



Artículo de Investigación

La dimensión satírica de *La Naranja Mecánica*: un análisis ético a través de la teoría de la sátira de Friedrich Schiller

The Satiric Dimension of "A Clockwork Orange": an Ethical Analysis Trough
The Theory of Friedrich Schiller

Recibido: Septiembre 2018 **Aceptado:** Diciembre 2018 **Publicado:** Junio 2019

Pablo De la Vega
Universidad Rafael Landívar, Guatemala
eticadlv@gmail.com

Resumen: El presente análisis profundiza en una de las películas más reconocidas y acreditadas de la historia del cine, *La naranja mecánica*, identificando y examinando los elementos de la narración que la caracterizan como una sátira. No obstante, esta afirmación conduce a preguntar por el tipo de sátira que supone representar. Para estructurar esta caracterización se alude a la teoría de la sátira propuesta por Friedrich Schiller, la cual sirve para delimitar, no solo los elementos satíricos de la historia, sino la manera cómo dicha representación se convierte en una crítica ética a la sociedad. Con ello se podrá apreciar de qué manera el filme funciona como una reflexión moralizante, cuya novedad radica en utilizar a la sátira para llevar a cabo este reflexionar.

Palabras clave: sátira - ética - La naranja mecánica - Schiller - cine - poesía

Citación: De la Vega, P. (2019). La dimensión satírica de La Naranja Mecánica: un análisis ético a través de la teoría de la sátira de Friedrich Schiller. *Logos: Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 29(1), 122-135. DOI: 10.15443/RL2909

Dirección Postal: Winzererstraße 31, 80797 München, Alemania

DOI: doi.org/10.15443/RL2909



Abstract: The following analysis consider one of the most recognized movies in the history of Cinema, “A Clockwork Orange”, identifying and examining the elements of the narration, which characterize it as a satire. However, this assertion lead to ask, which type of satire represent the Film. To structure these characterizations will be allude the Satire Theory of Friedrich Schiller, which works to delimitate not only the satirical elements of the story, but the mode the movie takes to become a critic to the society. This will show how the Movie operate as a moralizing reflection, whose originality lies in the employment of the Satire to carry out this reflection.

Keywords: satire - ethics - A Clockwork Orange - Schiller - movie - poetry

1. Introducción

El cine como “Medio” posee la capacidad de expresar un gran número de emociones y tratar una gran cantidad de temas. Para ello hace uso de técnicas novedosas de filmación y la construcción de un buen argumento, capaz de transmitir al público ciertas emociones de manera peculiar. Por su parte, la sátira es una de las más potentes formas de abordar un tema, pero al mismo tiempo de las más controversiales. A lo largo de la historia el ser humano ha tratado de comprender y estructurar la sátira, con la intención de explicar cómo funciona. En este caso, ciertos filmes satíricos se han vuelto íconos de la cultura popular y son objetos de entretenimiento y estudio. Uno de estos filmes es *La naranja mecánica*, cuya historia y manera peculiar de hacer sátira ha sido tema de discusión durante los últimos cincuenta años. No obstante, ¿qué tipo de sátira presenta *La naranja mecánica*? ¿Es posible estudiarla, analizarla y clasificarla dentro de las teorías clásicas de la sátira?

A continuación, se presentará un análisis de los elementos satíricos de la película. Para ello se ahondará qué tipo de sátira es *La naranja mecánica* y se analizarán los componentes satíricos del filme a través de una de las teorías clásicas, propuesta por Friedrich Schiller (1759 -1805). Como punto de partida se desarrollará la teoría de Schiller, con la que se estudiará la película, para presentar la dimensión moral del filme y su rol como un medio de crítica moral, y con ello, cómo la película hace sátira y por qué se ha convertido en un referente cultural para las obras satíricas.

2. El libro y el filme

Pese a la fama mundial que tiene la película, siendo hoy en día una de las más reconocidas y criticadas del director Stanley Kubrick¹, los orígenes de esta se remontan a un libro de postguerra. *A Clockwork Orange* fue publicada en el año 1962. Su autor, Anthony Burgess², se inspiró en una vivencia del año 1944, en la que él y su esposa de ese momento fueron atacados por soldados estadounidenses. Lastimosamente ella, que en ese entonces estaba embarazada, perdió al niño³. El libro original tiene tres partes, que se separan en veintiún capítulos (Burgess, 1977). Es importante señalar que el filme, en contraposición a la película, omite el capítulo 21. La razón “according to Burgess, his American Publisher suggested deleting the final chapter and – eager to have the novel published in America – Burgess agreed” (McDougal, 2003a, p. 8.). Tras su publicación, el libro fue objeto de críticas positivas y negativas, siendo aclamada

por varios escritores por su “extraordinary technical feat”, su “rich language of his inverted Utopia” y su “Joycean’ inventiveness and the brilliance of his writing”, sin embargo, otros la vieron como una obra que expresaba “acutely and savagely the tendencies of our time”, poseer “frivolous purposes” y por “suggests a view of juvenile violence”⁴ (The International Anthony Burgess Foundation, 2017a, párr. 2-4).

Años más tarde, Kubrick lee el libro –la versión estadounidense con veintiún capítulos– y entra en contacto con Burgess para poder hacer una adaptación cinematográfica del texto, lo que se concretaría hasta 1969. En este momento Kubrick se encontraba en el punto álgido de su carrera, con un rotundo éxito en sus filmes precedentes, por lo que no tuvo complicaciones en encontrar apoyo para la filmación. El guión se empezó a trabajar en el año 1970, enfocándose principalmente en los conceptos del “Nadsat”, la jerga de los personajes en la película. La estructura de la misma se basa fielmente en el libro, donde Kubrick llega a recrear con un simbolismo ostentoso e imágenes poderosas la narrativa de Burgess. Para el rol principal la película contó con la participación de Malcolm McDowell y se filmó alrededor de Londres con un presupuesto de 2 millones de dólares. En diciembre de 1971 se estrenó en New York y llegó a recaudar 40 millones de dólares (The International Anthony Burgess Foundation, 2017b).

2.1 El argumento y la estructura

Cuando se adentra en el desarrollo de la historia de *La naranja mecánica* se descubre una peculiar sistematización que puede ser estudiada por los clásicos modelos de división de los filmes. En el siguiente apartado se presentará el argumento del filme y analizará la estructura del mismo⁵. La “exposición” (principio) del filme y el primer Acto nos presenta a Alex DeLarge (Malcolm McDowell) y sus tres “droogs”⁶ (Warren Clark, James Marcus y Michael Tarn) a través de un monólogo del protagonista, en el que se introduce su perspectiva violenta del mundo: consumo de drogas, peleas callejeras, vocabulario soez y anhelo de violencia, principal característica, empero cierto gusto estético clasicista, especialmente de Beethoven. Tras esta exposición llega el “Hook”⁷ de la película (*Timecode*: 0:10:00 bis 0:12:56) en el cual el grupo de *droogs* entra a la casa de un escritor, lo amordazan a él y a su mujer y, finalmente, Alex viola a la esposa del escritor. Este gancho demuestra hasta qué punto la violencia del protagonista puede llegar. Sin embargo, el liderazgo de Alex se convierte en un señorío y sus compañeros no están disgustos con el dominio que él ejerce sobre ellos.

