

IES Fray Pedro de Urbina – Departamento de música  
Koldo Ríos Álvaro

## MÚSICA Y CINE

### LA MÚSICA EN “LA NARANJA MECÁNICA”



#### Ficha técnica:

Director: Stanley Kubrick

Guión: Stanley Kubrick basado en la novela de Anthony Burgess

Fotografía: John Alcott

Música Electrónica: Walter Carlos

Montaje: Bill Butler

Sonido: John Jordan

Fotografía: John Alcott

Diseño de Producción: John Barry

Dirección artística: Rusell Hag, Peter Sheilds

Producción: Stanley Kubrick

Productora: Warner Bros

Año: 1971

País: Reino Unido

Duración: 137 minutos

Título original: *A Clockwork Orange*

El argumento de la película, en su mayor parte, sigue la novela del mismo título de Anthony Burgess, que fue publicada en Inglaterra en 1962. El título, a pesar de las anotaciones que hizo el propio autor, sigue generando cierta confusión (es conocido que a la selección holandesa de los años 70 se la denominó como la naranja mecánica). El hecho de que este autor viviese durante la década de los 50 en Malasia hizo suponer que *orange* traducido del malayo equivaliese a persona, y de ahí la persona mecánica, la que actúa por impulsos. Sin embargo, el propio Burgess, aclaró que el título proviene de una expresión de los suburbios de Manchester, ciudad donde nació y creció, y que empleaban cada vez que se encontraban ante algo realmente extraño, “eres más extraño que una naranja mecánica” solían decir en ‘hockney’, su jerga popular.

En este trabajo voy a hacer un breve análisis del uso y de la o las funciones que cumple la música en la película. Sin embargo, no voy a señalar los minutos y segundos en los que se emplea uno u otro tema musical, sino que voy a intentar ofrecer una **visión de conjunto**.

Por otro lado, estoy convencido de que esta película es lo suficientemente conocida como para hacer una breve mención a una determinada escena y que el lector, identifique con precisión a cuál de ellas me estoy refiriendo en cada momento. Por el mismo motivo voy a obviar hacer una sinopsis del argumento de esta película, si bien, creo conveniente para justificar ciertos aspectos que trataré más adelante significar ciertos aspectos que considero que son de interés. Así, es poco conocido, o al menos no se ha señalado por parte de la crítica especializada, el hecho de que el autor de la novela, además de escritor (no carente de ingenio y de vasta formación), fue músico. De hecho, en un momento de su vida se planteó si dedicarse a la composición (es autor de numerosas obras, canciones, obras de cámara, sinfónicas y varias sinfonías) o a la literatura.

Esta sólida formación musical explicaría, al menos en lo que se refiere a esta novela, el papel que juega la música (especialmente la música clásica) en el desarrollo del argumento.

No voy a entrar en otras consideraciones un tanto escabrosas de la vida del autor que supongo que son suficientemente conocidas, como por ejemplo, el hecho de que su mujer abortase después de haber sido violada por tres individuos, o el hecho de que Kubrick emplease la edición de la novela que había sido publicada en Estados Unidos y en la que había desaparecido el último capítulo (cuestión paradójica cuando la nacionalidad y la residencia del director estaba fijada en Inglaterra, donde se publicó íntegramente).

Sea como fuere, el caso es que tanto en la novela como en el guión la música aparece mencionada expresamente en diversas ocasiones, e incluso la música exacta que sonaba en ciertos momentos. Sin embargo, otra cuestión muy diferente, era la actitud que iba a adoptar Kubrick en el momento de trasladar el lenguaje literario al lenguaje audiovisual.

La localización y la ambientación del film tuvieron que contar a la hora de elegir el tipo de música que se iba emplear y, fundamentalmente, la música que unificase en cierto modo la estructura principal de la película. El hecho de que la acción discurriese en un futuro más o menos lejano, en ambientes urbanos y con una decoración un tanto “sicodélica”, tuvieron que ser factores que influirían en la elección de una determinada música. La novela de Burgess hace mención explícita a la música de Beethoven, que es una de las grandes pasiones del protagonista, por lo que el empleo de ésta parece de uso *quasi* obligado por parte del director.

