente ineptitud que esconde información. Relación dominante de poder.
Kubrick le pide a Raphael que simplifique la forma de escribir el guión. Raphael responde que fue Kubrick quien le pidió que lo	Técnica de Guión	Doble discurso. ambigüedad. Contradicción. Confusión.

escribiera con mayor detalle		
Kubrick, luego de mucho, acepta la propuesta de Raphael para incluir una escena final de Ziegler que le dará estructura al guión	Técnica de Guión	Cambio de discurso. ambigüedad, contradicción
Kubrick se sorprende de sobremana, casi se asusta, por el falso documento que Raphael le envía, que habla sobre las supuestas orgías de poderosos norteamericanos	Decisión Director	Paranoia ante la pérdida del control. Miedo ante lo incontrolable.
Sentido Estructural		

Los grupos aquí apreciados ya nos van dando una idea mucho más clara del proceso mismo de creación del guión de “Eyes Wide Shut”.

Cuando la tabla se limpia, se ordena y se simplifica, queda de la siguiente manera:

Cuadro N° 12

SSE: EYES WIDE SHUT de Stanley Kubrick			
película	Director(es)	Guionista(s)	Año Estreno
Eyes Wide Shut	Stanley Kubrick	Frederic Raphael	1999
Factores	Áreas de Factores	Conceptos	
Interés previo de Kubrick por la escena de la orgía	Investigación Teórica	Supremacía del morbo.	
Kubrick vuelve a pensar con anterioridad en la escena de la orgía	Investigación Teórica	Supremacía del morbo.	
Nueva curiosidad de Kubrick por pensar con antelación la escena de la fiesta	Investigación Teórica	Supremacía del morbo.	

Decisión de Kubrick de mantener la personalidad de la prostituta sugerida por Schnitzler	Investigación Teórica	Relación dominante de poder.
Raphael basa su guión en "Traumnovelle" de Arthur Schnitzler	Investigación Teórica	Miedo ante el cambio.
Raphael "intenta imaginarse una película que Kubrick quisiera hacer"	Investigación Teórica	Importancia que da la experiencia y antigüedad.
Kubrick impone "el ritmo de Arthur [Schnitzler]" como una regla de narración	Investigación Teórica	Apego a lo clásico. No innovación.
Kubrick revela por equivocación la identidad del escritor de "Traumnovelle". Se enoja por esto	Decisión Director	Falla en el sistema planteado.
Kubrick decide no "atarse" a ninguna frase que pudiera coartar la libertad	Decisión Director	Libertad creativa. Inseguridad.
Kubrick confiesa que no sabe muy bien lo que quiere	Decisión Director	Libertad creativa.
Kubrick quería mostrar, no explicar. No explicitaba nada. Usaba la ambigüedad.	Decisión Director	Inseguridad
Kubrick se sorprende de sobremana, casi se asusta, por el falso documento que Raphael le envía, que habla sobre las supuestas orgías de poderosos norteamericanos	Decisión Director	Paranoia ante la pérdida del control. Miedo ante lo incontrolable.
Curiosidad de Kubrick por saber detalles aparentemente poco importantes	Decisión Director	Necesidad de control.
Raphael asume estilo "tortuoso" de trabajo propuesto por Kubrick: Trabajar escena por escena y no preocuparse de la estructura	Decisión Director	Relación dominante de poder.
Kubrick no sabía lo que quería en el guión, pero tenía claro lo que no quería.	Decisión Director	Relación dominante de poder.
Kubrick le envía "una pequeña novela" a Raphael. Le recorta deliberadamente el nombre del autor y el título para que Raphael no supiera estos datos	Decisión Director	Generar relación dominante de poder.

