

La Naranja Mecánica: la posibilidad de cambio que niega la política

Luis Carlos Muñoz Sarmiento*

Los partidos políticos existen sólo por miedo a las ideas ajenas, por eso se protegen entre sí y cuidan las ideas que han heredado. No sirven para cumplir lo que prometen, sino para destruir las promesas de los otros.

Robert Müsil

Uno de los hechos humanísticos, sociales y artísticos, e incluso políticos y filosóficos, más importantes del siglo XX, por el tratamiento y la vigencia de su tema y por el contenido y la virulencia de sus imágenes, lo constituye el emblemático filme del director Stanley Kubrick (1928-1999), nacido en Nueva York y afincado en Londres donde pasó gran parte de sus últimos 15 años: *A Clockwork Orange* (1971) o *La naranja mecánica*, de la cual en 2011 se celebra el cuadragésimo aniversario y cuyo original literario homónimo, de Anthony Burgess (1917-1993), ha sido tan vapuleado e incomprendido, citado y no leído, como la versión del cineasta gringo-anglo. Este ensayo intenta desentrañar el sentido de ambos esfuerzos, el de Burgess y el de Kubrick, respetándolos en sus resultados artísticos, más que en su intención. Sin querer hallar lo que de por sí dichas obras no dicen, quiero lanzar hipótesis desde una visión contemporánea del ensayo, del *libre discurso reflexivo*¹. Trabajo poco fácil si se

*. Escritor, crítico de cine y de jazz, catedrático y conferencista

1. Definición del español Pedro Aullón de Haro, en revista *Educación Estética* 2006-07, Número 2, U. Nacional, Bogotá, pp. 63-64: "El discurso del ensayo sólo es definible mediante una nueva categoría, la de libre discurso reflexivo. Su condición, la libre operación reflexiva, la operación articulada libremente por el juicio. [...] El ensayo posee la muy libre posibilidad de tratar sobre todo aquello susceptible de ser tomado por conveniente o interesante de la reflexión, incluyendo ahí toda la literatura, el arte y los productos culturales. La libertad del ensayo es atinente tanto a su organización discursiva y textual como al horizonte de la elección temática. [...] pudiérase considerar el género del ensayo [...] como discurso reflexivo en cuanto modo sintético del sentimiento y la razón. El ensayo accedería a ser interpretado como el modo de la simultaneidad, el encuentro de la tendencia estética y la tendencia teórica mediante la libre operación reflexiva".

consideran dos aspectos: el carácter de *novela filosófica* asignado al texto y la mirada maniquea y desvirtuadora de la crítica sobre el filme. Novela y filme tuvieron que soportar el peso de la infame censura, motivada por un sesgo mediático que tendió un manto de duda contra el que debe protestarse, para que al fin se entienda que las obras son lo que dicen y no lo que se quiera ver en ellas y que lo único que sobrevive a toda la estulticia humana, fuera de lo que se hace bien, son los (buenos) libros y las (buenas) películas.

Kubrick, cuya obra ilustra una compleja serie de variaciones sobre las parejas de oposición barbarie-civilización, orden-caos, legalidad-ilegalidad, violencia institucional-violencia individual, ética universal-ética personal, y contiene un profundo estudio filosófico, social y político sobre el destino del hombre, es autor de otras películas consideradas obras maestras por crítica y el público: *The Killing* (1956) o *Atraco perfecto*, filme policiaco basado en una novela de Lionel White, cuya trama (el robo en un hipódromo) remite en su epílogo a la metáfora sobre la avaricia humana llamada *El tesoro de la Sierra Madre* (1948), de ese otro cineasta gringo muerto en el Reino Unido, John Huston, y lanza al espectador hacia *La comunidad* (2002), del español Alex de la Iglesia, otra incursión en la avidez (in)humana por el dinero; *Spartacus* (1960) o *Espartaco*, filme basado en el libro de Howard Fast, con guión de Dalton Trumbo, que presenta la historia del jefe de los esclavos que se sublevó contra Roma y que, como (no) es lógico, murió a manos de sus verdugos. Eso sí, Kubrick se encarga de señalar cómo sentó un precedente de dignidad, tesón y lucha por el deber (no derecho) máspreciado del hombre: la libertad, por la cual no se pueden hacer concesiones humanas, artísticas, ni mucho menos económicas; *2001: A Space Odyssey* (1968) o *2001: Una odisea espacial*, según el cuento *El centinela*, de Arthur C. Clarke, que representa la lucha entre el humanismo y la tecnología en contra de la deshumanización, a través de una vasta epopeya intergaláctica que se inicia con la hominización de los primates en África y se cierra con la mutación biológica humana hacia un estadio superior. Dentro de sus obras excelsas cabría citar también *Paths of Glory* (1957) o *Senderos de gloria*, la primera de sus diatribas antimilitaristas, en este caso, sobre la I Guerra Mundial; luego vendrían *Dr. Strangelove, or How I Learned to Stop worrying and Love the Bomb* (1963), *Dr. Insólito o ¿cómo aprendo a dejar de preocuparme y amar la bomba?*, una hilarante sátira de política-ficción ubicada en la Guerra Fría que especula con la posibilidad de un apocalipsis nuclear, basada en la novela *Alerta roja*, de Peter George, y *Full Metal Jacket* (1987), una lúcida mirada a la valentía y a la dignidad vietnamitas, representadas en una mujer detrás de la que la paranoia gringa pretende ver un pelotón de exterminio; obra basada en la novela *The Short-Timers*, de Gustav Hasford, autor además del guión escrito a seis manos junto al propio Kubrick y a Michael Herr. Desde luego sin olvidar a *Barry Lyndon* (1975), suerte de tratado sobre la vieja relación entre pintura y cine y una soberbia reconstrucción histórica con base en la franco-inglesa Guerra de los Siete Años, según la novela *The Memoirs of Barry Lyndon*, de Thackeray, escritor inglés nacido en Calcuta, moralista que se gastó la vida

ridiculizando los vicios de su sociedad; *The Shinning* (1980) o *El resplendor*, singular adaptación de la novela homónima de terror del mediocre autor de best-sellers Stephen King: lo que no implica que ser uno de los autores mejor vendidos es de por sí malo, sino que la materia no es culpable de quien la utiliza: un ejemplo, el comunismo no tiene la culpa de la caterva de comunistas que ha habido; otro, el capitalismo no tiene ni idea de los engendros que lo han encarnado y por eso tampoco es culpable: salvo por lo que en sí es; por último, *Eyes Wide Shut* (1999) u *Ojos bien cerrados*, filme con base en la *nouvelle Traumnovelle* o *Novela soñada*, del austriaco Schnitzler, centrado en el imperativo de que los humanos permanezcan lúcidos frente a las pulsiones mentales y sexuales para que no caigan en la desesperación. Hecho que, quizá, por esa suerte de intercambio entre cine y vida se instaló en la de sus protagonistas, Tom Cruise (Dr. Bill Harford), y Nicole Kidman (Alice), tras el epílogo fílmico en el que hay una brutal alusión al cuerpo y al deseo, sentimiento clave de la tan anhelada libertad que consiste en la acción del deseo; en el principio del placer al que en la práctica la sociedad opone el de realidad: “Hay algo que necesitamos hacer”, dice Alice, y añade lo que cualquiera sabe antes que el despistado Bill: “Fuck!”, que significa fornicar, tirar, joder, follar o...

