

La imagen-afección en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) como film de tema filosófico

por Ana Sofía Cabello Castañeda*

Resumen: *La naranja mecánica* presenta diversas cuestiones de interés filosófico, especialmente importante es el dilema entre el bien colectivo y la libertad individual. Desde el punto de vista moral se produce en la película un enfrentamiento entre las normas de conducta establecidas, como herramienta para el orden social y la posibilidad de que los individuos tomen decisiones libres sobre su propio actuar. La utilización de primeros planos en las secuencias que tratan este asunto de la libertad se presenta como especialmente relevante si interpretamos estos planos como imágenes-afección que llaman al espectador a participar de la vida interna del personaje como agente moral.

Palabras clave: Imagen-afección, reflexión, libertad, existencialismo.

Abstract: *A Clockwork Orange* focuses on such philosophical issues as the relationship between individual freedom and the collective good. From a moral point of view the film contrasts established behavioral norms to maintain the social order with the possibility that individuals may be free to decide upon their own behavior. The use of close ups in the sequences that address the question of freedom is especially relevant insofar as we interpret the close-ups as affection-images that invite the spectator to take part in the internal life of the character as a moral agent.

Key words: Affection-image, reflection, freedom, existentialism.

Introducción: Cine y filosofía

En sus dos tomos de estudios sobre la imagen en el cine Gilles Deleuze (1984 y 1987) establece una concepción sobre la imagen que no se reduce a la relación con la percepción de movimiento o con la representación del paso del tiempo que se puede lograr en la imagen cinematográfica, sino que desarrolla una compleja noción de tipos de imágenes posibles y signos que cada una utilizaría para expresar el movimiento o el tiempo (no sólo como derivaciones de ver algo moverse o como los efectos del paso del tiempo sobre alguien).

Para Deleuze la imagen puede clasificarse como imagen-movimiento cuando se trata de elementos que actúan y reaccionan entre ellos, pero también puede denominarse imagen-tiempo si los movimientos se tornan secundarios frente a la temporalización. En la primera parte de su disertación, *La imagen-movimiento: Estudio sobre cine 1* (1984), el filósofo francés explica los distintos modos de la imagen-movimiento (imagen-percepción, imagen-afección e imagen-acción) y analiza evidencias de cada una en diferentes películas. En el segundo tomo llamado *La imagen-tiempo: Estudio sobre cine 2* (1987) hace lo propio con esta otra clase de imagen.¹

En estas páginas va a comentarse una película que no fue analizada por Deleuze en ninguno de sus libros.² La intención del presente escrito es mostrar

¹ Aunque imagen-movimiento e imagen-tiempo estén en relación, se diferencian en que la primera representa el tiempo de manera indirecta a través del encadenamiento de imágenes mientras que la segunda temporaliza la imagen, logrando un reconocimiento atento del objeto en sus rasgos diferentes. Se trata también del surgir de una especie de imagen pensante, de un cine que tendría que reflejar que lo importante no son ya los movimientos, ni las relaciones de la acción con el lugar o con la situación, tampoco entre la afección y algún personaje.

² Deleuze sólo hace una pequeña referencia al director de *La naranja mecánica* Stanley Kubrick, en su segundo estudio sobre cine: *La imagen-tiempo* (1987), señalando que el estadounidense hace un tipo de "cine del cerebro", en el que el mundo se identifica con el cerebro. Estas películas se caracterizarían por la lucha entre fuerzas psicológicas internas y fuerzas naturales o sobrenaturales (externas), así como por la figura del autómatas o máquina independiente, la cual intenta polemizar el desarrollo tecnológico en la sociedad. Al referirse a Kubrick, Deleuze sólo comenta que tales temas están presentes en varias de sus creaciones y específicamente sobre la película que interesa aquí apunta que "la loca violencia de Alex, en *La*

de qué manera contribuye un tipo de imagen-movimiento que se usa en *La naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1971) para incitar la reflexión sobre temas filosóficos desde una perspectiva existencialista.

