



Edita: LAboratorio de Tecnologías de la Información y Nuevos Análisis de Comunicación Social

Depósito Legal: TF-135-98 / ISSN: 1138-5820

Año 8º – 2ª época - Director: Dr. José Manuel de Pablos Coello, catedrático de Periodismo

Facultad de Ciencias de la Información: Pirámide del Campus de Guajara - Universidad de La Laguna 38200 La Laguna (Tenerife, Canarias; España)

Teléfonos: (34) 922 31 72 31 / 41 - Fax: (34) 922 31 72 54

Investigación

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS, SEGÚN LA APA:

Pérez Rufí, José Patricio (2005). La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrick. *Revista Latina de Comunicación Social*, 60. La Laguna (Tenerife). Recuperado el x de xxxx de 200x, de <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200528perezrufi.htm>

[Revisor/ra: No son muy comunes los artículos de este tipo en nuestras revistas de Comunicación y de allí se infiere su importancia. Está escrito de forma amena y, a pesar de que presenta la información de forma muy simple, es claro que está sustentado en una investigación y en conocimiento profundo de la obra del autor que se está abordando, Stanley Kubric.]

La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrick

The characterization of the character from the name in the work of Kubrick

Artículo recibido el 18 de julio de 2005

Sometido a pre-revisión (Comité de Redacción) el 19 de julio de 2005

Enviado a revisión el 20 de julio de 2005

Aceptado el 10 de octubre de 2005

Publicado el 13 de octubre de 2005

Dr. José Patricio Pérez Rufí © [C.V.]

Doctor en Comunicación Audiovisual

Investigador

Universidad de Sevilla, US

jpatricio@terra.es

Resumen: El presente artículo analiza la figura del personaje protagonista en la obra del director Stanley Kubrick desde una perspectiva eminentemente narrativa. A raíz del auge de la Teoría Fílmica Feminista y de los Estudios Culturales, el análisis e interpretación de la figura narrativa del personaje adquiere una dimensión insólita en estudios previos. A partir de la observación del nombre del personaje es posible determinar las líneas básicas que trazan su configuración y su función en la historia. En este caso, podemos concluir que Kubrick hace un uso narrativo del nombre del personaje con objeto de caracterizarlo y ofrecer información acerca de las relaciones entre caracteres.

Palabras clave: Stanley Kubrick – narrativa fílmica – personaje protagonista – Hollywood – guión cine – protagonista – Teoría Fílmica Feminista – estudios culturales – *Senderos de gloria* – *2001: una odisea del espacio* – *Eyes Wide Shut*.

Abstract: This article analyzes the figure of the main character in Stanley Kubrick's work. Immediately after the summit of the Feminist Film Theory and of the Cultural Studies, the analysis and interpretation of the narrative figure of the character acquires an unusual dimension in previous studies. It particularly focuses on its narrative and the inferences associated to the proper names assigned to the main character. We contend that the basic lines outlining this character as well as his function in the story can be successfully traced through some aspects associated to the character's name itself. We prune to conclude that Kubrick does a narrative use of the name of the character in order to characterize and to offer information over of the relations between characters.

Key Words: Stanley Kubrick – narrative film studies – main character – Hollywood – screenplay movies – protagonist – Hollywood – Feminist Film Theory – Cultural Studies – *Paths of Glory* – *2001: A Space Odyssey* – *Eyes Wide Shut*.

Sumario: 1. La singularidad de Kubrick en el plano narrativo. 2. El nombre del personaje como nexo de rasgos: valor semiótico y semántico. 3. Función del nombre del protagonista en la filmografía de Stanley Kubrick. 4. Bibliografía consultada. 5. Notas.

Summary: 1. Kubrick's singularity from a narrative view. 2. The name of the character as link of features: value semiotic and semantic. 3. Function of the name of the protagonist in Stanley Kubrick's movies. 4. Bibliography 5. Notes.

1. La singularidad de Kubrick en el plano narrativo

Integrado en la producción cinematográfica de Hollywood, y aun haciendo un cine de género, la obra de Kubrick tiene la categoría de autorial y evita cualquier semejanza con el cine de su generación que permita su integración en aquella [1]. El enfoque de estudio que proponemos parte del análisis de una de las categorías más olvidadas en los estudios realizados sobre la filmografía del director americano: el personaje y su construcción narrativa.