Esto lleva al primer “Plot Point” (*Timecode*: 0:35:00 bis 0:41:52), la culminación del primer acto y el inicio del segundo, la “confrontación”. En un asalto a otra casa, Alex entra insospechadamente y, en una pelea con la dueña, la golpea con una escultura fálica y la asesina. Al ver lo ocurrido, Alex intenta huir, pero en ese momento sus *droogs* lo traicionan golpeándolo y dejándolo a merced de la policía, por lo que es juzgado y sometido a catorce años de cárcel. Para culminar la pena con rapidez, tras dos años de encierro, Alex se ofrece como voluntario para un nuevo experimento, el tratamiento Ludovico, impulsado por el gobierno de turno, que pretende cambiar radicalmente a los delincuentes y devolverlos a la sociedad como “personas civilizadas”. El experimento consiste en visualizar distintos filmes de mucha violencia mientras que se ingiere drogas. Estas le incitan a Alex a sentir náuseas mientras observa los distintos agravios y ultrajes que le son presentados, acompañado casualmente de música beethoveniana de fondo, por la cual Alex también se asquea. Este procedimiento parece tener efectos positivos y Alex, virulento y anárquico, se convierte en una persona pacifista, obediente y con buenos modales. El experimento es un éxito y Alex es incorporado a la sociedad.

Aquí termina el segundo acto y comienza el tercero, y es entonces cuando la situación da un giro y se da el segundo “punto de inflexión” (*Timecode*: 1:16:08 hasta el final). Pese a su ahora buen comportamiento, quienes en el pasado habían sido objetivo de sus crímenes y fechorías son ahora sus verdugos. Alex recibe una paliza por parte de un grupo de personas de la calle y sus antiguos *droogs* son ahora policías que lo vapulean. Al huir en busca de ayuda, encuentra una casa donde le dan auxilio, pero quien lo ayuda es el escritor que dos años atrás había amordazado y cuya mujer había violado. Ellos lo encierran en la azotea y, para torturarlo, empiezan a reproducir

música de Beethoven. En un arrebato de locura, viendo cómo ahora él es la víctima, Alex decide acabar con su vida y se lanza desde la buhardilla de la casa. Pero no logra su cometido y lo llevan a un hospital, donde el ministro, promotor del tratamiento Ludovico lo visita y le pide que, ya estando rehabilitado, colabore para demostrar los buenos resultados del tratamiento y los buenos resultados sociales del gobierno de turno. Alex acepta y entra en una especie de delirio, donde se imagina nuevamente abusando de una mujer. Es aquí donde la trama tiene un final inesperado y un argumento en forma circular: pese a todos los intentos, el ímpetu violento de Alex nunca se hubo extinguido.

2.2 Consideraciones preliminares: La naranja mecánica como un filme satírico

¿Qué es lo que hace a *La naranja mecánica* un filme satírico? Esta es una de las principales interrogantes, que bien se puede ampliar al género filmico, puesto que no hay un estatuto o parámetro exacto para identificar que una película sea o no satírica. En el caso de *La naranja mecánica* desde el principio puede verse que el filme es presentado como satírico. En uno de los Trailers se intercalan imágenes de la película con imágenes que la describen, siendo estas: “witty”, “funny”, “satiric”, “musical”, “exiting”, entre otras (Internet Movies Database, s.f.). Esto deja ver que los productores ya categorizaban la película como tal y así querían presentarla al público. Si la sátira se entiende según la definición de Hanuscheck, en la que ella “expone los vicios humanos y las necesidades o ejercita una crítica a las instituciones políticas y sociales” (2009, p. 652), entonces *La naranja mecánica* cumple con esta descripción al exponer algunos vicios humanos, verbigracia, la violencia, el deseo sexual, el egoísmo, la banalidad, la rebeldía, entre otros, y podría entenderse como un filme satírico.

Pero, de ello se puede enunciar una cuestión: ¿es una sátira a la sociedad o bien una sátira política? Los primeros críticos del filme publicaron reseñas y artículos que, ya en ese entonces, caracterizaban la película. Por ejemplo, Robert Hughes, columnista de la revista Times, escribió en el año 1971: “Stanley Kubrick’s biting and dandyish vision [...] is not simply a social satire but a brilliant, cultural one” (1971, p. 131). Este aspecto se demuestra en el manejo de referencias culturales importantes, como Beethoven o la canción *Singin’ in the Rain* de Gene Kelly, que son utilizadas como instrumentos que parodian y critican una situación social. Esta variedad de elementos y temáticas hace que se encuentre también dificultad en su clasificación dentro de los géneros filmicos. Kewan (1992) resalta este punto, lo compara con otras películas de Kubrick, donde es más fácil identificar el género, y asegura que *La naranja mecánica* “is a bit more problematic. Set in the future and full of intriguing technology (notably the conditioning equipment), it has claims to being science fiction. But it may be more precise and more useful to think of it as a Satire, in the Swiftian mode” (p. 29). Es de resaltar esta adjetivación “Swiftian mode”, haciendo referencia a la forma en la que Jonathan Swift (1667-1745) presentaba burlescamente sus novelas y de las cuales se aprecia que la sátira no es un conjunto retórico de argumentos, sino un principio que ahonda en lo que significa ser una persona. De esta manera, la “sátira swiftiana” motiva al lector a la crítica y juzgar la condición de sus personajes. (Suárez, 2003). Sin embargo, Schiller (1962) resalta que Swift es un ejemplo de superación de la perversidad, puesto que vivió en un tiempo de muchas contradicciones morales. En este aspecto se diferencia Alex con los personajes de Swift.