Kubrick, a pesar de las preguntas de Raphael, no revela la identidad del escritor de la pequeña novela	Decisión Director	Relación dominante de poder.
A Kubrick le gusta conocer, a través de los guiones, la totalidad del mundo narrado	Decisión Director	Relación dominante de poder.
Kubrick impone a Raphael el hecho de escribir y entregar el guión por partes	Decisión Director	Relación dominante de poder.
Raphael no entiende por qué a Kubrick le gusta una parte del guión y no otra, si ambas tienen el mismo estilo	Decisión Director	No saber reaccionar al no conocer parámetros.
Las secuencias que le agradaban a Raphael, eran desechadas por Kubrick. Sin razón aparente	Decisión Director	No saber cómo reaccionar al no conocer las reglas.
Kubrick llama la atención sobre detalles realistas, como el tamaño del departamento del doctor	Decisión Director	Realismo dentro de la ficción.
Conocimiento de Raphael de la locación de Times Square y la personalidad de sus prostitutas	Vivencia (guionista)	Volver realista lo ficcionado.
Kubrick pide a Raphael que vuelva a describir desde el punto donde “se desvió del camino”	Técnica de Guión	Control del relato. No saber reaccionar cuando no se conocen las reglas.
Raphael propone incluir mayor cantidad de veces al personaje de Ziegler para que no quede inconexo	Técnica de Guión	Apegarse a lo establecido.
Kubrick le pide a Raphael que simplifique la forma de escribir el guión. Raphael responde que fue Kubrick quien le pidió que lo escribiera con mayor detalle	Técnica de Guión	ambigüedad
Kubrick, luego de mucho, acepta la propuesta de Raphael para incluir una escena final de Ziegler que le dará estructura al guión	Técnica de Guión	ambigüedad
El guionista cambia un par de cláusulas del contrato, desafiando a Kubrick desde el comienzo	Decisión Guionista	Rebeldía ante el poder. Imposición de la opinión propia.
Rebeldía de Raphael para intentar hacer más de lo que Kubrick le pedía	Decisión Guionista	Rebeldía ante el poder.

A Kubrick le extraña que Raphael desee trabajar solo, y no lo deja hacerlo completamente	Decisión Dual (director + guionista)	Deseo de control. Rebeldía versus control.
Sentido Estructural		

Como se decía anteriormente, hay 8 grupos de “Conceptos”, los cuales se pueden observar claramente ordenados en el cuadro anterior y que son:

- a. Supremacía del Morbo (marcada en color rojo)
- b. Todos los conceptos relacionados a dominar, a mantener el control y a no perderlo (marcadas en color amarillo)
- c. Todos los conceptos relacionados a la inseguridad, apegarse a lo clásico y a la negación ante lo nuevo (marcadas en color verde)
- d. Libertad Creativa (marcada en color plomo)
- e. No saber reaccionar cuando no se conocen las reglas (marcada en color celeste)
- f. Realismo dentro de la ficción (marcada en color negro)
- g. ambigüedad (marcada en color azul oscuro)
- h. Rebeldía ante el poder (marcada en color morado)

Estos “Conceptos” son finalmente los que nos llevarán a descubrir el “Sentido Estructural”, el cual será generado de la fusión y simplificación de estas frases. En comparación al estudio hecho a “Vértigo” de Alfred Hitchcock⁹⁶, y debido a la mayor cantidad de datos encontrados, la definición de “Conceptos” es mayor.

Como recién se especificaba, la fusión de estos conceptos derivan en el “Sentido Estructural” se define de la siguiente manera:

⁹⁶ Es posible analizar esta misma etapa de análisis pero en la película “Vértigo” en el Capítulo 4.4, “SSE aplicado en Vértigo”, página 30.

Cuadro N° 13

Sentido Estructural
Choque entre el control absoluto del poder y la rebeldía ante él provocada por la supremacía del morbo. ambigüedad de no saber reaccionar cuando no se conocen las reglas.

Aquí es donde se comprueba la tesis: De esta manera es posible afirmar, luego de analizar la totalidad de los datos, introducirlos a las tablas, limpiarlos y encontrar sus patrones comunes, que la manera de escribir el guión, la metodología que sus autores llevaron a cabo, se reflejó tanto en el guión, como en la producción y en la percepción que el público tiene de la obra. O sea, la reflexión sobre la estrategia para escribir el guión permitió trascender a la obra completa, y a todos los elementos que la componen.