Perspectivas novedosas en el campo de los estudios narrativos como los Estudios Culturales y la Teoría Fílmica Feminista han puesto de manifiesto el olvido del análisis del agente de la narración en la teoría cinematográfica desde perspectivas relacionadas con el género sexual del mismo o desde su posición social. La también reciente desaparición del realizador puso de actualidad su filmografía y reveló la necesidad de una revisión teórica de la misma. La obra de Kubrick puede ya, por tanto, ser examinada como corpus fílmico heterogéneo, hecho perceptible en la multitud de géneros y registros actualizados por el realizador.

La postura que aquí tomamos, el análisis de personajes, supone un enfoque de investigación novedoso. Dicha categoría ha sido obviada por los principales referentes en el estudio del director, como Walter, Ciment o Nelson, más centrados en los aspectos temáticos y aquellos referidos a la propia realización y asuntos extra-cinematográficos. Sólo la investigación del doctor García Mainar adopta un enfoque específicamente narrativo. Sin embargo, la configuración del personaje ha continuado siendo un campo de estudio inédito.

Ha sido necesario el crecimiento y consolidación de la narrativa fílmica –como disciplina idónea de análisis del producto cinematográfico para poder abordar la escritura cinematográfica desde posiciones de mayor rigurosidad y objetividad.

Partimos pues de la premisa de que la construcción del protagonista se realiza desde unos parámetros persistentes en toda la filmografía del director, de tal modo que conforma un rasgo estilístico del autor. A través de la figura principal del relato –y debido a sus características definitorias– se contribuirá a la creación de un discurso deshumanizado.

La pobre configuración psicológica de los sujetos, pasivos y privados de metas y motivaciones, provoca la débil activación de los mecanismos de identificación del espectador. Este proceso ha de entenderse como un rasgo estilístico del autor que, potenciado desde la realización, homogeneiza y unifica su obra completa.

La dificultad de identificación del espectador con el protagonista es una de las consecuencias de la articulación del agente de la acción. Definidos como tipos inexpresivos, programados para realizar una acción específica o como perturbados ambiciosos, excéntricos y excesivos, con una moral asocial, el receptor del discurso lo observa con curiosidad e interés pero desde la distancia que impone no sólo el personaje, sino el propio discurso.

Cada una de las obras de Kubrick se configura como un discurso elaborado y complejo en el cual la realización, la edición, la música y el propio mecanismo de recursos narrativos del relato manifiestan su presencia, expresando una voluntad, la del autor implícito, por no velarlos y evidenciar su exhibición.

La articulación y definición del protagonista se subordina no ya sólo a la acción desarrollada en la historia, sino al propio discurso y a la necesidad por parte del director de ruptura formal y de creación de nuevas estructuras de narración y opciones de realización audiovisuales.

La hipótesis que desde aquí mantendremos es el uso funcional del nombre de los caracteres como elemento caracterizador de los mismos. Este aspecto confirmaría una atención minuciosa por parte de Kubrick en la articulación del protagonista.

2. El nombre del personaje como nexo de rasgos: valor semiótico y semántico

El nombre del personaje es un aspecto tratado casi de forma exclusiva por los manuales de escritura dramática orientados tanto hacia las artes escénicas como hacia las obras audiovisuales. Desde esta vertiente, los factores indicados como fundamentales para la definición de caracteres pueden ser aplicados al análisis de aquellos.

Desde el punto de vista de la narrativa es Chatman el primero en utilizar la nomenclatura como factor capaz de definir al personaje en cuanto a su relación con el ambiente. Definiremos la narración a partir de la síntesis realizada por Casetti y Di Chio (1998: 172): narración es la "concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos". Casetti y Di Chio incluyen dentro de la categoría de existentes tanto a ambiente como a personajes y los sitúa al mismo nivel que los acontecimientos. Desde esta precisión nos coloca sobre la base de un completo estudio del personaje.

Podemos pues entender al personaje como una unidad psicológica y de acción que actúa como una categoría narrativa dentro de la historia. En este sentido, queda configurado como un paradigma de rasgos. El personaje conforma el grupo de los existentes junto al ambiente. Tales existentes son parte constituyente de la narración junto a los acontecimientos y a la transformación.