Pero ¿por qué pensarla cómo una sátira swiftiana? Porque la película presenta una transformación del protagonista, de ser un individuo *gracioso*, es decir, licencioso, violento e inmoral; pasando por un individuo totalmente lo opuesto, siendo sumiso, pasivo, amable, e incluso hasta *patético*; y culminando en el regreso a su estado primigenio, dándonos a conocer que el esfuerzo de la sociedad –en este caso el sistema político que buscaba mantener la moral imperante– ha sido en vano y el anhelo, un fracaso. Esta evolución implica cuestionarse por el significado del ser humano. Kubrick, para darle más fuerza a esta graciosidad hace uso de su creatividad como director y la combinación de imágenes y música que resaltan el contraste entre lo sublime y lo caótico. Ahora bien, ¿por qué dentro de toda la teoría y los estudios que se han realizado sobre la sátira, se ha escogido a Schiller para llevar a cabo esta investigación? Porque la teoría de Schiller habla justamente de la *scherzhafte Satire* (sátira graciosa) y la *patetische Satire* (sátira patética), y

curiosamente, la historia de Alex puede ser tomada como un modelo idóneo para explicar esta propuesta.

3. La teoría schilleriana como medio de análisis de *La naranja mecánica*

Previo a realizar el análisis de la película, es relevante presentar la teoría de Schiller sobre la sátira y cómo él construye esta perspectiva, una de las más novedosas de su tiempo y con vigencia actual. El texto base para realizar este análisis es *Über naive und sentimentalische Dichtung* (Sobre poesía ingenua y sentimental) del año 1795, que contiene todo un tratado de la sátira y sus diferentes componentes. Este texto es al mismo tiempo una apología al poeta y la importancia de la estética que tiene la necesidad de que el genio poético se manifieste.

3.1 La teoría sobre la poesía ingenua y sentimental

Como punto principal Schiller analiza en su ensayo el papel del poeta y la relación que se da entre la naturaleza y el ideal de este, lo que implica su acercamiento o distanciamiento de la realidad en la medida que expresa estéticamente sus sentimientos. La naturaleza juega aquí un papel muy importante y de ella parte el ensayo, puesto que es ella el objeto máximo de inspiración poética y al mismo tiempo el objeto con el cual la poesía se contrasta (Schiller, 1962). Pero la relación no es simplemente estética, sino que el poeta se siente agradado por ella y en este sentido le da un carácter moralizante, “porque ella [la complacencia con la naturaleza] es proporcionada por una idea y no es producida directamente por la contemplación” (Schiller, 1962, p. 695). La idea hace que el poeta interactúe con la naturaleza, pero esto sólo puede ocurrir en espíritus que sean sensibles a estas ideas, es decir, espíritus moralizantes. Esta dimensión amplía la posición del poeta frente a la naturaleza y lo hace un ente que actúa a través de ella. Al mismo tiempo representa el poder de la naturaleza y su carácter omnipresente en todo espíritu sensible.

Tras esta exposición Schiller se adentra en el significado de lo ingenuo (*naiv*) y su relación con esta teoría. Para ello pone de ejemplo el papel del niño, quién representa el ideal para el espíritu sensible y el ente donde se aprecia con facilidad el aspecto ingenuo ya que, pese a lo que podría comprender la razón o el entendimiento, él es como “un objeto sagrado” (Schiller, 1962, p. 696). Así representa la admiración hacia lo simple, el ser conmovido por aquello que no necesita ser ostentoso para poder ser sublime. Schiller hace aquí una primera división de lo ingenuo y reconoce dos aspectos de esta ingenuidad: el primero rememora el clásico pensamiento de los filósofos griegos de la admiración³, el cual divierte; el segundo se direcciona al carácter con que es tomado el objeto y logra conmover. Esta doble postura representa la relación de la ingenuidad con el entorno y el resto de personas, recordando el aspecto estético y moralizante.

Tras ahondar más en esta teoría, el papel de lo ingenuo en el ser humano y cómo se presenta en él, Schiller saca una primera conclusión: “todo verdadero genio debe ser ingenuo, si no, no lo es” (1962, p. 704). El ideal del poeta, un verdadero genio, debe comportarse ingenuamente en su relación con el ser humano y la naturaleza, es decir, en todo su actuar –he ahí el carácter moralizante–. Pero en la medida en que un ser humano caiga en el delirio de la racionalidad, más dificultad encontrará en ser ingenuo y, por ende, más se separará de la naturaleza. Schiller identifica de esta separación dos elementos que hacen al ser humano anhelar la naturaleza: “un anhelo por su felicidad, una búsqueda por su perfección. De la pérdida del primero se queja solo el ser humano sensible, de la pérdida de la otra solo se lamenta el ser humano moral” (1962, p. 708). Toda esta búsqueda se realiza en la naturaleza, objeto e idea del poeta, y constituye la división de los dos tipos de poetas: el poeta ingenuo y el poeta sentimental.

Mientras el poeta ingenuo es limitado, porque él “solo sigue la simple naturaleza y el sentimiento y se limita simplemente con la imitación de la realidad” (Schiller, 1962, p. 720), el poeta sentimental, por otro lado, no reconoce un límite en su poder poético. Él “reflexiona sobre la impresión que ejerce un objeto sobre él y solamente la emoción se fundamenta en esa reflexión, en la que él mismo es trasladado y nos traslada.” (Schiller, 1962, p. 720). Cuando se indaga en la historia de la literatura, los poetas de la antigüedad son ejemplo de la poesía ingenua, en

su afán de imitación; por su parte, los poetas contemporáneos a Schiller, con una literatura más abstracta pero rica en imágenes, demostraron esta capacidad inventiva sin horizontes. Esta dualidad, la realidad como límite y su idea como infinito, son dos elementos que se contraponen siempre en el poeta:

Pues ahora surge la pregunta de si el poeta prefiere insistir más bien en la realidad o en el ideal –de si prefiere representar a aquella [la realidad] como objeto de aversión o a este [el ideal] como objeto de simpatía. Su exposición será pues satírica o elegíaca [...] A uno de esos dos modos de sentimiento debe atenerse todo poeta sentimental (Schiller, 1962, p. 721).

A partir de este punto inicia la teoría de la sátira, cuyos elementos tienen una gran semejanza con el desenvolvimiento de *La naranja mecánica*, que posee una doble característica cinematográfica y literaria⁹. Por este motivo, se explicará punto a punto la teoría de Schiller, tomando como ejemplo el filme y la singular experiencia de Alex. Es de resaltar que ciertos incisos se abordarán con más extensión y detenimiento, para poder aclarar simultáneamente por qué *La naranja mecánica* es una sátira graciosa.