Ojos bien cerrados devino en involuntario testamento *cinematográfico* de Stanley Kubrick, en un epitafio a toda su obra, un alivio existencial para quien, al parecer, tanto sufrió luego de haber hecho parte de aquel falso documental sobre el viaje a la luna, llamado *El filme de la luna* por los documentalistas Arlindo Machado y Martha Lucía Vélez, en su texto *Documentiras y fakeciones* (2008)², a propósito de “un documental inesperado” sobre el tema que el tunecino William Karel realizó en Francia en 2002 bajo el título *Opération Lune* (el internacional es *The Dark Side of the Moon*, que a su vez no denigra del roquero sino más bien socava las endeble bases del asunto en cuestión), para intentar reconstruir la cronología de los sucesos relacionados con el supuesto (nunca fue más cierto este adjetivo) viaje de la *Apollo 11*, con base en los testimonios de personalidades de la política, la ciencia y la cultura. Al retomar el viejo debate sobre la veracidad de las imágenes, Karel considera la posibilidad de que la conquista del satélite “no habría pasado de ser una farsa”: como es su documental, en inglés *fake*, por falso, fingido o *mock documentary*, por burla o mofa. La transmisión televisiva, por su parte, se denominó en francés *faux*, falso, primero por Godard, quien en entrevista con TFI, exclamó: “¡Esa transmisión en directo es falsa!”. Mientras, en Washington, el entonces presidente Nixon, quien según tesis de Karel “decidió transformar la conquista de la Luna en un *blockbuster* de Hollywood e invitó a Kubrick a dirigir la *farsa* luego de que Walt Disney se mostró temeroso de colaborar”, se emborrachaba la noche del 20 de julio de 1969: una manera de mostrar su escepticismo, de suyo una certeza, frente al *lunático* viaje.

2. Revista Número 55, diciembre 2007 – enero-febrero 2008, pp. 38 a 51.

Tan pronto apareció la versión literaria, en mayo de 1962, comenzó la diatriba: “Un insólito relato sobre la violencia de las bandas juveniles en Gran Bretaña, escrita en una jergonza que no es de este mundo”

Entretanto, otro viaje de la era espacial se iniciaba: el de *La naranja mecánica*. Tan pronto apareció la versión literaria, en mayo de 1962, comenzó la diatriba: “Un insólito relato sobre la violencia de las bandas juveniles en Gran Bretaña, escrita en una jergonza que no es de este mundo”, decía una *publicación profesional* no citada por Burgess en su autobiografía³. Sin embargo, aunque se trataba en apariencia sólo de las bandas juveniles inglesas, la violencia retratada allí podría extrapolarse a cualquier parte de la Tierra, por cuanto estaba escrita en una jergonza juvenil: “El vocabulario de mis gamberros de la era espacial podía ser una mezcla de ruso y de inglés demótico, sazonado con germanías a juego y con el bolo de los gitanos. El equivalente ruso del sufijo *-teen* inglés es *nadsat*, y así se llamaría el dialecto juvenil empleado por los *drughi* o amigos de la violencia” (Burgess: 64 a 65). Pero esto no lo entendió el *Times Literary Supplement*, para el cual ese lenguaje vivo juvenil era hijo de la decadencia y parricida del prístino inglés británico, por vía de un escritor de *dudoso gusto*: “Una verborrea viscosa... abultada hija de la decadencia... El inglés está siendo lentamente asesinado por quienes lo practican”. Así: “Yo era un escritor hecho y derecho que me había propuesto terminar con la lengua inglesa. Era un consuelo recordar que lo mismo se había dicho de Joyce en su momento. Mi gusto era dudoso” (Ibíd.: 93). No se comprendió, entonces, la tesis del *Time* en el sentido de que Burgess había escrito “algo muy raro en las letras inglesas: una novela filosófica” ni que “El peregrinaje de este Stavroguin *beatnik* constituye un ensayo moral serio y logrado” (Ibíd.: 95). Tampoco, la reflexión de filosofía política que David Talbot consignó en el *New York Herald Tribune*: “El amor no puede existir sin la posibilidad de odio, y la sociedad, cuando fuerza a los

3. Burgess, Anthony, *Ya viviste lo tuyo*, Barcelona. Grijalbo/Mondadori, 1993, 599 p.



hombres a abdicar de su derecho a elegir entre uno y otro, los convierte en autómatas. Así desemboca Burgess en su muy sorprendente moraleja: en una sociedad mecanizada, la redención del hombre ha de obtenerse a partir del mal". Juicio sobre el que Burgess dijo: "Fue grato que me comprendieran en Estados Unidos, y humillante que no supiesen leerme en mi propio país" (Ibíd.: 95), coincidente con la visión que tenía Kubrick del cine, de la cual se infiere que tal medio entraña la comunicación en tanto acto de resistencia y de contera recuerda que *todo cine es político*, como pensaba Volonté antes de Costa-Gavras: "Yo no olvido nunca que el cine es, ante todo, un medio de comunicación de masas. Ahí reside su funcionalidad política. Tal vez haya quien me acuse de posibilismo, pero estoy convencido de que es más efectivo un filme comercial ideológicamente consecuente, que un panfleto po-

lítico underground”⁴. Pero el colmo de los exabruptos, ya sobre el filme, se dio quizás por parte del crítico Fred M. Hechinger, quien en un artículo para *The New York Times* (noviembre 13 de 1972) argumentaba que Kubrick había filmado una película “fascista”: “¿Habla la voz del fascismo en *Una naranja mecánica*?”. Aquí cabe preguntar: ¿cuándo se entenderá que las auténticas obras de arte no hacen juicios de valor, condenas morales, panfletos ideológicos, tampoco análisis, que se limitan a hacer la síntesis de un problema y luego lo muestran pero no demuestran o sacan conclusiones ni menos ofrecen soluciones pues ni siquiera lo pretenden?