Chatman (1990: 149 y ss.) establece tres criterios que identifican y diferencian al agente de la acción del ambiente: el criterio anagráfico, según el cual, a diferencia del ambiente, el personaje suele tener una identidad definida y expresada a través de un término; el criterio de relevancia, por el cual se establece que el personaje debe superar en peso dentro de la narración al ambiente; y el criterio de focalización, según el cual el agente de la acción conforma un eje en torno al cual giran todos los elementos de la historia y al que se dedica mayor número de planos.

Realizadas estas especificaciones, Chatman (1990: 149) concluye que el nombre puede proponerse como un criterio que define la esencia del personaje, como situación o núcleo alrededor del cual circulan los rasgos. Blacker (1993: 83) añade que el nombre no sólo facilita que sea recordado, sino que "ayuda a darle dimensión".

El análisis de la nombre del personaje se hallaba presente en la metodología de Propp (1981: 101 y ss.) y de Tomashevski (1982: 204 y ss.) como el atributo caracterizador más sencillo. Greimas y Courtes (1982: 27) también indican que la atribución de un nombre propio individualiza al actor, aunque "no constituye la condición sine qua de su existencia". Aquellos teóricos de la crítica literaria que reflexionan sobre el nombre –caso de Chatman o Bobes– suelen hacerlo desde una visión semiótica, por cuanto lo consideran un elemento individualizador que une un conjunto de rasgos.

Los manuales de creación dramática, e incluimos entre estos las obras de Alonso de Santos, Syd Field, Linda Seger o Lajos

Egri, analizan el nombre principalmente desde su valor semántico, por cuanto remite a una información extradiscursiva que se supone comparte el espectador. De esta forma, Alonso de Santos (1998: 262) destaca la importancia del nombre, en su potencial revelación de datos acerca de su clase social, religión, costumbres familiares, carácter, tipología e incluso de la trama de la obra.

3. Función del nombre del protagonista en la filmografía de Stanley Kubrick

La importancia de la denominación del héroe en la filmografía de Kubrick llega a tal punto que cuatro películas se titulan con sus nombres propios, en concreto con los de dos protagonistas y dos personajes centrales: *Espartaco*, *Barry Lyndon*, *Lolita* y *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú* (Dr. Strangelove, en su versión original).

Al menos *Espartaco* y *Barry Lyndon* narran la historia de dos hombres en su evolución a lo largo de los años, por lo que la identificación del título del film con el nombre del personaje entra dentro de la tradición del cine americano [2].

No obstante, conviene señalar que todos los protagonistas poseen un nombre propio, aspecto propio del cine de Hollywood pero también acorde con la intención de Kubrick de hacer un cine realista [3]. Dichos nombres proceden de las obras literarias en que se basaron los guiones adaptados [4] si bien Kubrick, al igual que con el resto de elementos narrativos de las obras originales, se apropia de ellos y hace un uso personal de los mismos. En la novela *2001: Una odisea en el espacio*, de Arthur C. Clarke (1997), a modo de ejemplo, David Bowman es llamado por el narrador únicamente "Bowman". Hal 9000 será el único que lo llame —de manera insistente— "Dave", hecho que trasciende de tal forma en el film que, aunque conocemos su nombre completo, éste es llamado únicamente "Dave".

El nombre del protagonista es repetido frecuentemente tanto por el narrador, en el caso de que lo haya, como por los personajes con los que se relaciona, con lo que éste termina siendo fácilmente recordado por el espectador. En este sentido, *Barry Lyndon* es buena muestra de ello: desde el inicio del film, con un rótulo, y antes de la presencia de imágenes o de la voz en off del narrador, se nos informa de que la primera parte de la historia (induce así a pensar que no es la única) gira en torno a la conversión de Redmond Barry en Sir Barry Lyndon. En *La naranja mecánica* será el propio Alex quien se presente convirtiéndose en narrador autodiegético de su historia: el joven afirma en el primer plano del film "Y allí estaba yo, es decir, Alex".

De esta forma, diremos que la existencia de un término que nomine a los protagonistas contribuye a una temprana adquisición de dimensión, al tiempo que se convierte en un referente verbal para un icono.