3.2 *La naranja mecánica* como sátira graciosa

Primero es de notable relevancia hacer una aclaración: si bien Schiller habla a lo largo del texto del rol del “poeta”, y pese a que ni Stanley Kubrick ni Alex DeLarge son poetas en sentido estricto, el concepto schilleriano puede entenderse a través de las cualidades presentadas en este texto más ampliamente y comprenderse en el sentido de artista. Schiller muestra este pensamiento en una reflexión: “entonces lo que aquí es dicho por el poeta puede bajo limitaciones, que son producidas por sí mismas, también ser ampliadas en general al bello arte” (1962, p. 719). Al hablar de “artistas” tanto Kubrick como Alex pueden considerarse como poetas en el sentido schilleriano, el primero como creador e ideólogo del filme, el segundo como protagonista, con una personalidad impregnada de estética y poetización. Pero de manera general, el cine, como “séptimo arte”, también hace uso de todos sus elementos para proyectar esta relación con la naturaleza descrita por Schiller a través del lenguaje, puesto que la escenografía, el desarrollo de la historia, el uso de la música¹⁰, la simbología polisémica y la recreación de sentimientos constituyen en sí misma un lenguaje poético proyectado a través de signos visuales y auditivos que logran incluso recrear las emociones propias de la lírica¹¹. Es por ello válido considerar al cine como poesía.

Schiller da una primera definición de lo que es un poeta satírico: “cuando él [el poeta] hace el distanciamiento de la naturaleza y la contradicción de la realidad con el ideal su objeto” (1962, p. 721). Estos dos puntos pueden apreciarse en el protagonista de la película: el primero, el distanciamiento de la naturaleza (*Entfernung von der Natur*) es el desarrollo de Alex y la contraposición entre su “naturaleza”, el deseo habitual de violencia, y la obligación de apaciguarse. Por su parte, la contradicción entre la realidad y el ideal (*der Widerspruch der Wirklichkeit mit dem Ideale*) se puede apreciar en la manera de ver el mundo de Alex, su belicismo, velocidad, inmoralidad, indiferencia y búsqueda de placer, un mundo de aparente ilusión en contraposición de la sociedad que dicta y establece sus estatutos de convivencia, que quiere ser ordenada y mantener un estado de tranquilidad, pero, según muestra el filme, no han funcionado. Esta es una característica muy peculiar del “mundo social” de *La naranja mecánica*, pues se presenta una aparente realidad futurista y en el mayor de los casos negativa, es decir, apocalíptica y funesta, donde los individuos anárquicos destruyen cualquier intento de armonía¹².

Frente a esta posición satírica se pueden tomar dos actitudes: “conducirse tanto serio y con afecto como gracioso y con alegría, según él [el poeta] permanezca en el terreno de la voluntad o en el terreno del conocimiento” (Schiller, 1962, p. 721). De esta división se puede empezar a caracterizar de qué manera se presenta la sátira en la película. La primera definición corresponde a la sátira patética, donde el entendimiento se vuelve el instrumento para el actuar y con ello prevalece la seriedad y el dominio en el individuo. Pero ¿en qué momento exactamente hay patetismo en la película? Dos momentos podrían ser considerados dentro de esta caracterización.

El primer momento engloba la película: el papel de Alex como narrador. Con un argumento descriptivo él cuenta lo que le sucede y se presenta como la víctima del sistema totalitario que le priva de su libertad. El espectador, ante susodichas justificaciones, no puede más que tener lástima por lo que le sucede. Si bien muchos de los argumentos son exagerados, completamente parciales y la victimización inverosímil, lo patético del discurso es apreciable. Ejemplo de ello es el momento cuando Alex es detenido y enviado a la cárcel (*Timecode*: 00:45:40):

This is the real weepy and like tragic part of the story beginning, O my brothers and only friends. After a trial with judges and a jury, and some very hard words spoken against your friend and humble narrator, he was sentenced to 14 years in Staja No. 84F among smelly perverts and hardened prestoopnicks (Kubrick, 1971).

Pero la intención de Alex no es ser patético, sino ganarse el favor del espectador. No quiere provocar misericordia, sino demostrar cómo su actuar no debe ser tachado como criminal, siendo injusta la condena. Esto es una contradicción con la teoría de la sátira patética, puesto que no hay un motor racional para justificar el patetismo y el afecto que presenta va más en la otra dirección, promover su actuar libertino. Además, la sátira patética supone la indignación contra la perversidad moral y no, como en este caso, su incitación.

El segundo momento donde se puede apreciar el patetismo es después del experimento Ludovico, cuando Alex trasforma su personalidad y se vuelve tímido, apocado y miedoso. Pero en este caso se da un giro a la personalidad que hasta el momento se conocía del protagonista y su actuar se contraponen diametralmente a lo que había realizado. Sin embargo, esto implica también una superación del patetismo: este Alex no es el resultado de la seriedad del actuar, ni tampoco de un afecto que lo lleva al buen comportamiento, sino que, al contrario, es coaccionado. El miedo y el asco por lo que con anterioridad le era placentero lo hace actuar de dicha manera, además, en vez de recibir conmiseración y ser perdonado por su anterior conducta, quienes antes fueron victimizados por él son ahora los impassibles victimarios y violentos agresores. Aquí Alex más que ser patético da lástima, por tanto, nuevamente la teoría de la sátira patética no se acomoda a la película.

La segunda definición anteriormente indicada corresponde a la sátira graciosa y su correspondiente alegría (*Heiterkeit*). A simple vista se aprecia que estos adjetivos casan muy bien con el personaje de Alex, quien presenta una alegría maliciosa al realizar sus fechorías y el humor gracioso (*scherzhaft*), rayano a lo perverso. Este bromear es también parte del argumento de la primera parte de la película, previo al experimento Ludovico, y se muestra de manera perversa en la segunda parte, cuando Alex es maltratado y el experimento tiene sus consecuencias, con lo que la película culmina de manera magistral demostrando el fracaso de todo intento de cambio¹³. Todo el actuar de los *droogs*, pese a su alto nivel de violencia, la falta de empatía y el deseo de ver sufrir al otro, es tomado como algo alegre. Pero ¿acaso puede el poeta satisfacerse por lo inmoral y la desgracia ajena? Si se sigue la exposición de Schiller, se ve una clara delimitación, ya que en el actuar del poeta se presentan algunas contradicciones relacionadas a la moral y al intelecto. Como primer punto “las contradicciones morales interesan necesariamente a nuestro corazón y, por consiguiente, roban al carácter su libertad, pues todo real interés, es decir, toda relación con una necesidad debe estar unida a las emociones poéticas” (Schiller, 1962, p. 721). En Alex esto no se presenta de una manera concreta. Podría decirse, incluso, que él no tiene cargo de conciencia y las contradicciones morales no le inquietan. Él no duda de su actuar, sino al contrario, tiene una motivación placentera a realizar los actos de vandalismo y dejarse llevar por la lujuria. Un ejemplo de esto es que, tras el primer asalto a la casa del escritor y la violación a su mujer, Alex repite el acto al entrar a la casa de la señora mayor sin el mínimo arrepentimiento, incluso, utilizando el mismo engaño (llamar a la puerta, haciéndose pasar como un necesitado) y realizando el acto con toda alegría.