Así, resultaba previsible la desvirtuación del filme y que a la novela no le fuera bien en términos de venta, de lo que aprendió el escritor inglés: “Pero el libro se vendió mal, peor incluso que cualquiera de mis novelas anteriores. Aprendí una gran lección: que tampoco conviene exponer el producto en demasía”⁵. En cuanto al título, es clave el artículo *Una* en vez de *La*, es decir, el artículo indefinido en vez del definido, para poder comprender la designación *cockney*, jergal, de una obra que alude precisamente a aquél ser humano que, si no puede elegir entre bien y mal y sólo puede actuar bien o mal, no será más que *una naranja mecánica*. Obra que, además, trata del lavado de cerebro dentro de una sociedad cuyos métodos represivos son inagotables. Y que, por citar sólo dos casos, van desde el *Sistema Borstal* hasta el *Tratamiento Ludovico*. El primero pretendía rehabilitar al delincuente mediante el deporte y el trabajo, como lo cuenta el inglés Alan Sillitoe⁶, en aquel relato subversivo, es decir, contra la versión oficial, a la vez que melancólicamente poético, *La soledad del corredor de fondo*, llevado al cine por otro *Airado*, Tony Richardson, en 1962; el segundo, a través de manos firmes y de corazones abyectos lograba desarmar aquellos delincuentes con la misma medicina que ellos habían dado a la sociedad. Si habían dado violencia, recibirían violencia; por otro lado, si les gustaba la música, la tendrían de vuelta; si les gustaba el cine, deberían verlo con los ojos bien abiertos. Vale recordar que métodos como los citados pasan de una frontera a otra, con la misma facilidad con que el hombre araña se desplaza por los edificios gringos, y nunca han sido consideradas técnicas de ignominia, represión o tortura.

En tiempos recientes, la declaración de la Unión Europea contra las torturas en Abu Ghraib, la prisión preferida de Hussein en Irak, primero, y luego de los soldados gringos durante la invasión-pretexto para buscar unas armas de destrucción masiva que jamás hubo, no mencionó la palabra tortura. Se substituyó por *abusos*. Bush, Blair y Berlusconi, el verdadero eje del mal en este

4. Gubern, Román, *Cine contemporáneo*, Barcelona: Biblioteca Salvat de Grandes Temas, p. 102.

5. Burgess. Op. cit., p. 94.

6. Uno de los *Angry Young Men* literarios, *Jóvenes Airados* o de la Generación Airada, que tuvieron como campos de expresión básicos el teatro, la literatura y el cine. En literatura: al lado de Alan Sillitoe, John Braine y Keith Waterhouse. En teatro: John Osborne. En cine: el mismo Osborne, Tony Richardson, John Schlesinger, Karel Reisz, Jack Clayton.

reino del revés, hablaron olímpica y cínicamente de errores. Los periodistas de CNN y demás medios masivos occidentales “no pudieron utilizar la palabra prohibida”, señala Eduardo Galeano en *La confesión del torturador*⁷. Años antes, para que los presos palestinos fueran humillados *legalmente*, la Suprema Corte de Israel autorizó “las presiones físicas moderadas”. Los cursos de tortura para oficiales latinoamericanos en la Escuela de las Américas se llaman *técnicas de interrogatorio*. En Uruguay, “campeón mundial en la materia durante los años de la dictadura militar”, entre 1972 y 1985, las torturas se llamaban, y aún se llaman, *apremios ilegales*. Aunque para Amnistía Internacional la venta de aparatos de tortura en el mundo es un negocio redondo para unas cuantas empresas privadas gringas, alemanas, francesas y de otros países, para sus gobiernos y representantes aquellos productos de la perversión humana, producidos a escala industrial, son *medios de autodefensa*: o sea, paramilitares, como son los personajes y métodos que se emplean para combatir en el mundo al *terrorismo* y al *narcoterrorismo*, términos que cacareaban al unísono Bush y la “supina perrita faldera inglesa”⁸, entonces con nombre y apellido, Tony Blair, para luego desatar una avalancha de paranoia que ha revivido estados fascistas, policivos, totalitarios. En ellos se refleja un Alex avergonzado ante esos terroristas sin eufemismos que campean a sus anchas por el mundo...

Aunque, como ya se dijo, no es fácil elaborar un ensayo, primero, sobre una novela tan compleja en sentido literario y filosófico, e incluso moral (dudosa palabra refundida en el incierto bolso de la religión o exhibida sin pudor en la mesa de las costumbres), como *La naranja mecánica*. En segundo lugar, resulta también difícil hacerlo sobre una adaptación fílmica tan sugerente desde el punto de vista de una sociedad industrial a la que acosa la ultraviolencia, por esas paradojas del arte, que son las de la vida, resulta un placer hacerlo por la riqueza del contenido, más que del continente, literario y cinematográfico. El primero, a través de una novela compleja en su lenguaje, vivo, en su aspecto amoral, ya no moral o inmoral. El segundo, con sus connotaciones de filme *maldito*, de pieza insultante para las ligas de la decencia, de artefacto corruptor sobre todo de mayores. Para Burgess, su obra plantea una lucha entre lo que se considera bueno y lo que se considera malo. Para él, por definición, el ser humano está dotado de libre albedrío y puede elegir entre el bien y el mal; si sólo puede actuar bien o actuar mal, no será más que una naranja mecánica, robótica, se agrega: en apariencia será un hermoso organismo con color y zumo; de hecho, un juguete mecánico al que Dios o el Diablo (o el todopoderoso Estado, que sustituye a los dos) le darán cuerda. Es tan inhumano ser totalmente bueno como totalmente malvado. Lo importante es la elección moral. Y para que

7. Revista *Contravía* No 10, Bogotá, septiembre 2004, pp. 86 a 88.

8. Revista *Número* 48, marzo, abril, mayo 2006, p. 22. Una de las frases tristemente célebres de Blair es: “Hay que ser intolerantes con los sin techo”.

esta pueda darse la maldad tiene que coexistir con la bondad, haber polaridad moral:

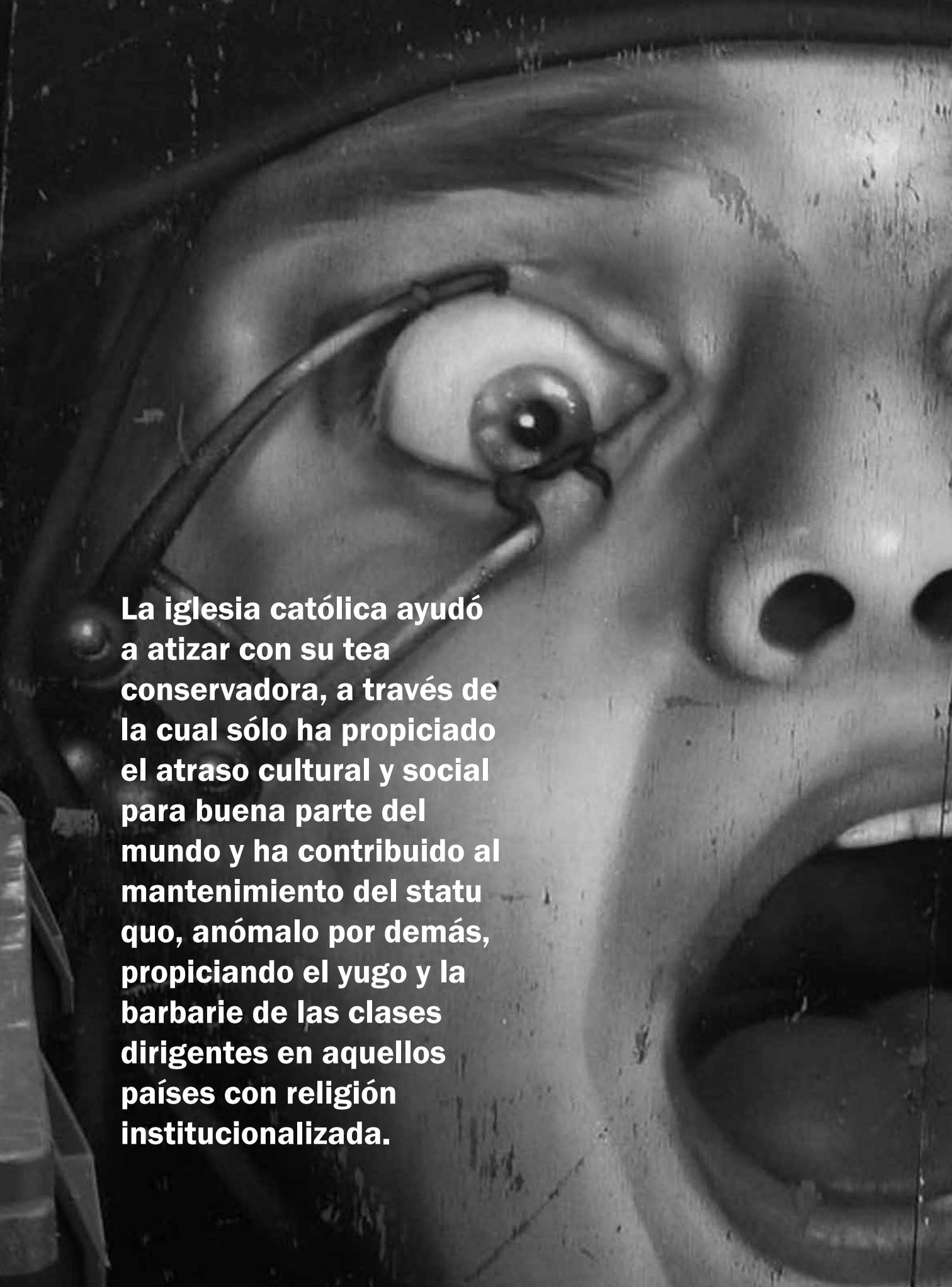
Los críticos [estadounidenses] me obligaron a tomarme en serio La naranja mecánica, de modo que me puse a cavilar si la moraleja de la novela sería aceptable. Mi formación católica [...] me llevaba [...] a considerar que la humanidad se define por su capacidad para lo que San Agustín denomina liberum arbitrium, y que la elección moral no puede existir sin la correspondiente polaridad moral (Burgess: 95).

No en vano el título de la obra proviene del dicho popular: “Ser más raro que una naranja mecánica”, lo cual significa ser extraño hasta el límite de lo extraño. En la *Introducción*, Burgess, con una desbordante sinceridad propia de los artistas, no de los políticos, advierte:

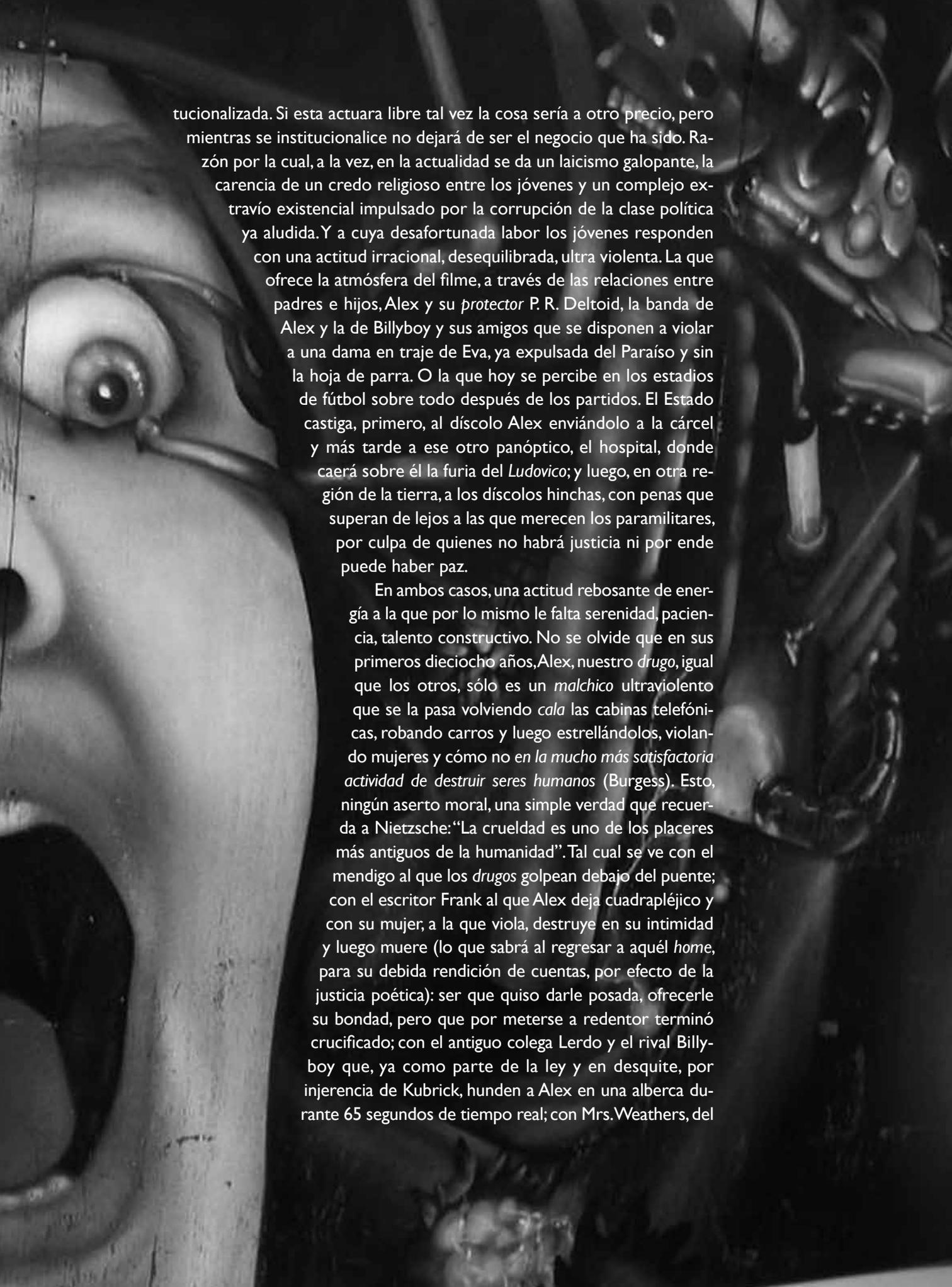
Parece mojigato e ingenuo negar que mi intención al escribir la novela era excitar las peores inclinaciones de mis lectores. Mi saludable herencia de pecado original se exterioriza en el libro y disfruto violando y destruyendo por poderes. Es la cobardía innata del novelista, que delega en personajes imaginarios los pecados que él tiene la prudencia de no cometer. Pero el libro también guarda una lección moral, la tradicional repetición de la importancia de la elección moral. Es precisamente el hecho de que esa lección destaca tanto lo que me hace menospreciar a veces La naranja mecánica como una obra demasiado didáctica para ser artística.