El profesor de filosofía Marcos Serrano Galindo (1998) diferencia tres planos posibles de confluencia entre el cine y la filosofía: uno de ellos está referido a aquellas películas que presentan la biografía de algún filósofo; otro plano es el que muestra una interpretación de algún sistema filosófico; el tercer plano de cruce comprende películas que sin estar referidas necesariamente a una determinada posición filosófica, tratan temas propios de la filosofía y por ello pueden provocar la reflexión filosófica de los espectadores.

El análisis que se intentará a continuación interpreta la película *La naranja mecánica* (*A clockwork orange*) con guión y dirección de Stanley Kubrick (1971) como perteneciente a este tercer plano de intersección entre cine y filosofía. La película presenta diversas cuestiones de interés filosófico, pero se destaca el tema de la libertad pues se produce un enfrentamiento entre las normas de conducta como herramienta para el orden social y la posibilidad de que las personas tomen decisiones libres sobre su propio actuar. Nos detendremos en el uso de la imagen-afección como recurso para incentivar la reflexión sobre el tema de la libertad y la conciencia moral. Se harán también referencias al segundo plano de interacción porque la película motiva que esa reflexión se haga desde una concepción existencialista de la libertad como centro de la condición humana (esto lo analizaremos desde la perspectiva de Jean-Paul Sartre).

naranja mecánica, es la fuerza del afuera antes de pasar al servicio de un orden interior demente" (1987: 273), incluso en las acciones cargadas de violencia que se presentan en la película, lo que en realidad se estaría representando sería una lucha interna.

Imagen-afección como estímulo para la reflexión filosófica en *La naranja mecánica*



En la película *La naranja mecánica*³ se presentan las fechorías de un joven y sus amigos que tienen conductas criminales ultraviolentas, son individuos que en realidad se muestran como productos marginales pero ineludibles (hasta previsible) de una sociedad llena de individualismo, incomunicación familiar y búsqueda de placeres inmediatos. La historia central es la del joven Alex, quien lidera la banda y luego de ser encarcelado, acepta someterse a un tratamiento "milagroso" que le permitirá "curarse", es decir, tener conductas aceptadas socialmente y entonces, ser absuelto de su sentencia de 14 años en la cárcel. El tratamiento basado en métodos totalmente conductistas, resulta ser una verdadera tortura y le impide físicamente perpetrar ciertos actos previamente asociados a un malestar orgánico extremo.

El joven protagonista, Alex, es también el narrador de la historia y, como se evidenciará más adelante, el uso de los primeros planos es constante en las

³ Basada en la novela de 1962 del escritor británico Anthony Burgess.

secuencias más importantes en lo referente a la cuestión ética en la cual se centrará el presente análisis. La utilización de la llamada por Gilles Deleuze (1984) imagen-afección es el elemento fílmico que permite impulsar la reflexión filosófica en el espectador, ya que no presenta respuestas elaboradas sino únicamente incertidumbres y experiencias posibles.

Explica Deleuze (1984) que la imagen es movimiento que puede ser percibido. El mundo es una red indeterminada de acciones y reacciones, que sólo adquieren configuraciones en tanto son percibidas, organizadas, por el sujeto. En las imágenes-movimiento la percepción se traduce en cuerpos, cualidades o acciones. Estas tres determinaciones son producto de los tres aspectos materiales de la subjetividad que pueden identificarse en la imagen-movimiento.

Las tres variedades o momentos de imágenes-movimiento suelen presentarse en el cine a través de los tres planos más importantes que pueden realizarse: la primera figura de la imagen-movimiento es la imagen-percepción, que se logra a través de planos de conjunto; en segundo lugar está la imagen-acción, presentada a través del plano medio; y la imagen-afección es representada por el primer plano.