Esta frase, el Sentido Estructural, es posible aplicarla a la totalidad del proceso cinematográfico, y si tomáramos cada escena de la película, cada diálogo del guión, cada decisión de producción, cada emoción del espectador, se podrán relacionar, de una u otra manera, a la frase recién expuesta. En la siguiente conclusión se profundiza en la trascendencia que el “Sentido Estructural” posee, a nivel de toda la obra cinematográfica:

Cuadro N° 14

Conclusión
La conclusión de este SSE a “Eyes Wide Shut” puede comenzar observando las “Áreas de Factores” que se dividen en dos grupos: Algunas exageradamente repetidas y otras que con suerte tienen un casillero. Las que aparecen reiteradas veces, son tres: la “Decisión del Director”, que la sobrepasa a todas con un 50% de aparición (lo cual habla claramente de la influencia de Stanley Kubrick en la creación del guión, a pesar que, durante la etapa que se describe en el libro, Kubrick no escribe ni una sola letra); la sigue “Investigación Teórica”, con un 23% de aparición, basada principalmente en el apego al libro original, “Traumnovelle”, lo cual es realmente una manera de disfrazar otra de las facetas controladoras de Kubrick; Y el tercer grupo que vale la pena mencionar es el de “Técnica del guión”, con un 13% de apariciones. Nótese que de este 13%, un 10% corresponden a decisiones tomadas por Kubrick concierne a metodologías para escribir el guión (Kubrick le pide a Raphael que vuelva a escribir desde el punto que había “desviado el camino”, Kubrick le pide a Raphael que simplifique la forma de escribir el guión, etc.)

Desde un comienzo, la relación de Stanley Kubrick con su guionista Frederic Raphael fue una relación de poder. En la primera parte del “Sentido Estructural” es posible leer *“Choque entre el control absoluto del poder y la rebeldía ante él provocada por la supremacía del morbo”*. Morbo, en su más amplio sentido de la palabra, fue lo que empujó a Raphael a seguir con un trabajo que, como él mismo acepta, no hubiese aceptado por ningún otro director. Morbo es lo que empuja a Bill Harford (Tom Cruise) a adentrarse en una mansión donde sabe que es un intruso. Morbo es lo que llevó a miles de espectadores que, por ver a Nicole Kidman desnuda, se encontraron con una película que entraba en sus más profundos deseos. La segunda parte del “Sentido Estructural” es *“ambigüedad de no saber reaccionar cuando no se conocen las reglas”*. Esta ambigüedad se presentaba cuando Raphael recibía escenas rechazadas sin explicación, sabiendo que había utilizado el mismo estilo de las escenas que le habían encantado a Stanley Kubrick. Esta ambigüedad de no saber reaccionar es la que siente el protagonista cuando su esposa le cuenta que hubiese dejado todo, a su hija, a su esposo, a su vida segura, por una noche de sexo con un desconocido; Esta ambigüedad de no saber reaccionar es la misma que siente el espectador cuando, unos segundos antes de que culmine la última película de Stanley Kubrick, Alice Harford (Nicole Kidman) abre la boca y, con toda la fuerza que pudo poner en esa palabra, dice “Fuck” (follar).

Para su comprobación, se invita al lector a tomar cualquier escena de “Eyes Wide Shut” (ya sea la obra fílmica o el guión cinematográfico de pre-rodaje en español, que se adjunta al final de esta investigación) y aplicar el Sentido Estructural.

Además de encontrar el “Sentido Estructural”, es posible generar, de manera paralela, una pequeña conclusión final del proceso. Por un lado se tiene un claro “Sentido Estructural”, y por otro se tienen las Áreas de Factores (marcadas con azul, rojo, morado, verde claro, plomo y verde agua en el Cuadro Nº 12). La conclusión es la siguiente.

6. CONCLUSIONES

Los objetivos propuestos en esta investigación han sido cumplidos a cabalidad. Se ha propuesto una herramienta llamada Sistema de Sentido Estructural (SSE), se ha propuesto que esta herramienta cumple determinada función, se ha aplicado y ha funcionado. Se ha encontrado satisfactoriamente un “Sentido Estructural” que concretamente es una frase pequeña que contiene el trasfondo de toda la obra cinematográfica, desde su creación, pasando por su producción hasta su distribución.

Se concluye que la herramienta de investigación generada durante esta Tesis, llamada Sistema de Sentido Estructural (SSE), permitirá que el creador cinematográfico reflexione con mayor profundidad sobre la etapa de creación de un guión. Que logre darse cuenta de el valor de esta etapa y cómo, en gran medida, será aquí y en ninguna otra parte donde se podrán definir los aspectos más trascendentales de la obra en desarrollo.