Sin embargo, al mismo tiempo es demasiado artística para ser meramente didáctica, lo que se evidencia con la utilización de la singular lengua *nadsat*, dirigida al público adolescente (*nadsat* en *nadsat* significa...) y concebida para amortiguar la cruda respuesta que se espera de la pornografía. Es decir, por un lado Burgess prefigura en su novela el mundo ultra violento de hoy, a la vez que la descomposición moral y sobre todo ética que lo azota y que principalmente afecta a niños y jóvenes. Que no deberían ser los depositarios de la ultra violencia ni de la inmoralidad inventada por los adultos para favorecerse, no a la humanidad. Cuya situación, agobiada y doliente, como reza el credo, la iglesia católica ayudó a atizar con su tea conservadora, a través de la cual sólo ha propiciado el atraso cultural y social para buena parte del mundo y ha contribuido al mantenimiento del *statu quo*, anómalo por demás, propiciando el yugo y la barbarie de las clases dirigentes en aquellos países con religión insti-

Burgess prefigura en su novela el mundo ultra violento de hoy, a la vez la descomposición moral y sobre todo ética que lo azota y que principalmente afecta a niños y jóvenes.



La iglesia católica ayudó a atizar con su tea conservadora, a través de la cual sólo ha propiciado el atraso cultural y social para buena parte del mundo y ha contribuido al mantenimiento del statu quo, anómalo por demás, propiciando el yugo y la barbarie de las clases dirigentes en aquellos países con religión institucionalizada.



tucionalizada. Si esta actuara libre tal vez la cosa sería a otro precio, pero mientras se institucionalice no dejará de ser el negocio que ha sido. Razón por la cual, a la vez, en la actualidad se da un laicismo galopante, la carencia de un credo religioso entre los jóvenes y un complejo extravío existencial impulsado por la corrupción de la clase política ya aludida. Y a cuya desafortunada labor los jóvenes responden con una actitud irracional, desequilibrada, ultra violenta. La que ofrece la atmósfera del filme, a través de las relaciones entre padres e hijos, Alex y su protector P. R. Deltoid, la banda de Alex y la de Billyboy y sus amigos que se disponen a violar a una dama en traje de Eva, ya expulsada del Paraíso y sin la hoja de parra. O la que hoy se percibe en los estadios de fútbol sobre todo después de los partidos. El Estado castiga, primero, al díscolo Alex enviándolo a la cárcel y más tarde a ese otro panóptico, el hospital, donde caerá sobre él la furia del *Ludovico*; y luego, en otra región de la tierra, a los díscolos hinchas, con penas que superan de lejos a las que merecen los paramilitares, por culpa de quienes no habrá justicia ni por ende puede haber paz.

En ambos casos, una actitud rebotante de energía a la que por lo mismo le falta serenidad, paciencia, talento constructivo. No se olvide que en sus primeros dieciocho años, Alex, nuestro *drugo*, igual que los otros, sólo es un *malchico* ultraviolento que se la pasa volviendo *cala* las cabinas telefónicas, robando carros y luego estrellándolos, violando mujeres y cómo no en *la mucho más satisfactoria actividad de destruir seres humanos* (Burgess). Esto, ningún aserto moral, una simple verdad que recuerda a Nietzsche: "La crueldad es uno de los placeres más antiguos de la humanidad". Tal cual se ve con el mendigo al que los *drugos* golpean debajo del puente; con el escritor Frank al que Alex deja cuadrapléjico y con su mujer, a la que viola, destruye en su intimidad y luego muere (lo que sabrá al regresar a aquél *home*, para su debida rendición de cuentas, por efecto de la justicia poética): ser que quiso darle posada, ofrecerle su bondad, pero que por meterse a redentor terminó crucificado; con el antiguo colega Lerdo y el rival Billyboy que, ya como parte de la ley y en desquite, por injerencia de Kubrick, hunden a Alex en una alberca durante 65 segundos de tiempo real; con Mrs. Weathers, del

Rancho de Salud, quien al comienzo se defiende con un Beethoven pero pronto es reducida por “una obra de arte muy importante”, un falo gigante y blanco con el que antes Alex se ha divertido, en una especie de juego masturbatorio; y con el mendigo del comienzo que al final regresa para, en un inequívoco gesto, reconocer en Alex a su antiguo verdugo y darle su merecido merecido (sic). La violencia sin sentido es una prerrogativa de la juventud, sostiene Burgess.

La naranja mecánica cuenta la historia del *nadsat* Alex y sus tres *drugos* en un mundo de crueldad y destrucción. Alex tiene, ha escrito Burgess,

los principales atributos humanos: amor a la agresión, amor al lenguaje y amor a la belleza. Pero es joven y no ha entendido aún la verdadera importancia de la libertad, la que disfruta de un modo tan violento. En cierto sentido vive en el Edén, y sólo cuando cae (como en verdad le ocurre, desde una ventana) parece capaz de transformarse en un verdadero ser humano.