Cuando la imagen-movimiento entra en un proceso de selección y encuadre por parte del sujeto, es capaz de distinguir cuerpos en el espacio. Ésta es la imagen-percepción. Luego puede suceder el segundo momento de la percepción, en el que se forma un horizonte en el mundo, el sujeto organiza los movimientos, ahora es capaz distinguir acciones y reacciones. Ésta es la imagen-acción. Por último, encontramos el aspecto central para este análisis: la imagen-afección. Está referida a las acciones y reacciones posibles o potenciales; ella alude al movimiento que es absorbido por el sujeto haciendo surgir una percepción y experimentación de sí mismo.

La imagen-afección presenta la imagen-movimiento en tanto cualidad o estado, está referida a la expresión de la subjetividad. Por lo que puede identificarse este tipo de imágenes con el rostro humano o con algún objeto que pueda ser tratado como rostro. Lo importante es hacer que la imagen llame a la experiencia de percibirse a sí mismo el sujeto, de hacer de sí un objeto, no se trata de aquello que pueda verse u oírse en algún lugar y por algún personaje en la película sino de la posibilidad del afecto, que se hace patente. Las imágenes-afección están referidas a experiencias internas, a posibilidades de acción (por eso sólo se expresan corpóreamente en tendencias a movimientos o micro-movimientos): ya no se trataría de una acción externa que se recibe, o de la traslación de algún objeto que hará actuar al personaje, sino de ese intervalo que es sólo para la expresión. Éste es el espacio de la irrealidad, de lo virtual y por ello parece invitar a la incertidumbre, a los cuestionamientos que aún no tienen respuestas o reacciones elaboradas. La imagen-movimiento muestra cualidades o potencias (tendencias), todavía no acciones observables: no se trata de vislumbrar si el sujeto está por cometer una acción valiente o monstruosa sino de mostrar la valentía o la monstruosidad como posibilidades, como cualidades (humanas, en este caso).

Ya se ha indicado que cada tipo de imagen-movimiento se expresa mejor en planos y montajes propios, por lo cual explica Deleuze (1984) que "la imagen-afección no es otra cosa que el primer plano, y el primer plano, no es otra cosa que el rostro [...] es unidad reflejante y reflejada" (131), esto porque el rostro tiene la capacidad de ser expresión y reflejo a la vez, sin llegar a realizar movimientos que puedan calificarse como acciones. Esta doble cualidad no sólo se muestra en el rostro humano sino que el cine puede tratar una cosa como si fuera un rostro, dotarla de este binomio de "superficie reflejante y micromovimientos intensivos" (1984: 132): por ejemplo, al mostrar una serie de imágenes de algún objeto en situaciones diferentes o de partes del objeto o ángulos visuales del objeto entero, todo lo cual constituiría una serie intensiva que prepara para un instante crítico. Por su parte el rostro logra por sí solo ese

efecto de mostrar alguna tendencia sin que realmente haya acción, esa expresión en una superficie inmóvil es el afecto.

Señala Deleuze que el afecto se presenta como admiración/asombro o como amor/odio, son dos polos del afecto que pueden imponerse alternativamente. En consecuencia, clasifica los rostros como intensivos y reflexivos, los del primer tipo expresan experiencias o sentimientos padecidos y se manifiestan en series de imágenes que tienden una cualidad hacia su límite, hasta transformarla en otra, en una serie que muestra la potencia que se transforma (puede mostrarse con rostros simultáneos o sucesivos). Mientras que los rostros reflexivos expresan pensamientos y se manifiestan en relaciones estáticas con el objeto de pensamiento, está referido a cualidades presentes en distintos objetos (suele mostrarse lo pensado para establecer la relación). Tanto los micromovimientos de lo intensivo como la recepción inmóvil de lo reflexivo están en todos los rostros (y objetos tratados como rostros).

Estos elementos se encuentran en varios momentos de la película. Pueden identificarse 5 secuencias importantes respecto al tema de la libertad. La primera y la segunda se refieren a las dos sesiones del tratamiento -llamado *Ludovico*- a través del cual se pretende transformar al criminal. Las tercera y cuarta secuencias presentan las dos pruebas en las que, con ayuda de actores-tentaciones, el Ministro de justicia del Estado muestra dicha transformación. En la quinta secuencia el Ministro expone las conclusiones y beneficios del tratamiento, generando duros cuestionamientos por parte del sacerdote de la prisión.