Tras señalar las contradicciones morales se identifican también las contradicciones intelectuales (*Verstandeswidersprüche*), las cuales “dejan indiferente el corazón y eso que el poeta tiene que ver con la más alta petición del corazón, con la naturaleza y el ideal” (Schiller, 1962, p. 722). Al principio Alex contraponen su naturaleza libertina a la realidad (como corresponde a la sátira tras

la primera definición de Schiller) y actúa contra ella a través de su violencia. Es solamente tras el experimento Ludovico que empieza a vislumbrar las contradicciones de su actuar y contrariarse a sí mismo sobre su naturaleza. Esta reflexión es manejada por Kubrick de una manera idónea para llevar al espectador a concebir también esta contradicción. Si bien, el aspecto moral no es criticado primeramente (se entiende que Alex ha actuado mal y por ello debe ser reformado), no obstante, tras ver el método de transformación y la crueldad con que Alex es tratado luego de su transformación, uno ahonda en el problema de la naturaleza de Alex y el ideal que le dicta la sociedad, reflexionando sobre este punto: ¿Posee Alex algún tipo de naturaleza pacífica, o bien la coerción lo lleva a una actuación artificial, ajena a lo que Alex *en verdad es*? Estas reflexiones intelectuales hacen regresar a las contradicciones morales y la película se vuelve con ello objeto de reflexión. Pero, si la película hace reflexionar sobre la condición existencial, ¿cómo puede ser un filme satírico gracioso?

Un punto crítico señala Schiller sobre la sátira graciosa y esa reflexión es válida para perfilar cómo funciona la reflexión en esta dinámica: “la sátira graciosa conserva contenido poético en la medida en que trate sus objetos con belleza.” (1962, p. 722). Este es el valor de la película como sátira graciosa, puesto que el filme aborda una temática poco convencional, pero con la finalidad de reflexionar sobre ella. De esta manera se da un abordaje poético, es decir, a través de una estetización de la frivolidad, de lo cruento y de lo violento. Schiller resalta esto como una característica fundamental de la sátira graciosa, puesto que ella, “que solo debe abordar una materia moralmente indiferente, se desmoronaría inevitablemente y perdería cualquier dignidad poética, cuando no ennobleciera el trato del contenido y no representara el sujeto del poeta a su objeto” (1962, p. 724). Esto confirma lo mencionado. *La naranja mecánica* no posee un objetivo moralizante, el tema central se convierte en la necesidad de Alex por saciar sus deseos y no, como la poesía debiera hacerlo, la sublimación de la naturaleza. Aquí radica la sátira graciosa pues lo poético no es el contenido, sino la manera cómo está presentada el contenido. Kubrick refuerza esta presentación del contenido con el uso de dos recursos importantes para el cine: las imágenes¹⁴ y la música¹⁵.

Las imágenes forman parte de la simbología del filme y lo caracterizan. Y en el caso de *La naranja mecánica*, todo el filme está marcado con imágenes peculiares. Los mismos personajes presentan un vestuario llamativo, como los *droogs* con los sombreros, las botas de ejército, el protector de inglete y la llamativa pestaña postiza. Estos elementos sirven para mostrar la individualidad del grupo y la negación de los cánones sociales. Además, la escenografía se tilda de una variopinta gama de simbolismos. En el bar, por ejemplo, el licor (leche) sale de los senos de una muñeca de plástico (*Timecode*: 0:13:40) y en la habitación de Alex, imágenes de Jesús parecen estar bailando una coreografía (*Timecode*: 0:18:30). Con facilidad puede verse la sátira que estos motivos pretenden transmitir y dan más fuerza al conjunto burlesco, pero crítico, de la película.

La música, por su parte, es uno de los aspectos más icónicos del filme. La gran mayoría de las piezas son clásicas y las que no son famosas canciones del siglo XX¹⁶. Estas son presentadas en momentos tan oportunos que la carga lírica es notable. Ejemplo de ello es la obertura de *La gazza Ladra* en el momento en que Alex ataca a sus *droogs* (*Timecode*: 0:32:04 a 0:33:44). La combinación de la violencia con los tonos agudos de la música recrea una especial atmósfera de simpleza, que contrasta los rostros dolientes de los heridos *droogs* y el enojo de Alex. Otro notorio ejemplo es la obertura de *Wilhelm Tell*, con sus rápidos compases, que sirven de fondo a la escena de sexo entre Alex y las dos jovencitas (*Timecode*: 0:27:03 a 0:28:00). La velocidad de la música junto con la imagen acelerada de la escena (con la intención de mostrar lo menos posible, censurando de una manera muy creativa) hacen que el acto sexual se vea hilarante y solo sean apreciables las distintas posiciones de los personajes. Más irrisorio aún es ver cómo una joven se viste mientras que Alex se encuentra con la otra joven y súbito cambia de objetivo para desvestirla a la vestida mientras que la desnuda se viste para después desnudarse y terminar los tres en la cama. Estos elementos de gracia y alegría refuerzan la caracterización de la película como una sátira graciosa, puesto que la belleza poética radica en la manera cómo se presentan los temas.

En esta sátira el mundo es imperfecto y *La naranja mecánica* quiere resaltar la esquivez de

Alex hacia su mundo. Por tanto, el mundo es visto desde otra postura (la postura de Alex) y “por consiguiente la realidad es aquí un objeto necesario del rechazo” (Schiller, 1962, p. 722). Parte de la crítica hacia la realidad nace de esta antipatía, que el espectador reconoce en el protagonista y con ello se da una contraposición con el ideal de lo poético. Schiller resalta este paso en el camino del reconocimiento satírico, lo cual bien puede apreciarse en Alex: “a menudo creemos suficiente experimentar una indignación moral sobre el mundo, cuando a nosotros únicamente nos irrita el propio conflicto con nuestra inclinación” (Schiller, 1962, p. 722). Para el protagonista el conflicto se fundamenta en que la sociedad busca la forma de erradicar su libertad, su alegría, su deseo de placer y su expresión. Tras el experimento Ludovico, el ánimo de Alex es eximido y su naturaleza bélica es negada. Pero este cambio es infructuoso y Alex regresa nuevamente a su estado frívolo. Este giro final en la película corona su sátira. Ya no solo es crítica y poetización, es reconocimiento del inútil carácter de la esperanza y el inexorable salvajismo del ser humano.