En efecto, viven en un mundo que se resiste a la imposición de normas, tal vez porque estas tampoco van bien con ellos y quizás por esto prefieran la destrucción y la crueldad. Es más fácil destruir que crear; menos complicado ser cruel que bondadoso: “De buenas intenciones está empedrado el camino del infierno”, se dice cuando hay seres humanos de por medio. Y ese es el que infortunadamente transitan Alex y sus *drugos* Pete, Georgie y Lerdo (o Dim), desde el inicio de la novela y del filme. Sí, Alex tiene los principales atributos humanos. El amor a la agresión está presente en todo lo que hace y que ya se describió, pero a lo que hay que volver porque el recorrido físico y vital y, más que eso, existencial de ellos, es realmente penoso, así en su inexperiencia lo ignoren o quizás por eso lo disfruten. La inconsciencia, aparte de la crueldad, es otro atributo de los jóvenes. De ahí que no sean muy conscientes de las cosas que piensan, poco de las que procesan y menos de las que hacen. Van por ahí dejándose llevar por la vida, más que por candor, por inercia. Su destino inmediato es tan incierto, como incierta su existencia. Hipotecada de momento a los sueños, deseos, utopías pero no a lo concreto, a lo posible, no a lo irrealizable por no decir... A la postre, ¿qué es imposible para un joven, desde la óptica metafísica? A veces los jóvenes tienen que saltar de la ventana, para darse cuenta de que ahora sí, tras la caída o el error, pueden llegar a transformarse en verdaderos seres humanos, a ponerse en el lugar de otros. Instancia a la que se llega más por la experiencia que por los años y a la que Alex aún no accede.

El amor al lenguaje se hace patente en el empleo del *nadsat*, que parece no decir nada pero, como en *Rodrigo D.—No Futuro* (1989), de Víctor Gaviria, es plurisémico, posee múltiples significados: aun así, su no comprensión de los términos no impide entender el discurso. Un ejemplo, del comienzo de la novela:

Estábamos yo, Alex, y mis tres drugos, Pete, Georgie y el Lerdo, que realmente era lerdo, sentados en el bar lácteo Korova, exprimiéndonos los

rasudoques y diciendo qué podríamos hacer esa noche, en un invierno oscuro, helado y bastardo aunque seco. El bar lácteo Korova era un mesto donde servían leche-plus, y quizás ustedes, oh hermanos míos, han olvidado cómo eran esos mestos, pues las cosas cambian tan scorro en estos días, y todos olvidan tan rápido, aparte de que tampoco se leen mucho los diarios.

Una radiografía de la sociedad como la que hace Rojas Herazo a través de un personaje que sí lee el diario, mientras defeca: en pocos minutos retrata la violencia que azota al mundo por el secuestro, la injusticia por la corrupción policial y la impunidad por los políticos, para luego pararse y afeitarse⁹. Todo narrado de forma tan jocosa que el lector termina por olvidar que pese a referirse a India, se alude a Colombia y vuelta a la guerra y al caos orbital. Ah, y a los concursos de belleza o esa forma de prostitución turística. “Y [mientras] el infatigable cacique de turno, visitando al señorpresidentedelarepública para prometerle el apoyo de su rebaño electoral” (Rojas Herazo, 1988: 657). Igual que cuando el señorministro (sic) visita a Alex para pedirle que ayude a evitar que la prensa le desfigure su cara política. La cosa termina con los goles del Poder al presupuesto, más cuando se olfatea que las elecciones están cerca. Y todos felices en la foto tratando de pellizcar el botín de la burgomafia para fines caritativos, *el banquete del millón*, cuyo menú se reduce a una taza de caldo y un pan ácimo. Y así va el mundo...

Otro aspecto esencial relacionado con el afecto al lenguaje, por parte de Alex, es el del lenguaje vivo, no de cementerio, como Cortázar llamaba al del diccionario. Escritor del que, a propósito, podría decirse que el *glígligo*, lenguaje musical con base en palabras, no en notas, suerte de *scat* literario, de su novela *Rayuela*, podría originarse en el *nadsat* de *La naranja mecánica*: recuérdese que esta fue publicada en 1962 y aquella en 1963, que Cortázar dominaba el inglés y que era un experto traductor. Lengua viva, no lengua muerta, que en el caso

El amor a la agresión está presente en todo lo que hace y que ya se describió, pero a lo que hay que volver porque el recorrido físico y vital y más que eso existencial de ellos, es realmente penoso, así en su inexperiencia lo ignoren o quizás por eso lo disfruten.

9. Rojas Herazo, Héctor, *Celia se pudre*, Ministerio de Cultura de Colombia. Homenajes Nacionales de Literatura 1998. Bogotá, 1998. 1002 p. La cita remite al segmento que va de la página 653 a la 663.

de Alex y sus amigos remite también a la rebeldía, a la marginalidad de unos jóvenes que resisten al dictado del Poder, a su perversa influencia. De esa rebeldía, precisamente, deriva el uso del *Ludovico*, método militar heredado de siglos atrás que desconecta la voluntad, de los actos, en quien lo recibe para destruir el reflejo criminal. En el filme la música se transforma en tortura y otras perlas: ya que tanto le gusta, Alex es obligado a escuchar la gloriosa *Novena* (la de Ludwig van) a unos decibeles insoportables; a ver *siny* con unas pinzas en los ojos que le impiden parpadear; a consumir sustancias que le minan su potencial de agresión: así se le reeduca para que no vuelva a delinquir...

Por último, el amor de Alex a la belleza se refleja tanto en el uso del lenguaje como en su afecto por el arte de combinar los sonidos. Téngase en cuenta la admiración que despierta entre los *militos* por su manera de *goborar*, tras ser detenido por asesinato. Y un amor platónico por músicos como Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schönberg y Orff. Porque, pese a todo, Alex es un esteta, un hombre de 18 años, pero hombre al fin, que es capaz de ver la belleza donde se la pongan. Pero que no sabe cómo aprovecharla debidamente, cómo canalizarla hacia el bien (que es el fin de todo arte), cómo ponerla al servicio del hombre. A cambio de todo ello, la desvía hacia el mal. Un hombre al que todavía le falta vivir, acumular experiencia (no años), crecer para incorporarse a la sociedad a la que pertenece, o cree pertenecer. Una sociedad, de paso, comprometida con la agresión, pero que no demuestra ningún amor al lenguaje ni a la belleza, pues se conforma con los dictados del cada vez más precario lenguaje del Poder, desde que éste notó que era más fácil justificar la fuerza que fortificar la justicia. De ahí que sean marginados como Alex y sus tres *drugos* los que se rebelen contra el *statu quo* y traten de adaptarlo a su circunstancia. Tal vez no la más adecuada para



la sociedad, aunque sí para los tiempos que corren y cuya dicotomía plantea Kubrick al prefigurar la ultraviolencia en un futuro próximo, el presente, a través de la banda liderada por el *odinoco* Alex. Éste, en su desplazamiento panclástico, que no anarquista, viola, mata, golpea y roba, mientras la ciudadanía vive inmersa en una vandálica cultura pop, glacial, decadente y sucia, en la que como siempre los políticos y la policía son corruptos. Cae en las garras de los médicos estatales, los que lo transforman de hampón en inerte ciudadano ejemplar, para al final renacer en su estado original a recibir las palizas que antaño propinó... En su caso y en el de sus amigos los tiempos son de agresión, inexperiencia, incertidumbre: la juventud les impide entender algo que ni siquiera avizoran, la importancia de la libertad. Que Alex disfruta con la actitud y el ropaje de la violencia. De algún modo, ya se dijo, aquél vive en el paraíso: del que es expulsado al caer por la ventana. Sólo como consecuencia de los golpes de la vida, puede llegar a convertirse en un real ser humano: uno que pase a vivir en la sobriedad, el sosiego, la libertad. Una propia y duradera en compañía de su mujer, su hijo, su música.