El objetivo de esta investigación siempre fue descubrir si era posible encontrar el “Sentido Estructural”, la esencia de la obra cinematográfica a través del estudio de las metodologías de escritura de guión que se llevaron a cabo. Para entender que esto empuja a los creadores a reflexionar sobre la etapa de creación del guión, basta con voltear los elementos, y partir de la base que, efectivamente, la esencia de la obra cinematográfica puede ser encausada, siempre y cuando los creadores desarrollen metodologías para la construcción de su guión.

Esto, más que definir cosas, abre nuevas puertas a la creación libre y novedosa. Para muchos, el escribir el guión ya no será un actuar automatizado, sino que aparecerá como una oportunidad para crear maneras de encausar el trabajo. Esta reflexión que ahora es posible realizar sobre la etapa de creación del guión puede llevar a crear guiones con estructuras totalmente experimentales, vanguardistas, novedosas y originales. Ya no es necesario amarrarse a ningún

canon: la obra cinematográfica responde sólo a su lógica interna, ya no sólo en su visionado, sino ahora también a través de su creación.

Esta libertad e independencia, bien entendidas y aplicadas, permitirán a los creadores plantear tipo de escritura y desarrollo de ideas propio, que esté absolutamente acorde con el trasfondo de la obra. Es una nueva manera de acercar los conceptos de “fondo” y “forma”, lo que permitirá que la unidad de los elementos sea mucho mayor, lo cual siempre es agradecido y apreciado en el llamado “buen cine”.

Esta investigación es, en resumen, una invitación para todos aquellos que deseen explorar nuevos caminos y, a través de ellos, encontrar nuevos destinos.

7. BIBLIOGRAFÍA

ABADI, Mauricio, ABADI José Eduardo. Invitación Al Psicoanálisis. Ed. Sudamericana, Bs. As, 1999.

AUMONT, Jacques, MARIE, Michel. Análisis del film. 2a. ed. Barcelona, Paidós, 1993. 311 p. : il. Serie: Paidós comunicación ; nº 42.

BERMEJO, Benito, 2006. “Estudio de Caso” [En línea] <http://www2.uiah.fi/projects/metodi/> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

BFI British Film Institute (Gran Bretaña). Screenonline [en línea]. <<http://www.screenonline.org.uk>> [Consulta: 29 ene. 2007]

BORDWELL, David. El significado del filme : inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica. 1a. ed. Barcelona, Paidós, 1995. 347 p. : il. Serie: Paidós comunicación cine ; nº 65.

BORDWELL, David. La narración en el cine de ficción. 1a. ed. Barcelona, Paidós, 1996. 364 p. : il. Serie: Paidós comunicación cine ; nº 72.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin. Arte cinematográfico. 6a. ed. México, McGraw-Hill, 2003. 467 p. : il.

BOSSELLINI, Leticia, ORSINI, Alcira. Psicología. Ed. A-Z editora, Argentina Bs As 1991.

BRIONES, G. "Métodos y técnicas de investigación para las ciencias sociales" México. Ed. Trillas. 1998.

CASTRO DE PAZ, José Luis. Vértigo/De entre los muertos (Vértigo / Alfred Hitchcock ; estudio crítico de José Luis Castro de Paz). Barcelona, Paidós, 1999. 127 p. il. Serie: Paidós películas ; nº 5.

CAVALLO, A., DOUZET, P. y RODRIGUEZ, C. "Huérfanos y Perdidos". Santiago de Chile. Ed. Grijalbo. 1999.

CIMENT, Michel. Kubrick. Madrid, España, Ediciones Akal, 2000. 328p.

"DICCIONARIO soviético de filosofía. Ediciones Pueblos Unidos, Montevideo". [En línea]<http://filosofia.org/enc/ros/dia.htm> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

DUNCAN, Paul. Stanley Kubrick : el poeta de la imagen 1928 – 1999. Köln, Taschen, 2003. 192 p. il. col.

DURAN, S. Fecha Desconocida. "La metodología cualitativa representada por la etnometodología". [En línea] <http://www.monografias.com/trabajos22/etnometodologia/etnometodologia.shtml> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

ECO, Humberto. "Cómo se hace una Tesis". Barcelona. Ed. Gedisa. 2001.