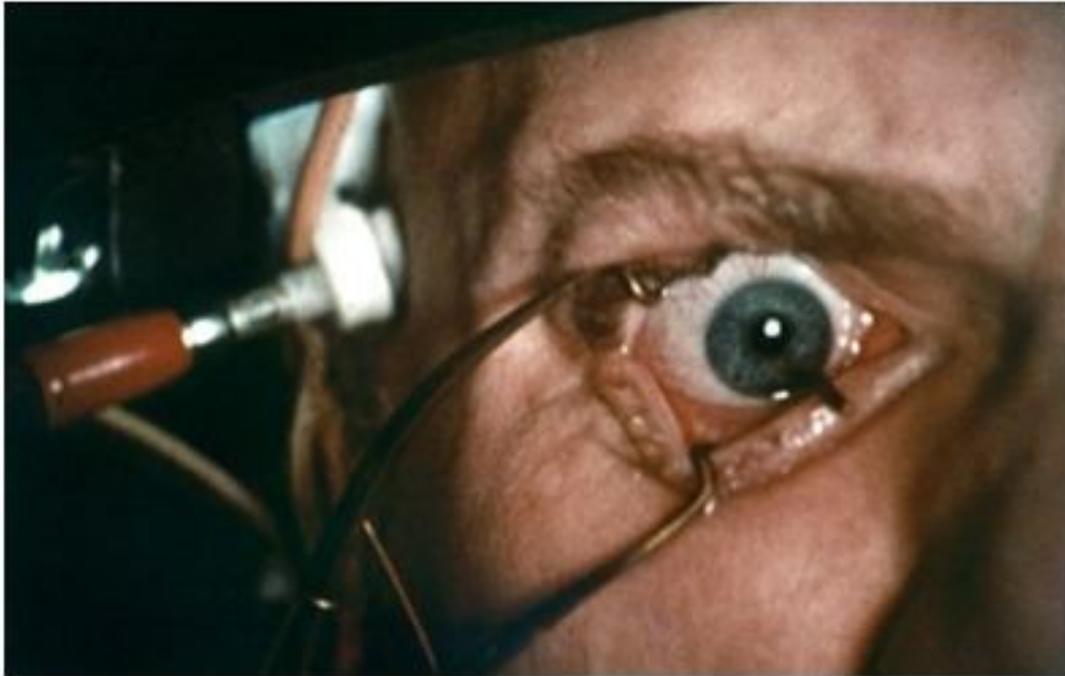
Obsérvese la siguiente tabla acerca de la ubicación temporal y la duración de las secuencias, así como la presencia de primeros planos empleados en ellas.

Secuencia	Inicio	Final	Duración secuencia	Duración primeros planos
1ª sesión del tratamiento	1h 10 min 38 seg	1h 14 min 01 seg	3 min 23 seg	1 min 54 seg
2ª sesión del tratamiento	1h 14 min 57 seg	1h 18 min 39 seg	3 min 42 seg	1 min 23 seg
1ª Prueba del tratamiento	1h 21 min 05 seg	1h 23 min 23 seg	1 min 48 seg	0 min 37 seg
2ª Prueba del tratamiento	1h 23 min 23 seg	1h 25 min 28 seg	2 min 05 seg	1 min 08 seg
Evaluación de los resultados	1h 25 min 32 seg	1h 27 min 29 seg	1 min 57 seg	1 min 34 seg

Nótese que la duración de los primeros planos empleados en las tres primeras secuencias es cerca de la mitad de la duración total de cada una y en las dos últimas sobrepasa la mitad del tiempo total de cada secuencia.