No obstante, los condicionantes a los que me refería en el párrafo anterior, fueron los que en gran medida influirían en la adopción de ciertas composiciones musicales que nada o poco tenían que ver con la novela original. Sin embargo, tal y como podemos apreciar en el resultado final, estimo que alguna de ellas fue un acierto, que permitió que esta película, además de una gran polémica, sea todavía a fecha de hoy estudiada y comentada en los estudios universitarios sobre cine.

Así, frente a la gran diversidad de composiciones a las que se refiere en su novela A. Burgess, Kubrick busca como hilo conductor la música de Beethoven, y concretamente la correspondiente a la Novena Sinfonía. Esta composición es únicamente mencionada en la novela justamente al final, cuando el ministro le hace entrega en el hospital de unos altavoces y un reproductor a través del cual podemos escuchar el quinto movimiento de la novena. De este modo, las referencias que aparecen en la novela a composiciones tan variadas como: *Das Bettzeug* de F. Gittertenster, el *Concierto para violín* de G. Plautus, la *Sinfonía Júpiter* de Mozart o un *Concierto de Brandeburgo* de Bach, la *Quinta Sinfonía* de Beethoven y la *Tercera Sinfonía* de O. Skadeling, son literalmente suprimidas de la “hoja de tiempos” que supuestamente elaborase Kubrick.

La música por tanto es prestada y en su mayor parte no diegética, predominando Beethoven, y concretamente el 2º y el último movimiento de la Novena Sinfonía.

Sin embargo, el hecho de que la acción transcurra en un futuro más o menos cercano, y contar únicamente con “música clásica” como banda sonora, podía conducir a incurrir en cierto anacronismo desde un punto de vista estrictamente musical que pudiera romper la estructura interna y la dinámica de la película. Posiblemente fuera este el motivo por el Kubrick recurriese a otro tipo de música para determinadas escenas que sonidos y fundamentalmente tímbrica radicalmente distinta (casi me atrevería a decir que opuesta) con respecto a la Novena de Beethoven. En esta ocasión recurrió a un músico que hasta entonces era prácticamente un desconocido (de hecho fue la banda sonora de esta película la que le dio a conocer siquiera en ciertos círculos más o menos reducidos, como lo demuestra el hecho de que grabase con posterioridad otros “LP’s” siguiendo la línea que ya había apuntado en *La Naranja Mecánica*), Walter Carlos (creo que es Wendy Carlos en la actualidad), quien al igual que ya hiciera en su trabajo *“Switched on Bach”* realizó una serie de versiones de composiciones del repertorio clásico haciendo uso de los por aquel entonces modernos sintetizadores monofónicos.

Las “adaptaciones” que realiza Walter Carlos son:

- la marcha de la *Música para el funeral de la reina Mary* de Henri Purcell (tema principal del disco de la banda sonora de la película que salió a la venta poco tiempo después de su estreno y que al igual que como ocurrió con Barry Lyndon y la *Sarabande* de Haendel, hizo que melómanos y amantes del cine descubriesen o redescubriesen esta composición del barroco inglés. Este tema, aparece ya en los títulos de crédito iniciales, pero también en la primera escena que transcurre en el bar, después de atacar en la casa del escritor (el *alter ego* de Burgess), ante la muchacha desnuda que prueba la eficacia del plan Ludovico, cuando le golpean sus ex-amigos ahora policías y cuando le visitan sus padres en el hospital.
- el tema que lleva por título “*Beethoviana*” es un arreglo nuevamente interpretado en sintetizadores a partir del cuarto movimiento de la cuarta sinfonía, y que del mismo modo que en el caso anterior, con un uso de efecto de eco muy marcado que en cierto modo colabora a que percibamos las sensaciones que recibe el protagonista. Así, el tema se emplea cuando entra en la tienda de discos y se acerca a las dos jóvenes y de forma absolutamente eficaz, cuando el escritor y sus amigos le “inducen” al suicidio oyendo (sin posibilidad de evitarlo) dicha composición. En este caso el eco y las atenuaciones y cambios de intensidad (cuando Alex trata inútilmente de taparse los oídos) están muy bien conseguidos (no olvidemos que la cinta data del año 1971).