EL CINE Chileno (1950-2006)" Artículo de Autor Desconocido, 2004. [En línea]
[http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=elcinechileno\(1950-2005\)](http://www.memoriachilena.cl/mchilena01/temas/index.asp?id_ut=elcinechileno(1950-2005)) [Consultado el 24 de Julio del 2006]

ENGELS, Federico. "Anti-Dühring". México. Editorial Frente Cultural. 1942; y
[En línea] <http://www.ucm.es/info/bas/es/marx-eng/78ad/78AD.htm> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

ENGELS, Federico. "Dialéctica de la Naturaleza". México. Editorial Grijalbo. 1961.

FELIPE, Fernando de. Joel y Ethan Coen Barton Fink. Barcelona. Editorial Paidós. 1999.

FOUCAULT, Michel. Microfísica del poder. 3a. Ed. Madrid, Las Ediciones de la Piqueta, 1992. 189 p.

GAUDREAU, André, JOST, François. El relato cinematográfico : cine y narratología. Barcelona, Paidós, 1995. 16 p. de láms. Serie: Paidós comunicación cine ; nº 64.

HITCHCOCK, Alfred, TRUFFAUT, François. El cine según Hitchcock. 1a. ed. Madrid, Alianza, 1998. 383 p. : 32 p. de láms. Serie: El libro de bolsillo. Cine y comunicación ; nº 7001.

HOPKINS, Patricio. Psicología. Ed. Almagro, Bs As 1995.

HORNEY, Karen. El nuevo psicoanálisis. México, Ed. Fondo de cultura económica, 1996.

HUMANITAS. 39 (6). Abril-Junio, 1997.

KUBRICK, Stanley. SOUTHERN, Terry. GEORGE, Peter. [Guión] Dr. Strangelove: Or How I Learned not to Stop Worrying and Love The Bomb. Basado en el libro de Peter George "Red Alert".

KUBRICK, Stanley, RAPHAEL, Frederic. [Guión] Eyes Wide Shut. 08.04.1996. Copyright ©1996,1999 Stanley Kubrick & Frederic Raphael, Todos los Derechos Reservados.

LEOCATA, Francisco. El Conocimiento Y La Educación Hoy. Ed. Don Bosco, Argentina, Bs As, 1996.

RAE (Real Academia Española. "Diccionario de la Real Academia Española, Vigésimo Segunda Edición". 2001. [En línea] <http://www.rae.es/> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

RAPHAEL, Frederic. Aquí Kubrick. Barcelona, Ed. Grijalbo Mondadori, 1999, 172 p.

RUIZ, Raúl. La Poética del Cine. Santiago de Chile. Editorial Sudamericana. 2000.

SANCHEZ-BIOSCA, Vicente. Luis Buñuel Viridiana. Barcelona. Editorial Paidós. 1999.

SCHMIDT Noguera, Margarita. Análisis de la realización cinematográfica. Madrid, Síntesis, 1997. 208 p. : il. Serie: Comunicación audiovisual ; nº 2.

VALDIVIA, G. Dr. Fecha Desconocida. Artículo "Unidades de Análisis" Pontificia Universidad Católica de Chile. [En línea]

<http://escuela.med.puc.cl/Recursos/recepidem/introductorios6.htm> [Consultado el 24 de Julio del 2006]

SCHNITZLER, Arthur. Relato Soñado. Ed. Acantilado. 132 p.

Filmografía consultada

2001: A Space Odyssey [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Metro-Goldwyn-Mayer, 1968. (141 min.) son. col.

CLOCKWORK Orange, A [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Warner Bros./Polaris Productions, 1971. (136 min.). son. col.

Dr. Strangelove: Or How I Learned not Stop Worrying and Love The Bomb [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Hawk Film, 1963. (93 min.). son. byn.

FULL Metal Jacket [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Warner Bros., 1987. (116 min.). son. col.

LOLITA [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Seven Arts/Anyar/Transworld, 1962. (153 min.). son. byn.

MACHUCA [largometraje] dirigido por Andrés Wood. Santiago, Chile, Wood Producciones, 2004. son. col.

PATHS of Glory [largometraje] dirigida por Stanley Kubrick. Estados Unidos, Bryna, 1958. (86 min.). son. byn.

SE ARRIENDA. [largometraje] dirigida por Alberto Fuguet. Santiago, Chile, Cinépata, 2005. (108 min.), son. col.

SHINING, The [largometraje] dirigido por Stanley Kubrick. Gran Bretaña, Warner Bros, 1980. (120 min.). son. col.

VERTIGO [largometraje] dirigido por Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Paramount Pictures, 1958, (126 min), son. col.