El *tratamiento Ludovico* sería el aporte de la ciencia al proyecto del gobierno de conseguir preservar el orden social, transformando a los delincuentes en sujetos "decentes", respetuosos de la ley. Durante las sesiones de tratamiento, Alex (el joven delincuente) es forzado, con tenazas en sus párpados, a ver videos en los que se practica la ultraviolencia. Debido a ciertas drogas que le eran inyectadas con anterioridad, durante las proyecciones experimenta un fuerte malestar que lo hace pensar que la muerte sería mejor que seguir padeciéndolo. Con las repeticiones de las sesiones, este intenso malestar llega

a suplantar el placer que el joven solía sentir mientras observaba o practicaba la violencia.



Durante las sesiones nos muestran primeros planos de rostros intensivos que evidencian cómo se transforma la potencia del placer a su opuesto (dolor).

a) Cuatro de los cinco primeros planos existentes en la primera secuencia, están dedicados al rostro de Alex. El primero (1h 10m 48s) lo muestra mientras le colocan las tenazas en sus ojos, durante el segundo (1h 11m 53s) se lo observa disfrutando la proyección, en el tercero (1h 12m 19s) ya empieza a sentirse mal y en el cuarto primer plano (1h 13m 00s) se muestra un rostro mucho más enfermo, retorciéndose, quejándose de que va a vomitar; el quinto primer plano (1h 13m 24s) es del rostro del doctor mientras le explica lo que le están haciendo. La secuencia termina con la imagen del doctor y el sonido de Alex pidiendo a gritos que le permitan cerrar los ojos.

En esta primera secuencia, el cuarto primer plano es el más desgarrador, transmite al espectador la crueldad de lo que intentan hacer con el joven: sin quejarse aún, se retuercen sus hombros dentro de la camisa de fuerza que le colocaron, su nariz hace pequeños movimientos que parecen contar el malestar que experimenta, lo mismo que su lengua que se mueve casi sin control dentro de su boca, sus ojos y cejas también contorsionan atadas por una cinta en su frente y por las tenazas en sus párpados. Todo el encuadre expresa desesperación y dolor. Sus movimientos no lo llevan a ningún lugar sino que son intentos cuya observación sirve para conocer las experiencias y sensaciones del sujeto. Alex es un joven que antes parecía repulsivo por sus acciones pero que ahora (y cada vez más a partir de este momento), se presentará al espectador como la víctima de un sistema inhumano de reeducación moral.

Acá se observa cómo en el primer plano, el rostro pierde sus funciones usuales como mostrar individualidad, socializar a través de la identificación con roles, o su función relacional de comunicarse, esta clase de rostro ya no remite al sujeto o a una circunstancia concreta sino a la cualidad en sí misma, sólo establece lo que Deleuze llama "conjunciones virtuales": conexiones entre singularidades del objeto-rostro que sirven para presentar la cualidad (en este caso el sufrimiento). A tal punto que en estas escenas se olvida al criminal, sólo se padece con el rostro y tampoco es importante la causa de la repulsión y dolor que se patentizan: el personaje y las circunstancias se pierden en el primer plano.

b) Durante la segunda sesión de tratamiento sucede lo propio, pero esta vez la proyección no tiene sonido, sólo se escucha como música de fondo de la sala el Cuarto movimiento de la Novena sinfonía de Beethoven (pieza que solía ser especialmente placentera para Alex), lo cual genera un diálogo entre el joven y los doctores, en el que se evidencia que esta vez el castigo presente en el tratamiento está, además, trastocando un placer socialmente aceptado: el

disfrute de la música. Este último hecho viene a reforzar el cuestionamiento surgido en la secuencia anterior, ya que la existencia de este castigo imprevisto dependerá de la vida (hábitos, gustos, etc.) que cada individuo a "tratar" haya llevado hasta el momento.