- y, por último, una secuencia rodada mediante tres o cuatro fotogramas por segundo pero reproducida de forma convencional a 24 f.s., en la que Alex se acuesta con las dos jóvenes que acaba de conocer en la tienda de discos, está acompañada con el final de la Obertura de *Guillermo Tell* de G. Rossini. Música operística para una escena de sexo. En este caso la música está perfectamente sincronizada (en cuanto a agógica se refiere) con la gran velocidad con la que vemos moverse a los tres intérpretes en un dormitorio de reducidas dimensiones. Precisamente, esta velocidad del tema se irá atenuando al final de la escena, lo que servirá como efecto de transición y enlace con respecto a la siguiente.

Sin embargo, no todo el trabajo compositivo de W. Carlos se iba a reducir exclusivamente a la adaptación o versión de temas “clásicos”. Así, compuso también para la banda sonora de esta película el tema que lleva por título “*Timesteps*”, empleando para ello nuevamente los sintetizadores y por tanto una tímbrica muy semejante a la de los temas versionados a los que me refería anteriormente. Este tema, que podríamos traducir como “los pasos del tiempo”, lo incluyó Kubrick en la conocida secuencia en la que al protagonista le aplican el método Ludovico mientras le hacen visionar imágenes de alta violencia (entre ellas cabe señalar diversas imágenes extraídas de la segunda guerra mundial, y de forma expresa en las que aparecen las tropas alemanas con aparición expresa de Hitler). En esta escena, los “sufrimientos” a los que se ve sometido el paciente, las imágenes de distinta índole que se van sucediendo en la pantalla y la música provocan en el espectador un desasosiego y un malestar que nos hace ponernos en la piel del joven. La música, nuevamente con un empleo del eco y sonidos distorsionados potencian enormemente la narración del guión y la escena que se nos presenta.

Además de esta música versionada y compuesta expresamente para la película por Walter Carlos, Kubrick hizo empleo de música clásica en su versión “original”, tal y como ya hizo, como comentábamos anteriormente en películas como Barry Lindon o 2001 una Odisea en el espacio (Haendel, Schubert, Mozart, Vivaldi, J. Strauss y Richard Strauss, Lygeti, y un largo etcétera...). Recurso que emplearía nuevamente con felices resultados en El Resplandor. Estamos, pues, ante un recurso que se viene empleando casi desde los albores de la historia del cine, la utilización de música clásica como soporte a imágenes que en principio no guardan ninguna relación entre sí. Los motivos son muy variados, pero no se nos puede escapar el hecho de que si hacemos empleo de música “clásica” los costes de producción se abaratarán en grado sumo. A falta de datos que pudieran corroborar esta hipótesis, no podemos asegurar que fuera esta la intención de Kubrick, pero sí que se observa a tenor de lo expuesto anteriormente que el empleo de música prestada es un sistema de trabajo muy del agrado de este director. De igual modo, desconozco si este director poseía conocimientos musicales o simplemente era un aficionado a la música, pero de las elecciones que se supone que realizó para muchos de sus trabajos, tenemos que admitir que muchas de ellas fueron realmente un gran acierto. El empleo del comienzo de Así habló Zaratustra (R. Strauss) en 2001, podría ser un claro exponente de lo que vengo señalando en los párrafos anteriores.

La música prestada pero en este caso en versión original que empleó en La Naranja Mecánica dista mucho de las composiciones que como indicaba en un principio, hace referencia A. Burgess en la novela del mismo título. Aquí, sí que podemos observar una intencionalidad de lograr que la música colabore en la consecución de la estructura interna de la película, recurriendo fundamentalmente a la música de la Novena Sinfonía de Beethoven. Es el segundo movimiento el que escucha el protagonista en un sicodélico (para los años en los que fue rodada la película) equipo de reproducción en su habitación tras el ataque a la casa del escritor.

La cortina tiene un estampado de un grabado que representa a L. van Beethoven, y junto con una serpiente y una figura de cerámica que representa a tres Cristos abrazados, el director planifica la secuencia siguiendo con alternancia de planos muy rápidos la dinámica y los cambios de agógica de este movimiento. La coda final se escucha cuando el ministro le hace entrega de un “obsequio” en el hospital y mientras por la cabeza del personaje nuevamente los pensamientos que tiene, posiblemente inducidos nuevamente por la música de Beethoven, vuelven a ser si no violentos, al menos no muy correctos.