4. Reflexión ética de la sátira de *La naranja mecánica*

Tras reflexionar sobre el carácter satírico de *La naranja mecánica* y cómo la teoría de Schiller se vuelve un instrumento de clasificación de este tipo de sátira, ahondando en la condición existencial del ser humano, se vuelve nuevamente a la cuestión sobre el carácter moralizante del filme y, con ello, de qué manera tiene lugar la ética en el texto. Pues, que la sátira graciosa “trata una sustancia moralmente indiferente” (Schiller, 1962, p. 724) no significa, como se pudo apreciar, que el filme no pueda moralizar. En este sentido, la crítica social es fundamental para poder hacer la conexión y explicar de qué manera una sátira graciosa posee también una dimensión moralizante aplicable a las prácticas humanas. Lesch profundiza esta dinámica y menciona que “no hay, como siempre, una relación que puede ser problematizada entre la crítica del cine y la crítica a la sociedad, sino también una posible línea de conexión entre el contenido del filme, es decir, la producción, y la intención de criticar a la sociedad, es decir, el efecto” (2005, p. 15). El tema adquiere entonces una notable relevancia y logra que de una crítica de una película se llegue a una crítica de la sociedad. En el caso particular de *La naranja mecánica* se pueden distinguir dos niveles de crítica ética: la psicología de Alex y su relación con la sociedad y la dimensión socio-cultural presentada en el filme.

¿Por qué se comporta Alex de dicha manera? ¿Por qué su deseo de transgredir las normas y dar rienda suelta a sus apetencias? Alex es un personaje muy complejo, quien combina la violencia y la sutileza y de esta combinación se presenta como un ente artístico. Así lo describe Scheffer: “Alex se estiliza en su violencia cual artista, es disfrazado y maquillado y acompaña casi toda su brutalidad con canto y baile” (2009, p. 3). Con ello Alex demuestra su rebelión contra las instituciones y el poder, pero, como se ha mencionado con anterioridad, de una manera inmoral. Esta característica es parte de todo el filme y él “muestra precisamente las fuertes atracciones por el mal [...] drogas, violencia y sexo brutal conducen ahora a un drástico aumento de una, más bien insignificante, vivencia cotidiana” (Scheffer, 2009, p. 4). Todos estos puntos llevan a pensar que Alex no es del todo culpable de su actuación. Ciertas escenas en el filme muestran el desapego de sus padres y la indiferencia que estos tienen por su hijo, a tal punto de llegar a “cambiarlo” por un nuevo inquilino ¿Podría ser entonces Alex un niño rebelde, mal criado por sus padres y cuyo actuar denota un deseo de atención? La rebeldía de Alex, exagerada por la sátira, es una crítica al sistema social, que si bien como institución regidora vigila constantemente a los individuos (el tutor de Alex lo demuestra), falla en los núcleos de desarrollo del individuo (familia, escuela, calidad de vida). De esto se puede resaltar una reflexión:

Si bien es que el filme reproduce una crítica radical a un estado de vigilancia y reeducación y las perturbadas relaciones privadas, y, en cierto sentido, favorece también el modelo de vida anárquico-artístico, no obstante, es esto evidentemente una oferta fílmica en el ámbito de la ficción artística por lo más allá, actual y verdadero de las discusiones relacionadas a la sociedad real (Scheffer, 2009, p.11).

La dimensión socio-cultural del filme ayuda a comprender la forma de actuar de Alex y dar más fuerza a la sátira de la película, pues la atracción por lo malo no solo se da en el protagonista, sino también en el gobierno totalizante, cuyos recursos para contrarrestar la inmoralidad no

son moralmente apropiados. El mismo experimento Ludovico lo demuestra, el cual funciona más como una herramienta de tortura que de corrección¹⁷ y quienes promueven el experimento son las mismas figuras que supondrían buscar el bienestar del ciudadano: el ministro, por ejemplo, interesado más en la campaña política y mantener la confianza de los votantes sobre la seguridad ciudadana que por el bienestar de Alex; los doctores, indiferentes ante el sufrimiento del paciente, quien es solo una *rata de laboratorio*; y los policías, pese a ser sus antiguos *droogs*, quienes en vez de cumplir las obligaciones de su deber se vengan de Alex propinándole una paliza.

Este actuar negativo es parte de la sátira y para ello Kubrick estiliza –o más exacto *estetiza*– esta negatividad a través del uso de elementos históricos culturales, los cuales son herramientas de crítica y burla sobre el desarrollo de la sociedad: “The reworking of ambiguous biblical images and text and the resurrection of old myths in Burgess’ work (Alexander the Great – Alexander the Large, Beethoven [...]) are basic in this process of rethinking art and history through parodic and satiric recreation” (Diez, 2003, p. 66). La sociedad de *La naranja mecánica* hace burla de este desarrollo en su característica fundamental: una sociedad que contrapone a la juventud sedienta de violencia práctica (robos, violación, asaltos) y la generación adulta, si bien más pasiva, pero manejando una violencia teórica (abuso de poder, desdignificación del ser humano). La desensibilización de la violencia es patente y esto es transmitido al espectador sin ningún prejuicio¹⁸.

Con ello poseen los medios un papel característico, y en este caso, el cine funciona como un método de recreación y reflexión a través de las experiencias de ciertas personas, puesto que sus narraciones y sus respectivos destinos sirven como entretenimiento, con lo que es criticado éticamente el aspecto dignitario. *La naranja mecánica* demuestra cómo la vida se convierte en el objeto de análisis, el experimento y el instrumento de una sociedad desquebrajada. Kubrick maneja con maestría este argumento e ilustra a través de la sátira la hipocresía humana, el exceso y la violencia.

5. Conclusión

Tras haber realizado esta exposición se puede afirmar sin ninguna dubitación: *La naranja mecánica* es una película de gran contenido satírico, ejemplar en el género, puesto que consigue mantener la sátira abordando un tema muy difícil, cargado de elementos tabúes, como la violencia y la sexualidad, temas que normalmente se abordan de manera seria y cuidadosamente. La historia de Burgess quiere romper los cánones y presentar un nuevo género capaz de ahondar en esta temática de una manera burlesca y divertida.

La película, por su parte, supone una ampliación de la sátira literaria, puesto que Kubrick introduce elementos que refuerzan la burla: la música y las imágenes. Para ello presenta distintas contradicciones que el argumento sugiere, por ejemplo, alta cultura con cultura popular, moralidad contra inmoralidad, lo sublime en contraposición a lo grotesco. Estas dicotomías escenifican momentos específicos y decoran las escenas, de manera que el argumento se llena de fuerza y poetización. Esto recrea una belleza en el filme que no se basa en el tema, muy burdo y simple para ser tomado como tal, sino que lo bello radica en la manera cómo es presentado el contenido, reforzando así la sátira de la película.