En esta segunda sesión se realizan 16 primeros planos, el primero, tercero y cuarto son del rostro de Alex (1h 15m 49s, 1h 16m 18s, 1h 16m 29s), el tercero (1h 16m 24s) está dedicado al escudo nazi que se presenta en la proyección que él observa, los demás primeros planos de la secuencia se refieren a la conversación entre Alex y los doctores, luego que se percata de la pieza musical que está escuchando. Este diálogo con los doctores es especialmente interesante, ya que a pesar del terror que parece estar sintiendo Alex, el doctor cierra la secuencia afirmando que el joven tendría que estar alegre porque será libre de la noche a la mañana. La secuencia hace imposible para el espectador no tematizar si tal manipulación de la subjetividad podría traer como resultado alguna clase de libertad.

El tercer primer plano es un detalle del ojo de Alex, que, con la tenaza sujetándolo, se retuerce de nuevo, frunce la ceja, mientras el joven intenta gritar sin poder modular palabra. La desesperación de la primera sesión ahora parece convertirse en terror, se muestra el ojo luchando por soltarse de la tenaza para poder cerrarse. Aunque aquí hay una pelea por zafarse, el plano le da más importancia a lo que está experimentando el joven que a los movimientos de escape –porque está claro que no logrará escapar-. Además, parece evidente que el asunto en esos movimientos restringidos, casi imposibles debido al sufrimiento que acompaña los intentos, no es qué hará el joven sino ¿qué está sucediendo en él?, ¿qué posibles experiencias generará esto? Es decir que estas dos primeras secuencias, y en especial los dos primeros planos que se han comentado, pueden calificarse como rostros

intensivos más que reflexivos, pues presentan sentimientos padecidos en lugar de pensamientos.

Hay otra característica del recurso del primer plano que está presente en estas secuencias. Afirma Deleuze (1984) que el primer plano del cine desterritorializa: "*abstrae* (a su objeto) *de todas las coordenadas espacio-temporales*, es decir, lo eleva al estado de Entidad" (142), el fondo de una escena es un espacio cualquiera y el sujeto es ninguno, el movimiento del rostro no es cambio de lugar o acción, sino propiamente sólo expresión de la cualidad o potencia de que se trate. Esa "entidad" a la que se refiere el autor es el afecto del que se trate, el rostro puede expresar un sentimiento-cosa. En el caso de Alex se trata de dolor y desesperación por perder sus dos mayores placeres: la música y la violencia.

c) Durante la tercera secuencia se muestra una primera prueba del tratamiento, con la ayuda de un actor que insulta, golpea y humilla a Alex sin que él pueda reaccionar de manera violenta, pues el malestar se lo impide. Por el contrario, termina lamiendo la suela del zapato de su agresor, como única salida para detener la violencia y con ella, su malestar.

Se presentan 6 primeros planos. Tres de ellos (1h 21m 58s, 1h 22m 26s y 1h 22m 35s) son del rostro y el pecho de Alex, quien se encuentra en suelo, siendo pisado por el actor. Dos de estos primeros planos muestran al actor desde la perspectiva de Alex (1h 22m 07s, 1h 22m 21s) y el penúltimo, al guardia de la prisión satisfecho con la humillación del joven (1h 22m 30s). Todos estos primeros planos muestran humillación y malestar, pero especialmente el último es el que patentiza mejor lo padecido por el joven pues, luego de varios intentos fallidos, Alex lame repetidamente el zapato de su agresor.



No se trata aquí de que Alex trate de moverse, aunque sí realiza una acción que le permite huir del malestar (lamer), sino que el primer plano sirve para evidenciar el reducido mundo de posibilidades al que se ha condicionado al joven. La entidad o sentimiento-cosa, en este caso sería la humillación o la vejación de sí mismo y de nuevo los micro-movimientos acá patentizan la inexistencia de posibilidades para el joven, la ausencia de elección.

d) La segunda prueba que enfrenta el joven consta de una mujer que sale al escenario semi-desnuda y se le acerca. Alex siente el deseo de tener relaciones sexuales con ella, pero su malestar no le permite ni llegar a tocarla.