Pero, además de la Novena también escuchamos en varios momentos el final de la Obertura de *La gazza ladra* de G. Rossini, que es empleada por Kubrick en la escena en la que se enfrenta a la banda rival, la ubicación es un viejo casino, y los contrincantes estaban a punto de violar a una joven en el escenario, así, nos enfrentamos ante una escena de pelea que podríamos decir que por su localización nos lleva de algún modo al mundo operístico (de hecho, podríamos decir que todo el film funciona como una ópera). En esta escena hay varios momentos de sincronización, momentos de clímax de intensidad de la obertura coinciden con lanzamiento de sillas o mesas entre los contrincantes. La música mediante un *fade out* se desvanece para dejar paso a los sonidos de una sirena de policía; el mundo real se hace presente. Pero, posiblemente una de las escenas más recordadas es la que nos muestra en un plano amplio a la banda de Alex caminando junto a un muelle. La voz en *off* de Alex comenta que de pronto dio con la respuesta al escuchar una deliciosa música que salía de una de las ventanas, es otra vez *La gazza ladra*, en este caso con anticipación a la escena e intensificándose según avanza. La escena se nos muestra en cámara lenta (muy lenta), y la música, sincroniza sus puntos melódico-rítmicos más álgidos en pocas ocasiones con respecto a la acción. La escena de este modo, acompañado de esta deliciosa música se nos muestra en toda su crudeza, sobre todo en el momento en el que vemos casi en primer plano cómo acuchilla la mano de su compañero. Kubrick volverá a hacer uso de esta melodía cuando ataca a la señora de los gatos y los cuadros. En estos casos la música provoca por contraste con la imagen una cierta aceptación de lo que estamos viendo, y en cierto modo, una gran dosis de dramatismo coreográfico por parte del director.



En definitiva, son dos las líneas que desde un punto de vista musical van a recorrer todo el film: por un lado la música de Beethoven y por otro para escenas en las que participa haciendo uso de la violencia el protagonista la música de Rossini. Ya de por sí, mencionar Beethoven y Rossini en la misma frase nos produce cierta “urticaria”. Son dos edificios que no casan, que jamás formarían parte de la misma plaza o frontal de una calle. Y, sin embargo, unidos a una narración audiovisual, observamos cómo todo es posible, siempre y cuando se sepa hacer uso de forma debida, esto es, en su momento justo y con su dosis adecuada.

En un segundo estadio también podemos escuchar otras composiciones en versión original como el final de las Marchas I y IV de *Pompa y circunstancia* de Elgar (músico muy admirado por Burgess), y la obertura de Guillermo Tell de Rossini (cuando se observa el penal y cuando discute con sus padres) o el comienzo de *Scherezade* de Rimsky-Korsakov cuando visualiza las lecturas bíblicas.

En la banda sonora del film también se incluyen temas “populares” o al menos no pertenecientes al repertorio de la música “clásica”. Es el caso de la canción *Singin' in the rain* de A. Freed y N. Herb Brown quienes la escribieron para la película *Hollywood Revue* de 1929 y cuyos derechos fueron comprados por Stanley Donen para la película interpretada por Gene Kelly del mismo título. El tema es cantado por el protagonista en dos ocasiones: cuando ataca la casa del escritor (juego visual en el que las patadas al dueño de la casa coinciden con los pasos de claqué de Kelly que es de suponer que se hallan en el imaginario colectivo pero de un modo muy subliminal) y nuevamente cuando está en la bañera en la casa del escritor. Kubrick compró los derechos de este tema a Donen cuando decidió incorporarla en su película. La inclusión de esta canción fue totalmente fortuita, ya que durante el rodaje se le ocurrió a Kubrick que la acción se vería reforzada si el protagonista cantase algo, por lo que le pidió que lo hiciera, y, precisamente la única canción que el actor sabía de memoria era precisamente “Cantando bajo la lluvia”.

Además, Kubrick incluyó dos temas del grupo estadounidense *Sunforest* a quienes había escuchado por la radio: la *Obertura al sol*, pieza instrumental que tiene unas claras influencias de la música renacentista y que emplea en el momento en el que se demuestra ante las autoridades y los medios de comunicación los resultados del método Ludovico, y la canción *Quiero casarme con un farero* de Erika Eigen que oímos a través de una radio cuando Alex vuelve a casa de sus padres tras su salida de la cárcel.