Al clasificar la sátira de *La naranja mecánica* dentro de las teorías clásicas, la propuesta de Schiller es idónea para lograr este objetivo, puesto que ella ahonda en el aspecto estético que relaciona entre la realidad y el ideal, siendo lo real la naturaleza y el ideal lo que desea el poeta. Lo satírico emerge de esta contraposición, abordando los temas de una manera patética o de una manera graciosa. Ahora, cuando estos conceptos se transfieren a la película se aprecia que la historia de Alex demuestra esta contraposición, puesto que se da una lucha entre su actuar y la realidad con que vive. Por tanto, sus acciones mueven a la risa, pese a que estas sean cruentas.

Para especificar más el tipo de sátira dentro de las categorías de Schiller se cuestiona si la película

posee una sátira patética o bien una sátira graciosa. Al analizar el primer aspecto se pueden ver dos momentos en los que el protagonista presenta una actitud patética: en su papel como narrador de la película y en su transformación tras el experimento Ludovico. Pero, la manera cómo es presentado esto en la película se contrapone a lo que Schiller dice debería ser un poeta patético, puesto que Alex en su papel como narrador no quiere que le tengan compasión, sino denunciar que está siendo tratado injustamente. En el segundo momento, tras el experimento Ludovico, Alex no está actuando naturalmente, sino está siendo coaccionado, lo que le hace actuar como un autómatas que reniega de su propia naturaleza.

Pero en *La naranja mecánica* la sátira graciosa se presenta a simple vista, todo el actuar de Alex está rodeado de un sentimiento de graciosismo. Esto se puede ver en su actuar previo al experimento Ludovico, lo que Kubrick refuerza con el uso de la música y las imágenes. Aquí tiene la simbología un papel elemental, puesto que es esta contradicción entre caracteres antagónicos lo que confiere un carácter alegre a la película y simultáneamente parece tratar el tema con ligereza. Con ello la aparente inmoralidad que el filme quiere mostrar es latente. No obstante, de esta exposición surge una serie de contradicciones morales que hacen que la película pueda ser objeto de reflexión.

Este nivel es alcanzado por la crítica social que el filme maneja., la cual a través de la exageración y extrema violencia posee un carácter moralizante, ya que se aprecia hasta dónde puede llegar el descontrol de una sociedad. Es aquí donde la sátira adquiere un papel superior y se vuelve poesía, como Schiller en su teoría identificaba. Es de esta forma cómo, el cine se vuelve a través de la sátira un medio de reflexión ética y expresión artística.

Referencias bibliográficas

Bohrmann, T. (2007). Die Dramaturgie des Populären Films. En Bohrmann, T.; Veith, W.; Zöller, S. (Eds.), *Handbuch Theologie und populärer Film. Bd. 1* (pp. 15-39). Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh.

Burgess, A. (1977). *Uhrwerk Orange*. München: Heyne.

Burgess, A. (2012). *Little Wilson and Big God*. London: Vintage Books.

Díez, R.M. (2003). Parody and Satire in Burgess' A Clockwork Orange and in Kubrick's cinematic adaptation. *Estudios Humanísticos. Filología*, 25, 57-69.

Gabbard, K. & Sharma, S. (2003) Stanley Kubrick and the Art Cinema. En, McDougal, S. (Ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (pp. 85-108), Cambridge: Cambridge University Press.

Giles, D. (2003). *Media Psychology*. London: Lawrence Erlbaum Associates, Publishers.

Hanuschek, S. (2009). Satire. En Lamping D. (Ed.), *Handbuch der literarischen Gattungen* (pp. 652-661). Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Hughes, R. (1971). The Décor of Tomorrow's Hell. Review in *Time*, December 27, 1971. En McDougal, S. (Ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (pp. 131-133). Cambridge: Cambridge University Press.

Internet Movies Database. (s.f.). *A Clockwork Orange (1971)* [en línea]. Disponible en: <http://www.imdb.com/title/tt0066921/> (consultado agosto 2017).

Jakobson, R. (1992). Vom Stumm zum Tonfilm: Verfall des Films? En Jakobson, R, *Semiotik. Ausgewählte Texte 1919-1982* (256-266), Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

Kawin, B. F. (1992). *How Movies work*. California: University of California Press.

Kubrick, S. (1971). *A Clockwork Orange* [Script]. Disponible en: <http://www.indelibleinc.com/kubrick/films/clockwork/>

Lesch, W. (2005). Gesellschaftskritik mit den Mitteln der Filmkunst. Neue sozioethische Zugänge zu einem alten Problem. En W. Lesch, Ch. Martig & J. Valentin (Eds.), *Filmkunst und Gesellschaftskritik. Sozioethische Erkundungen* (pp. 13-31). Marburg: Schüren Verlag GmbH.

Maya S. (2001). *A Clockwork Orange: The Intersection Between a Dystopia and Human Nature* [en línea]. Disponible en: http://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=best_student_essays (consultado en septiembre 2017).

McDougal, S. (2003a). "What's It Going to Be Then, Eh?" Questioning Kubrick's Clockwork, En S. McDougal (Ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange*, (pp. 1-18), Cambridge: Cambridge University Press.

McDougal, S. (2003b). A Glossary of Nadsat. En McDougal, S. (Ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (pp. 141-149), Cambridge: Cambridge University Press.

Platon. (1940). Theaitetos. En Platon, *Sämtliche Werke. Band 2* (pp. 561-662). Berlin: Lambert Schneider.

Rabinowitz, P. (2003). A Bird of Like Rarest Spun Heavenmetal Music in A Clockwork Orange. En S. McDougal (Ed.), *Stanley Kubrick's A Clockwork Orange* (pp. 109-130), Cambridge: Cambridge University Press.

Rolls, G. (2005). *Classic case studies in Psychology*. London: Routledge.

Schäfer, B. (2008). *Das Gute am Bösen. Einführung zu dem Film A Clockwork Orange* [en línea]. Disponible en: http://www.medienobservationen.lmu.de/artikel/kino/kino_pdf/scheffer_clockwork.pdf (consultado septiembre 2017).

Schiller, F. (1962). Über naive und sentimentalische Dichtung. En F. Schiller, *Sämtliche Werke, Band 5* (694-780), München: Hanser.

Schklovski, W. (2005). Poesie und Prosa im Film. En W. Beilenhoff (Ed.), *Poetika Kino. Theorie und Praxis des Films im russischen Formalismus* (130-133), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.

Schneider, I. (1981). *Der verwandelte Text: Wege zu einer Theorie der Literaturverfilmung*. Tübingen, De Gruyter.

Sperl, S. (2006). *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

Suarez, M. (2003). Swift's satire and parody. En Fox, C. (Ed.), *The Cambridge Companion to Jonathan Swift* (112-127). Cambridge: Cambridge University Press.