Pero para que ello suceda, hay que esperar la llegada del capítulo 21 de la novela, cosa que no es posible en el filme, cuando se sepa que en él y en la obra gringa se suprimió dicho episodio. Con lo cual su extensión se redujo a 20 capítulos, hecho clave para Burgess, toda vez que en la obra literaria (la filmica termina: “Sí, yo ya estaba curado”) la censura suprimió el capítulo 21 que concede a la novela una cualidad de ficción genuina, un arte asentado sobre el principio de que los seres humanos cambian y que no obedece al simple capricho de un escritor ni al prurito de la arbitrariedad, sino a una tácita homologación del trabajo literario con el musical, una herencia renacentista¹⁰ que sustenta el autor: “21 es el símbolo de la madurez humana, o lo era, puesto que a los 21 tenías derecho a votar y asumías las responsabilidades de un adulto. Fuese cual fuese su simbología, 21 fue el número con el que empecé. A los novelistas de mi cuerda les interesa la numerología, los números tienen que significar algo para los humanos cuando los utilizan. El número de capítulos nunca es del todo arbitrario. Del mismo modo que un compositor trabaja a partir de una vaga imagen de magnitud y duración, el novelista parte con una imagen de extensión, y esa imagen se expresa en el número de partes y capítulos en los que se dispondrá la obra. Esos 21 capítulos eran importantes para mí”. En su autobiografía agrega: “*La naranja mecánica* fue publicada por W.W. Norton de Nueva York en aquel mismo año, unos meses más adelante. Eric Swenson, vicepresidente de la Norton, se empeñó en que el libro perdiera su último capítulo.

10. “En sus *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Rudolf Wittkower ha mostrado en forma exhaustiva cómo ‘los artistas del Renacimiento adhirieron firmemente a la concepción pitagórica “todo es número” y, guiados por Platón y los neoplatónicos (...), se convencieron de la estructura matemática y armónica del universo y [de] toda creación” (Praz, Mario. *Mnemosina – Paralelo entre la literatura y las artes visuales*, Caracas: Monte Ávila Editores, 1976, pp. 79 a 80.

No tuve más remedio que aceptar la poda, porque me hacía falta el adelanto; pero no quedé contento” (Burgess: 94). Para concluir el capítulo censura, basta señalar que en su contra, hacia 1974, Kubrick ordenó a *Warner Brothers* recoger todas las copias distribuidas en Inglaterra y prohibió que lo fueran allí *sine die*, sin fijar día. En 1993, *La naranja...* se reestrenó, sin rechazo ni aceptación del cineasta. En adelante cobró fama por demostrar que es posible trabajar dentro del sistema comercial transgrediendo sus leyes, en especial la clave, el *diktat* de la producción desenfrenada: desde 1951, año de su primera realización, *El día de la pelea*, corto sobre el boxeador Walter Carrier, hasta 1999, el de *Ojos bien cerrados*, realizó apenas (¡!) 13 largometrajes.

En el capítulo 21, Alex crece unos años. Aburrido de la violencia empieza a reconocer, dice Burgess, “es mejor emplear la energía humana en la creación que en la destrucción”. Llega un momento en el que la violencia se convierte en algo propio de gente inmadura y en réplica, cuando no en cátedra, de intolerantes, estúpidos e ignorantes. De repente, cual si de una epifanía se tratara, siente la necesidad de cambiar, hacer algo positivo en la vida, casarse, tener hijos. Además, dice Burgess: “Mantener la naranja del mundo girando en las *ruca*s de *Bogo*, o manos de Dios, y quizás incluso crear algo, música por ejemplo. Después de todo Mozart y Mendelssohn compusieron una música celestial en la adolescencia o *nadsat*, mientras que lo único que hacía mi héroe era *rasrear* y el viejo *unodós-unodós*. Es con una especie de vergüenza que este joven que está creciendo mira ese pasado de destrucción. Desea un futuro distinto”. Aquí tampoco es probable que el lector requiera conocer *nadsat* para saber qué quiere decir el autor inglés en su obra, texto en clave abierta, pero no obvia, para jóvenes con ansia de conocimiento y no depositarios de ignorancia, y en afán de paz y respeto por la diferencia, no de guerra e intolerancia. En otras palabras, para jóvenes ávidos de cambio. Burgess: “De hecho, no tiene demasiado sentido escribir una novela a menos que pueda mostrarse la posibilidad de una transformación moral o un aumento de sabiduría que opera en el personaje o personajes principales. Incluso los malos *best-sellers* muestran a la gente cambiando. Cuando una obra de ficción no consigue mostrar el cambio, cuando sólo muestra el carácter humano como algo rígido, pétreo, impenitente, abandona el campo de la novela y entra en la fábula y en la alegoría. *La naranja gringa* o de Kubrick es una fábula; la británica o mundial es una novela”.

En *Ya viviste lo tuyo*, Burgess manifiesta que la confesión nunca ha tenido por objeto la presentación de uno mismo en los aspectos más favorecedores y que lo que se busca no es la admiración sino el perdón (Burgess: 9 a 10). De ahí se podría concluir que lo mismo le ocurre a Alex: detrás de su orgía de sexo, violencia y destrucción, existe la necesidad, así sea inconsciente, de que la sociedad lo perdone, no que lo admire. No obstante, en su prurito autodestructivo, en su afán existencial, olvida que tras el *Ludovico* está obligado a responder, aun contra su ánimo, a quien le ha concedido la libertad: perdón, el perdón. Pero el drama crece: de víctima del sistema ha pasado a deudor y el perdón lo pone un escalón abajo de su verdugo, en una situación de inferioridad a la cual no puede escapar.