En esta cuarta secuencia se observan 10 primeros planos. Sólo 4 muestran al joven (1h 23m 56s, 1h 24m 35s, 1h 24m 51s, 1h 24m 59s), pero el resto de ellos muestran a la actriz, desde la perspectiva de Alex. Durante todos los primeros planos de esta prueba, el espectador observa al propio Alex o lo que él está viendo, lo que logra hacer de ésta una demostración realmente desgarradora. Aunque dos de éstos, son planos medios cortos (el segundo: la

actriz acercándose, 1h 24m 06s y el sexto: perfil de Alex y torso de ella, 1h 24m 35s), deben ser incluidos aquí porque son tratados como primeros planos y el propio Deleuze advierte que cuando sucede esto, no habría que distinguir.

Como en la prueba anterior, el momento final, representado por los dos últimos primeros planos, es el que mejor patentiza lo vivido por Alex. En estos planos se detiene en su afán por tocarla: desde arriba (la cámara en la posición de la actriz que mira al joven que se encuentra de rodillas) mostrando los senos de ella, las manos temblorosas de él y su rostro mientras eructa por el malestar, sus manos se detienen en su ascenso hacia los senos, hasta que empieza a bajarlas, temblando, tose y cae en el piso a los pies de la mujer. Ahora el sentimiento-cosa padecido por Alex y reflejado por los primeros planos sería el impedimento de actuar, la esclavitud, el control de otro sobre él.



e) La quinta secuencia a considerar es una en la cual el Ministro de justicia presenta sus conclusiones de las pruebas realizadas, exponiendo a un público que tal tratamiento será exitoso para la transformación de los delincuentes. El

Ministro se ve cuestionado por la intervención del sacerdote de la prisión, pero Alex (ya reeducado) termina sintiéndose complacido (igual que los asistentes que aplauden emocionados, mientras Alex sonríe) por los resultados obtenidos con el tratamiento.

Se cuentan 10 primeros planos en esta secuencia. Los tres primeros muestran al guardia de la prisión (1h 25m 32s, 1h 26m 12s, 1h 26m 18s) reaccionando complacido y sorprendido ante lo dicho, otros dos se dedican al Ministro (1h 26m 44s, 1h 27m 24s) y los cinco restantes muestran a Alex mientras escucha los argumentos del Ministro y del sacerdote (1h 26m 35s, 1h 26m 36s, 1h 26m 38s, 1h 26m 44s, 1h 27m 00s). A partir del cuarto primer plano, se muestra a Alex girando repetidamente su rostro de izquierda a derecha y de regreso, mirando al sacerdote y al Ministro mientras ellos hablan al público. Durante ese tiempo, la mano del sacerdote está posada sobre el hombro derecho de Alex (que puede verse dentro de los encuadres de los primeros planos señalados). Y en el último primer plano del rostro y hombros de Alex, el Ministro también coloca su mano sobre el hombro izquierdo del joven, retirándola en el último primer plano de toda la secuencia.



Los más importantes primeros planos de esta última secuencia son los presentados mientras Alex escucha lo que dicen sobre él y su tratamiento. Frente a la explicación del Ministro: “el sujeto está impelido al bien por estar impedido al mal, el sacerdote reacciona con fuerza gritando: ¡elección! Y, colocándose al lado de Alex, señala: el chico no puede elegir en realidad ¿no es cierto? El interés propio, el miedo al dolor físico lo llevó a ese acto de humillación a sí mismo. No era sincero al comportarse bien. Ha dejado de ser un malhechor pero también deja de ser una criatura capaz de elección moral. A lo que el Ministro replica: la cuestión es que funciona [...] es un verdadero cristiano”.

Son esos primeros planos los que dan fuerza al argumento del sacerdote (incluso cuando el público de la prueba y el propio Alex no lo aceptan). El hecho mismo de que se muestre un rostro de Alex, atento a lo que dicen pero casi sin reaccionar, sin tomar ninguna postura frente a ninguna de las razones de uno u otro, evidencia que se ha convertido ya en un ser sin libertad, indefenso ante cualquiera que sea la decisión que allí estaba por tomarse, ya no es más agente moral.