The International Anthony Burgess Foundation (2017a). *A Clockwork Orange and the Critics* [en línea]. Disponible en: <https://www.anthonymburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-and-the-critics/> (consultado septiembre 2017).

The International Anthony Burgess Foundation (2017b). *A Clockwork Orange on film* [en línea]. Disponible en: <https://www.anthonymburgess.org/a-clockwork-orange/a-clockwork-orange-film/> (consultado septiembre 2017).

Notas

1. Stanley Kubrick (1928-1999) nació en Nueva York, Estados Unidos. Fue uno de los más importantes directores de cine del siglo XX. Desde que era joven se interesó por la fotografía y trabajó en diferentes periódicos, hasta 1956, cuando fundó un estudio de cine y fue contratado por Hollywood. En sus filmes se encuentran elementos simbólicos y una precisa técnica, además de combinar piezas musicales emotivas y escenas pintorescas, con lo que las historias son contadas con artística fluidez. Sus trabajos más reconocidos son *Paths of Glory* (1957), *Spartacus* (1960), *Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), *2001 – A Space Odyssey* (1964), *Full Metal Jacket* (1987) y *La naranja mecánica*.
2. Anthony Burgess (1917-1993) nació en Manchester, Inglaterra. Fue escritor, poeta, dramaturgo y guionista. Durante la II Guerra Mundial participó en el cuerpo médico de la *Royal Army* y se casó en el año de 1942. Después de la guerra trabajó como maestro de inglés y vivió en Malasia. De regreso a Inglaterra se enfocó en escribir sus novelas y vivencias, traduciendo también su trabajo previo. Debido al éxito del filme *A Clockwork Orange* le fue concedida una cátedra en la universidad de Princeton y en la universidad de Columbia, en Estados Unidos. Murió de cáncer en Londres. Sus libros más famosos son *The Wanting Seed* (1962), *Inside Mr. Enderby* (1963), *Earthly Powers* (1980) y *La naranja mecánica*.
3. En su libro autobiográfico *Little Wilson and Big God*, publicado en 1986, Burgess describe la gran experiencia de su esposa y cómo ella reaccionó ante dicho suceso (Burgess, 2012). Este libro adquiere una notable relevancia para comprender la vida y pensamientos de Anthony Burgess.
4. Estos comentarios pertenecen a distintos autores y periódicos que criticaron la novela, entre ellos *The Spectator*, *The Times Literary Supplement* y *The Washington Post*.
5. Para ello se utilizará la teoría del cine de Thomas Borhmann (2017). Varias de las citas corresponden al texto original. En caso de ser necesario, se indicará la respectiva traducción en español, siendo estas realizadas por el autor del presente artículo.
6. Uno de los términos del Nadsat más utilizados del filme. Proviene originalmente del ruso y significa “amigo” (McDougal, 2003b, p. 143).
7. “La función del *Hook* consiste en atrapar al espectador como con un anzuelo y sensibilizarlo de los argumentos del filmen” (Bohrmann, 2017, p. 16).
8. Esta era entendida por Sócrates como la herramienta para salir de la ignorancia y comenzar a filosofar (Platón, 1940).
9. Es de resaltar que Kubrick presenta la película como una narración, enriqueciéndola de imágenes y dotándola de belleza (modernismo) a la manera de Bergman, Kurosawa y Fellini. (Gabbard, 2003).
10. La música en el filme tiene un papel muy importante. Investigaciones sobre la relación de la música y la sátira en la película puede verse los trabajos de Rabinowitz (2003) y Stephan Sperl (2006).
11. En su teoría semiótica Roman Jakobson analiza el cine como una forma de lenguaje, la cual posee una estructura metonímica, caracterizada por el principio *Pars pro toto*. Este principio “es el método fundamental del filme por la transformación de cosas en símbolos” (Jakobson, 1992, p. 258) y deja ver el funcionamiento del arte cinematográfico como un lenguaje. Otro formalista ruso, Wiktor Schklovski (2005) reconoce un dualismo expresivo en el cine, puesto que los filmes pueden ser tanto prosaicos como poéticos. Esta última categoría se caracteriza por la denominada polisemia de la imagen poética, puesto que el lenguaje simbólico utilizado en el cine posee una múltiple semántica, condicionada por la interpretación del espectador.

12. La película podría entrar incluso en el género que hoy en día se denomina distopía. Maya resalta al respecto dos puntos: “Burgess shows the audience that the prime characteristic that marks a society as ‘dystopian’ is the lack of moral choice. Burgess utilizes this to expose the raw agenda of a dystopia: the prioritization of social control and efficiency over human nature” (2011, p. 2).
13. Díez (2003) reconoce con ingenio que esta historia posee la típica estructura cíclica cristiana (pecado, castigo y redención) y es otro elemento del cual probablemente Burgess hace sátira.
14. Schneider habla de los códigos específicos para la narración de una adaptación cinematográfica y resalta que la relación entre las imágenes y el lenguaje del filme constituye un principio de construcción de la película y logra que las figuras (*Gestalt*) sean consideradas como un “lenguaje poético de figuras artísticas” (1981, p. 160).
15. Importante es resaltar que la música del filme posee un proceso de identificación con su semántica. Para ello hace uso de distintas funciones que la van caracterizando dentro de la narración, logrando una mejor recepción audiovisual. Con ello condiciona al espectador a sentir distintas emociones, de acuerdo al tipo y velocidad de música que se reproduce. Kubrick maneja estas funciones con maestría con la intención de provocar al espectador y condicionarlo según las temáticas abordadas, creando atmósferas eufóricas, melancólicas o alegres. (Sperl, 2006).
16. De más está mencionar que toda la película tiene como protagonista la música de Beethoven, fascinación de Alex. Además, se utilizan piezas de óperas de Gioachino Rossini y las marchas *Pomp and Circumstance* de Edgar Elgar. Las canciones utilizadas son *I wanna marry a lighthouse keeper* de Erika Eigen y la singularísima *Singin’ in the rain* de Gene Kelly (Sperl, 2006).
17. Llamativo es que Burgess haya seleccionado la “terapia de aversión” (Rolls, 2015, p. 206), una técnica no convencional en el terreno de la psicología. Incluso, el nombre del libro *La naranja mecánica* proviene de la reflexión de Burgess al encontrar que este tipo de terapias volvían a los seres humanos seres mecánicos, como en el caso de Alex tras el experimento Ludovico.
18. Gilles menciona: “Needless to say, the re-release of *A Clockwork Orange* was greeted with much media interest, but as yet there have no reports of imitative violence of viewers” (2005, p. 50). Este es un punto importante, pues pese a que la violencia es patente, su influencia no ha sido práctica.