Respecto a la información sobre el personaje aportada por el nombre son varios los puntos que habremos de tratar. En primer lugar diremos que en la mayor parte de los casos los nombres revelarán el origen anglosajón del protagonista. Así lo harán Corby, Davy, Johnny, Humbert, Mandrake, Dave, Alex, Barry, Jack, Joker y Bill. Esto se debe a que un 54% de los personajes protagonistas en los films de Kubrick es estadounidense y un 23% inglés. El 23% restante se reparte entre distintos puntos de Europa (el coronel Dax es francés, *Espartaco* procede de una colonia romana en Grecia y *Barry Lyndon* es irlandés).

Sólo el coronel Dax y *Espartaco* (ambos interpretados por Kirk Douglas) no proceden de un ámbito cultural anglosajón y así lo reflejan en su nombre. Desde la propia denominación de los caracteres se nos está revelando un escaso interés de Kubrick hacia culturas no angloparlantes.

Frecuentemente, dichos nombres serán convertidos en compuestos debido a la función y cargo en instituciones militares de muchos de los protagonistas. Así, tenemos representantes de casi toda la jerarquía militar: teniente Corby (Miedo y deseo), coronel Dax (*Senderos de gloria*), capitán Mandrake (*¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*), comandante Bowman (*2001: Una odisea del espacio*), cabo Redmond o teniente Jonathan, dependiendo de la escena (*Barry Lyndon*) y recluta o sargento Joker/Bufón (*La chaqueta metálica*).

La razón hay que encontrarla en la importancia y relieve del género bélico en la filmografía de Kubrick, incluso en films no pertenecientes al propio género como *2001: Una odisea del espacio* (David Bowman es comandante) o *Barry Lyndon* [5].

Son llamados incluyendo su graduación principalmente el coronel Dax (no conocemos su nombre de pila) y el capitán Mandrake, si bien se observan ligeras variaciones en el nombre en función del interlocutor con el que se relacione. Entre oficiales de graduación superior (el general Broulard y el general Mireau), el protagonista de *Senderos de gloria* es llamado Dax o coronel Dax, según la empatía que les produzca en el momento en que lo nombren. También el capitán Mandrake es llamado simplemente Mandrake por otro general (Ripper) en *¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú*. Entre militares de menor graduación estos son nombrados sin mencionar su nivel en la jerarquía castrense: Dave, Redmond o Joker.

Este relieve de la graduación en el nombre se integra dentro de una tendencia más amplia: el peso del nombre como profesional que posee dentro de la historia. Junto a los casos anteriores —profesionales dentro del ejército— se unen Humbert Humbert (*Lolita*) y Bill (*Eyes Wide Shut*).

El primero de ellos es llamado "profesor Humbert" o "profesor" por la madre de Lolita, Charlotte, cuando su hija se halla presente. Sin embargo, y a solas con él, tanto una como la otra lo llaman únicamente Humbert. Haze pretende con ello inculcar en Lolita cierto respeto hacia el profesor, al tiempo que apartarle de él, conocedora de que su propia hija es un obstáculo en su relación con éste. El protagonista de *Lolita* es llamado también "profesor" por Dick, el marido de Lolita en la última parte del film, aunque enseguida pasa a llamarlo "papá", ya que supone que "no le importa que le hable así".

A pesar de que no es mostrado llevando a cabo las labores que le son propias, el personaje es caracterizado y tratado por su rol como profesional al ser denominado "profesor".

Mayor importancia tiene la profesión de Bill en *Eyes Wide Shut* y así se refleja en su nombre. Mientras es conocido por el diminutivo "Bill" por las personas con las que mantiene una relación más íntima, es llamado "doctor Harford" por Marion (hija del paciente muerto) y simplemente "doctor" por la camarera de la cafetería junto al Bar Sonata y por Milich, el dueño de la tienda de disfraces. En la puerta de la mansión en la que se celebró la orgía la noche anterior, Bill recibirá un sobre a nombre del "Doctor William Harford", manifestándose así el conocimiento que los organizadores de la bacanal poseen de su identidad.