Su deuda no la puede pagar. Alex es, en adelante, “el ofensor que era culpable pues ha sido perdonado”¹¹. Aun así, aunque para los maniqueos parezca el demonio, en realidad es un asceta al revés: detrás de su andar mefistofélico esconde la búsqueda de *Bogo*. En este sentido, a Alex se le puede aplicar una sentencia de *Justine*: “Si se quiere, la ninfomanía puede ser considerada como otra forma de virginidad”¹². Y el prurito demoníaco de Alex puede considerarse otra forma de santidad. Ya se sabe que la única forma de redención dentro de la sociedad contemporánea es el mal, al menos desde la perspectiva (concreta) de los partidos políticos, no de los artistas. Por eso recuérdese que, como dice la novela, frente a la tradición de libertad, los partidos políticos no significan nada. Antes que sepamos lo que pasa estaremos todos sometidos al aparato totalitario¹³.

Alex pudo siempre hacer una elección moral; y más que eso, ética. Pero la levedad de su juventud se lo impidió. De ahí que debiera esperar a madurar para poder entrar a hacer parte de la confraternidad humana, entre otras experiencias, a través de la música, el único y cierto lenguaje universal que invita a hombres y mujeres de todo género a entrar en la órbita del respeto, la tolerancia, la esperanza, en la de un futuro mejor para todos o menos insostenible que el que ofrece el mapa existencial de hoy. La única pretensión de este ensayo es que sirva como invitación al cambio individual, efectivo y real, no de mentiras como el que se monta en el circo de la política una y otra vez previo anuncio de elecciones, como se ve al final de *La naranja*. Un cambio que permita la mutación de la violencia visceral de la novela citada, en la serena contemplación de un mundo más ceñido a los intereses existenciales de hoy. Para que la humanidad sea libre, para que haya un mundo libre¹⁴, tiene que abandonar el gusto de morir de miedo ante la evidencia de destrucción de las guerras, así como de destrucción cósmica producida por contaminación ambiental, visual y auditiva; efecto invernadero; quemas de bosques; deforestación por la prensa, la ganadería y la agricultura; destrucción de los sistemas de agua en el llamado primer mundo (EE.UU., Canadá, China) y falta del líquido a nivel global por causa de los monopolios franceses y de multinacionales como *Coca-Cola* y *Pepsi-Cola*; producción sin freno de CO₂ a partir de combustibles fósiles, llantas para carros, aerosoles; y por último, actitud pernicioso y perversa de los políticos e indiferencia de quienes los eligieron, aunque sean la mayoría de una minoría o al revés. Inaceptable, sí, la propuesta burguesiana de *La naranja* como libro kennedyano que acepta la noción de progreso moral,

11. Jacques Ellul, citado por Sandrine Lefranc en su libro *Políticas del perdón*, Bogotá: Norma, 2005, p. 193.

12. Durrell, Lawrence, *El cuarteto de Alejandría. Justine* (Tomo 1), Barcelona: Edhasa, 1985, p. 82.

13. Burgess, Anthony. *La naranja mecánica*, Buenos Aires: Minotauro, 1984, p. 146.

14. Al parecer sólo ha habido el que en la obra dramática de José Pablo Feinmann describe una conversación entre un Che de ficción y el periodista gringo Herbert L. Matthews. Matthews: “Comandante, el mundo libre esperaba de ustedes...” Che: “[...] ¿qué es eso del mundo libre? Porque aquí, en América Latina, parece que sólo somos libres para cagarnos de hambre” (*Cuestiones con Ernesto Che Guevara*, Buenos Aires: Norma, 2000, p. 41).

toda vez que contra la historia oficial John F. Kennedy¹⁵ no es propiamente ejemplo de dicho progreso: apenas de la *Alianza para el progreso*, de nuevo, contra lo que dice la..., un plan de exterminio de la disidencia a nombre del *comunismo*, de la diferencia a nombre del racismo, de la xenofobia a nombre de la intolerancia. En pocas palabras, un enemigo del cambio. El que tanto reclaman los jóvenes y sobre el que siempre se montan los políticos con promesas que luego desprecian para *bajarse* por la derecha, como quien no sabe montar a caballo, y en últimas, darle al pueblo realidades pasadas por el filtro del engaño: vendiéndole tranquilidad por libertad. Y a esta, que es todo, la gente común la dejará ir, dice Frank en el filme.

Como recompensa a lo anterior y prueba de que la justicia poética existe, para terminar se recomienda esa porción dulce del capítulo 21 de *La naranja mecánica*, que la censura editorial gringa mutiló. Sólo así será posible soportar la violencia que en los precedentes se cierne sobre una juventud amenazada por quienes han hecho de la política un simple juego de intereses disfrazado de lucha de principios; y del manejo de los intereses públicos un beneficio privado y exclusivo. Porción que, dice Burgess, todos son libres de comerla o de escupirla: en ambos casos, el lector saldrá bien librado. En el primero, se alimenta; en el segundo, se libera. Sólo ahí podrá darse el cambio que a los jóvenes les sigue negando la política: la del *Tratamiento Ludovico*, por ejemplo. O la de los *falsos positivos*. Ambos, uno ficción y otro realidad, eufemismos para los que sencillamente son crímenes de Estado. Que, eso sí, ningún Estado reconoce para no cargar con la culpa, culpa que por lo visto sólo se aplica a esa suerte de ectoplasma que es el chivo expiatorio y la que parece asumir Alex cuando, con la ironía del artista Burgess, dice: “Sí, yo ya estaba curado”.

A mis drugos, cómplices e hijos, Valentina & Santiago, siempre... ■

-
15. John F. Kennedy fue asesinado más por causa de sus vínculos mafiosos, con Sam Giancana y Jimmy Hoffa, que de una posible militancia democrática y universalista... Su negrofilia fue para conseguir votos, no para favorecer a Martin Luther King ni la campaña por los derechos civiles. Ni siquiera pensaba que los Kennedy fueran demócratas sino que “formaban una clase política aparte”. Así, además, ¿cómo podría ser universalista?

Referencias

- AULLÓN, PEDR, de Haro, (2006-7) en revista *Educación Estética*, Número 2, U. Nacional, Bogotá, pp. 63-64.
- BURGESS, ANTHONY, (1993) *Ya viviste lo tuyo*, Barcelona. Grijalbo/Mondadori
- MACHADO, ARLINDO MACHADO y VÉLEZ, MARTHA LUCÍA, (2008) *Revista Número 55*, diciembre 2007 – enero-febrero 2008, pp. 38 a 51
- GUBERN, ROMÁN, *Cine contemporáneo*, Barcelona: Biblioteca Salvat de Grandes Temas.
- ROJAS HERAZO, HÉCTOR, (1998) *Celia se pudre*, Ministerio de Cultura de Colombia. Homenajes Nacionales de Literatura Bogotá.