Por último, tenemos música diegética como la que canta una mujer en el bar con partitura en mano: el Himno a la Alegría de la Novena (que curiosamente y siendo la composición que más aparece a lo largo de toda la película curiosamente su momento “principal”, la ruptura total con el Clasicismo al incluir la voz en una sinfonía, su himno únicamente se escucha en esta breve escena que se desarrolla en el bar). De igual modo, canturrea el tema popular irlandés *Molly Malone* por el borracho justo antes de ser atacado, o *I was a wandering sheep* (Yo era una oveja perdida) de J. Zundel, que es el himno que de forma desafortunada “entonan” los presos en el servicio religioso (música diegética acompañada por un piano).

En definitiva, a tenor de lo expuesto anteriormente, la música juega un papel de vital importancia en esta película, de hecho en ella aparecen expuestas teorías como la ya formulada por Platón en el siglo V a. de C. en torno a la influencia de la música en el *ethos* del ser humano, o las prevenciones que hiciera Aristóteles en torno a ciertas músicas para la formación del joven ateniense. Sin embargo, y para no salirnos del tema que nos ocupa, presento a continuación lo que pudiera ser la “hoja de tiempos” que presuntamente debió elaborar Kubrick. El hecho de que la escena de la casa del escritor fuese en un principio pensada realizarla sin ningún tipo de música, y que durante el rodaje le preguntase al actor protagonista si sabía cantar alguna canción a lo que Mc Dowel le respondió que la única que conocía era Cantando bajo la lluvia, es lo que me hace sospechar que, al menos en esta escena, la hoja tiempos no estaba totalmente cerrada. La hoja de datos, siguiendo la película *grosso modo* podría ser la siguiente:

IES Fray Pedro de Urbina – Departamento de música  
Koldo Ríos Álvaro

TIEMPO	MÚSICA	ESCENA/COMENTARIOS
0:00:10	Purcell	Títulos de crédito y primer plano (plano detalle del protagonista). Travelling abriendo el plano y mostrando toda la superficie del bar. Fade out de la música
0:02:22	Popular irlandesa, Molly Mallone	Fade in y escena del borracho
0:04:27	Gazza ladra, Rossini	Escena del casino-teatro, música en 2º plano
0:06:20	Gazza ladra, Rossini	Música en primer plano e intensificando
0:07:06	Gazza ladra, Rossini	Fade in, sirena policía
0:07:30	Gazza ladra, Rossini	Escena del coche, la misma música sirve de transición para el cambio de escena
0:09:47	Timbre de la casa	Escena de la casa del escritor
0:10:52	Cantando bajo la lluvia	Ataque a los ocupantes de la casa. Golpes, patadas..
0:12:46	Purcell	Violación y transición a la siguiente escena
0:13:04	Purcell	Regreso al bar korova
0:14:09	Himno a la Alegría	Cantante con partitura en el bar
0:14:40	Purcell	Golpea a su compañero. Entrada súbita de la música, sincronización con la acción
0:16:14	Purcell	Silbido y nueva versión del tema, más suavizada. Llegada a su casa
0:18:08	Beethoven, Novena Sinfonía, 2º movto.	Serpiente, cristos (bailando), sincronía planos rápidos con la música, padres desayunando, cerrojo,...
0:21:28	Beethoven, Novena Sinfonía, 2º movto.	Visita de su responsable
0:25:07	Beethoven, Novena Sinfonía, 5º movto.	Tienda de discos (sonido del coro distorsionado)
0:27:05	Rossini, Guillermo Tell	Escena de orgía, cámara rápida y música acelerada
0:28:04	Rossini, Guillermo Tell	Rittardando de la música, sus compañeros le aguardan en el portal. La música se detiene completamente.