Tanto en estos sujetos como en los militares, la inclusión en el nombre de su rol profesional evidencia algo que podemos contrastar: la importancia de la vida profesional en la caracterización del protagonista y en la historia. Con ello se consigue, además, establecer una distinción clasista entre los caracteres, no sólo por la situación de estos en un nivel dentro de la jerarquía militar, sino también por el propio hecho de distinguirse por una profesión cuya buena consideración social se refleja en su denominación y así se conforma en el colectivo. Así es como hablamos del "profesor Humbert" o del "doctor Harford", pero no del "vigilante Torrance" en *El resplandor*.

Esta diferenciación de corte clasista entre personajes ya determinada por el nombre es evidente en Espartaco, en la cual frente a los esclavos (llamados Espartaco, Varinia o Antonino) tenemos los más ilustres nombres de los nobles romanos: Marco Licinio Craso, Léntulo Batiato o Marco Claudio Glabrus.

Destaca igualmente la utilización de apodos para referirse a algunos de los protagonistas, apodos usados principalmente con una intención humorística e irónica. Es de esta forma como entenderemos el hecho de que Alex en *La naranja mecánica* sea llamado en la prisión "655321". Su efecto cómico es evidente al ser denominado con este número por el capellán de la prisión en una conversación de carácter íntimo.

El verdadero nombre de Alex ("Alex DeLarge") también puede considerarse un apodo: es una transcripción fonética afrancesada del inglés "Alex el Grande".

Este interés de Kubrick por los apodos y sobrenombres insólitos ya estaba presente en *¿Teléfono rojo?*, volamos hacia Moscú, en el que uno de sus personajes principales –aunque no el protagonista– se llamaba Doctor Strangelove ("Doctor Extraño-Amor", nombre que no se tradujo en su versión en castellano).

La utilización del apodo para referirse al personaje alcanza su máximo relieve en *La chaqueta metálica*. No sólo Joker/Bufón será "bautizado" en la primera escena del sargento Hartman, nada más iniciado el film; otros secundarios le acompañarán: "Patoso", "Cowboy" y "Copo de nieve". Joker acepta su nuevo nombre de tal forma que en lo sucesivo se presentará ante otros con éste, sin que siquiera conociéramos el auténtico [6].

Antonio Castro (1994:124) considera que la pérdida del nombre original se realiza con objeto de "borrar los rasgos distintivos que existen entre ellos, para recordarles que ahora forman parte de otra comunidad cuyas reglas las dicta el propio Hartman". La eliminación del signo de identidad más básico es usada –según Pérez de Arteaga (1989:134)– como parte del proceso de despersonalización en que consiste la instrucción de los futuros marines, en el que además son uniformados y rapados al cero.

Este nuevo nombre (en el caso del protagonista, Joker o Bufón) no sólo definirá su carácter de forma esquemática sino que determinará el papel que se espera que cumpla dentro de la institución en que ha ingresado.

También pierden su auténtica identidad, y de forma paralela su autonomía, los miembros de la pandilla de Alex en *La naranja mecánica*, quienes entre sí se llaman "hermanos" o "drugos", pese a que esta "hermandad" está estructurada por una férrea jerarquía de la que Alex es la cabeza.

Podemos añadir que este proceso de despersonalización se halla igualmente presente en *Barry Lyndon*. La intención de Redmond Barry de convertirse en otro, adquiriendo "las formas y estilo de Barry Lyndon", puede entenderse como una mutación en la identidad real del personaje que se refleja en el propio nombre. Esta voluntad de cambio se percibe anteriormente en el mismo personaje cuando se hace pasar por el teniente Jonathan con objeto de desertar del ejército inglés.

También relacionado con la presencia de apodos entre los protagonistas, es frecuente el empleo de los diminutivos para referirse a los personajes: Davy en *El beso del asesino* (muy parecido al protagonista de 2001: Una odisea del espacio, Dave), Johnny en *Atraco perfecto*, Dave, como hemos indicado, en 2001, Alex en *La naranja mecánica* y Bill en *Eyes Wide Shut*.

La razón del uso del diminutivo puede hallarse en su sonoridad: lo hace más realista y más reconocible para el espectador, si bien estos diminutivos son empleados en ambientes y círculos más cercanos a la intimidad de los personajes. Ocurre así con Davy y Johnny, llamados de tal forma por sus parejas y sus grupos de amistades.

El protagonista de *La naranja mecánica* es llamado Alex por todos los personajes salvo por los empleados de la prisión. Cuando en la escena final el ministro intenta convencer a Alex de su incorporación a los planes del Gobierno dice "Alex, si es que puedo llamarte Alex...". El joven drugo acepta esperando una correspondencia: "Claro que sí, ¿cómo le llaman a usted en casa?".

El doctor Harford es llamado "Bill" por su esposa, Ziegler y la prostituta, personas con las que comparte cierta confidencialidad. El recepcionista del hotel en que se aloja Nick Nithingale llama "Bill" al protagonista haciendo visible su atrevimiento en su intento de seducción.

El diminutivo "Dave" es utilizado con objeto de persuadir al astronauta superviviente en 2001: Una odisea del espacio por parte de Hal 9000 cuando éste pretende que Bowman no le desconecte. A la vez que ocurre con Bill y el recepcionista, este acercamiento más íntimo a través del uso del diminutivo no conseguirá que el seductor consiga sus objetivos.

En una línea muy similar aunque sin diminutivos, Charlotte Haze en *Lolita* intenta conquistar a Humbert, con idéntico nombre y apellido, repitiendo su nombre de forma sensual estando a solas. Haze dice: "Humbert Humbert un nombre variado y emocionante. ¿Quiere que pronuncie el apellido de diferente forma? En un tono ligeramente más bajo, a ver... Humbert ¿Cuál era?, ¿el nombre o el apellido?". La perpleja reacción de Humbert no hace sino reflejar el patetismo de la escena y del personaje femenino.

Michel Ciment (2000: 92) indica que Humbert Humbert "es un nombre doble, una de las más profundas obsesiones de Kubrick, la del doble". Ya incluido en la novela original, no podemos generalizarlo como una constante en el uso del nombre para caracterizar al protagonista en la filmografía de Kubrick. Según Christian Aguilera (1999: 215), la estructura simétrica de *La naranja mecánica* tiene su correspondencia también en la utilización de los nombres y frente a Alex tenemos a Alexander,

el intelectual agredido por Alex, antítesis del protagonista. Se trata de un caso aislado aunque muy significativo en el film.

A tenor de las observaciones realizadas podemos concluir que Kubrick hace un uso narrativo del propio nombre del personaje con objeto de caracterizarlo y ofrecer información acerca de las relaciones entre caracteres. La importancia en las tramas de la vida profesional del agente de la acción se expresa a través del nombre, haciendo incidencia en la posición jerárquica que se le supone en una institución en que se integra. En segundo lugar destacamos por su frecuencia la variación del nombre, en forma de apodo o de diminutivo, en función del vínculo emocional que relacione a los actantes. El uso del diminutivo se ligará también a un objetivo de seducción por parte del interlocutor del protagonista. Indicaremos en último lugar cómo el proceso de despersonalización que centra las tramas de films como *La chaqueta metálica*, *La naranja mecánica* o *Barry Lyndon* alcanza al modo en que es denominado el personaje.

El estudio elaborado refleja la productividad de un análisis narrativo de la obra de Kubrick. El corpus de films del director americano posee la suficiente coherencia como para permitir una concepción estilística compacta que ayude a comprender las claves de su construcción.

La observación de un aspecto hasta ahora considerado de interés semiótico como el nombre del protagonista, y haciéndolo desde la perspectiva semántica, permite extraer conclusiones que pueden explicar y justificar la configuración del personaje.