IES Fray Pedro de Urbina – Departamento de música  
Koldo Ríos Álvaro

0:32:12	Rossini, La gazza ladra	Escena del muelle, cámara lenta (música en primer plano)
0:33:48	Rossini, La gazza ladra	Transición a la escena del bar el Duque de Nueva York (música en 2º plano)
0:35:10	Rossini, La gazza ladra	Transición a la escena de la casa de la señora de los gatos (volumen se amplía o disminuye en función de los diálogos)
0:37:58	Rossini, La gazza ladra	Mujer llama a la policía, música primer plano
0:39:11	Rossini, La gazza ladra	Alex entra en la casa, juega con la escultura en forma de pene
0:40:21	Rossini, La gazza ladra	La música vuelve al primer plano, la mujer le agrade con el busto de Beethoven
0:41:11	Rossini, La gazza ladra	La música se atenúa tras matar a la mujer, sonido sirena policía
0:41:11	Rossini, La gazza ladra	Ataque de sus compañeros
0:45:43	Música no identificada, música de cuerdas, destaca el violoncello	Vista aérea del centro penitenciario
0:52:45	Himno, <i>I was a wandering sheep</i> (Yo era una oveja perdida) de J. Zundel	Música diegética, acompañada de un piano
0:53:53	Sherezada, Korsakov	Imágenes bíblicas
0:59:12	Elgar, Marcha nº 4	Presos en el patio, visita del ministro
1:04:55	Elgar, Marcha 1, Pompa y circunstancia	En dirección al centro Ludovico. Movimientos marciales, actos protocolarios, burocráticos
1:08:44	Walter Carlos, "Timesteps"	Aplicación del método Ludovico
1:12:57	Beethoven, 5º movto.	Imágenes de Nuremberg, tropas, bombardeos,...
1:18:39	Obertura al sol de Sunforest	Provocación
1:21:02	Purcell	Joven que se le ofrece semidesnuda
1:24:06	<i>I want to marry a lighthouse Keeper</i> de Erika Eigen	De vuelta a casa de sus padres, la música sale de una radio
1:29:12	¿? Música de cuerdas, pizzicati de contrabajos	Le comunican que no puede quedarse y transición a la siguiente escena en la que camina junto a un nuelle, redoble de timbales que

IES Fray Pedro de Urbina – Departamento de música  
Koldo Ríos Álvaro

		coincide con la mira perdida en el agua (intento de suicidio?)
1:35:41	Purcell	Los policías, sus excompañeros
1:38:47	Purcell	Malherido se dirige al domicilio del escritor
1:39:31	Timbre	Sonido máquina de escribir, trueno, ejercicio físico...
1:43:00	Singin' in the rain	Canta en la bañera
1:53:00	Beethoven, Novena, 2º movto.	Encerrado en la habitación, dolores, náuseas. Se arroja por la ventana
1:56:32	Ausencia súbita de música	Fondo en negro
1:59:11	Purcell	Visita de sus padres en el hospital
2:07:22	Beethoven, Novena, último movto., coro	Fotógrafos, altavoces, cadena musical, últimos compases del movimiento coincide con las imágenes sexuales que imagina el protagonista.
2:08:33	Singin' in the rain, interpretada por Gene Kelly	Anticipación ("me había curado") y a continuación los títulos de crédito

Por último, como se puede observar en la “hoja de tiempos”, en el 0:09:47 y en el 1:39:31, he señalado el sonido del timbre de la casa del escritor. En las dos ocasiones que aparece el protagonista lo hace sonar cuatro veces y lo he incluido como música, porque, y a pesar de lo que había señalado en la introducción, las cuatro notas del timbre corresponden al motivo que emplea Beethoven como germen para la composición de su Quinta Sinfonía. El hecho de que el timbre suene cuatro veces en las dos ocasiones, podría deberse a que son cuatro las notas que componen dicho motivo: tres corcheas y una negra. Por lo que, de manera deliberada pero casi imperceptible, sí que se empleó la Quinta de Beethoven en la Naranja mecánica.

Koldo Ríos Álvaro

En Vitoria-Gasteiz, 19 de diciembre de 2008

#### Bibliografía:

Burgess, Anthony, *El pequeño Wilson y el gran Dios*, Editorial Planeta, Barcelona, 1987.

Burgess, Anthony, *La naranja mecánica*, Ediciones Minotauro, Madrid, 1976.

Harlan, Jan, *Stanley Kubrick: a life in Pictures*, Warner Bross, 2001.