4. Bibliografía consultada

- Aguilera, Christian, 1999: *Stanley Kubrick: Una odisea creativa*. Barcelona: Dirigido.
- Alonso de Santos, José Luis, 1998: *La escritura dramática*, Madrid: Castalia.
- Blacker, R. I., 1993: *Guía del escritor de cine y televisión*, Pamplona: Universidad de Navarra.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico, 1998: *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- Castilla del Pino, Carlos, 1990: "La construcción del personaje" en VV. AA., *El personaje novelesco*, Madrid: Cátedra.
- Castro, Antonio, 1994: *Rebelde sin causa / La chaqueta metálica*, Barcelona: Libros Dirigido.
- Ciment, Michel, 2000: *Kubrick*. Edición definitiva, Madrid: Akal.
- Clarke, Arthur C., 1997: 2001: *Una odisea espacial*, Madrid: Plaza & Janés.
- Comparato, Doc, 1992: *De la creación al guión*, Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión RTVE.
- Chatman, Seymour, 1990: *Historia y discurso / La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid: Taurus.
- Chion, Michel, 1988: *Cómo se escribe un guión*, Madrid: Cátedra.
- Egri, Lajos, 1960: *The art of dramatic writing*, Nueva York: Simon & Schumster.
- Field, Syd, 1995: *El libro del guión*, Madrid: Plot.
- García Jiménez, Jesús, 1993: *Narrativa audiovisual*, Madrid: Cátedra.
- García Mainar, Luis M., 1999: *Narrative and stylistic patterns in the films of Stanley Kubrick*, Nueva York: Camden House.
- Greimas, A. J. y Courtes, J. 1982: *Semiótica / Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Nelson, Thomas Allen, 2000: *Kubrick: Inside a film artist maze*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Pavis, Patrice, 1983: *Diccionario del teatro / Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona: Paidós.
- Pérez de Arteaga, 1989: "La chaqueta metálica" en *Cine para leer 1988*, Bilbao: Mensajero
- Pérez Rufí, José Patricio, 2005: *La definición del protagonista en el cine de Hollywood (1930-1960) / Articulación narrativa del personaje en el modelo clásico* (tesis doctoral), Sevilla: Universidad de Sevilla.
- Propp, Vladimir, 1981: *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.
- Prósper Ribes, Josep, 1991: *Estructuras narrativas y procedimientos informativos en la narrativa clásica cinematográfica* (tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Seger, Linda, 1991: *Cómo convertir un buen guión en un guión excelente*, Madrid: Rialp.
- , 1999 *Cómo crear personajes inolvidables*, Barcelona: Paidós.
- Tomashevski, Boris, 1982: *Teoría de la literatura*, Madrid: Akal.
- Walker, Alexander, Taylor, Sybil y Ruchti, Ulrich, 1999: *Stanley Kubrick, Director: A visual analysis*, Nueva York: Norton.

5. Notas

[1] La larga trayectoria y la independencia del director lo han situado al margen de cualquier generación, al igual que otros grandes directores como Hitchcock, Welles, Ford o Buñuel. Contemporáneo de Penn, Altman o directores más jóvenes como Coppola, Spielberg o Scorsese, su estilo tampoco se equipara al de éstos.

[2] Siguen de esta forma la tradición hollywoodense (y literaria) de titular el film con el nombre del protagonista, como ya lo hicieron antes *Ben-Hur*, *Gilda*, *Rebeca* o *Johnny Guitar*, por citar sólo unos ejemplos.

[3] La búsqueda del realismo en su obra es una constante en Kubrick. Como el mismo director afirma entrevistado por Michel Ciment (2000: 175), "por lo que respecta a realizar escenas realistas o a escribir el diálogo, creo que puedo hacerlo, para mi propia satisfacción, mejor que nadie (...). A menos que uno desee hacer una película no realista, hay que buscar en la iluminación, en los decorados y el vestuario las condiciones primeras del realismo".

[4] Todos los guiones de Kubrick se basan en obras literarias, con la excepción de sus dos primeras obras: *Miedo y deseo* y *El beso del asesino*.

[5] En el relato de la vida de Barry, especialmente durante la primera parte, el entorno bélico juega un papel esencial: primero ingresa en el ejército inglés y, tras desertar haciéndose pasar por teniente, entra a formar parte del ejército prusiano, en el que ascenderá hasta cabo.

[6] Conocemos sin embargo el verdadero nombre del recluta Patoso, "Leonard Lawrence", llamado por su nombre de pila únicamente por Joker, con quien establece una relación más estrecha.

FORMA DE CITAR ESTE TRABAJO EN BIBLIOGRAFÍAS, SEGÚN LA APA:

Pérez Rufí, José Patricio (2005). La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrick. *Revista Latina de Comunicación Social*, 60. La Laguna (Tenerife). Recuperado el x de xxx de 200x de: <http://www.ull.es/publicaciones/latina/200528perezrufi.htm>