De hecho, el espectador que se convenza de las conclusiones del sacerdote, no lo hará tanto guiado por su razón como por la experiencia interna de Alex que todos esos primeros planos presentan y con la cual puede sentir empatía, hasta lástima por el delincuente, a la vez que vergüenza por el gobierno que ha sacrificado su subjetividad. Alex ya no es capaz de decidir, ya no puede opinar sobre sí mismo, mucho menos será capaz tener comportamientos guiados por valores afirmados por él. Todo lo cual se ve evidenciado en lo que resta de película pero que ya desde esta secuencia es patente.

La libertad en *La naranja mecánica*

El empleo de la imagen-afección en las secuencias comentadas invita al espectador a una reflexión sobre el tema de la libertad desde una perspectiva

existencialista, ya que este tipo de imagen-movimiento llama a la irrealidad, a la incertidumbre, refiere posibilidades de acción -no su ejecución exitosa o no-. Y para el existencialismo sartreano la condición humana es indeterminación, apertura a posibilidades.

Recordemos algunas ideas de la concepción sartreana. Mientras el ser-en-sí se refiere al mundo inmóvil y sólido, determinado y regido por la necesidad, el ser-para-sí llama a lo humano, a la conciencia activa e intencional, la existencia humana configura su esencia a través de las determinaciones que se da. El ser humano existe en la contingencia y por eso está condenado a ser libre, a elaborar fines para sus acciones, a establecer propósitos y afirmar valores para regirse por ellos. La existencia humana tiene una estructura moral porque quiere un fundamento que no tiene, por eso necesita afirmar valores y proyectarse. El valor es la percepción de las regulaciones que genera la acción, es irreal pero tiene la fuerza para normar, vale para dirigir pero en la realidad no es. Por su parte, la imagen-afección refiere experiencias internas, cualidades o estados, no cuerpos o acciones y esto permite que sugiera al espectador sentir con el personaje sin considerar el desenlace o las acciones que lo llevaron a estar en alguna situación de sufrimiento: el placer estético en la música es digno, sin importar si quien lo siente es un delincuente, la reducción de la condición humana de libertad es despreciable y angustiante, más allá de las decisiones que el sujeto haya tomado en el pasado.

En la cuarta parte del *Ser y la nada*, Sartre (1968) analiza el tener, hacer y ser como modos de la existencia y concluye que son todos reductibles al ser: todo deseo de tener o hacer (para tener, conocer, destruir, dar, crear, etc.) es también deseo de ser. Debido a que toda conciencia (ser para-sí) es elección libre, en cada acto más o menos significativo así como en las formas de posesión del mundo, se muestra el deseo de ser algún tipo de individuo. Lo deseado es en realidad una cualidad, y sobre aquello que se busca a través de la elección explica Sartre que “apuntamos a su ser a través de su manera de

ser, o cualidad. [...] Lo que elegimos es, pues, cierto modo en que el ser se descubre y se hace poseer” (Sartre, 1968: 728). En el caso de la película el hecho de que los deseos del joven delincuente de poseer y destruir sean truncados por el *tratamiento* sirve para evidenciar la imposibilidad en la que está para preferir algún modo de ser, el rostro del protagonista muestra constantemente una subjetividad sujeta, determinada, una existencia que no logra nunca ser auténtica: Alex no ha elegido ser esa clase de persona decente.

La idea del *Tratamiento Ludovico* supone que la ciencia pueda ser una alternativa moral, el *tratamiento* se presenta como un camino para no requerir conciencia de la elección propia ni responsabilidad frente a la configuración del propio modo de existir. En realidad se trata de la negación de la condición humana porque extingue la necesidad de elegir y de configurarse a sí mismo. Pretende que una autoridad externa –el Estado y la ciencia- genere una determinación en el individuo –en este caso orgánica- que no es producto de la propia conciencia, que no necesita deliberación sino que elimina la libertad, la voluntad y con ello toda responsabilidad del sujeto, para obtener una conducta aceptable para la autoridad.

Únicamente con el relato de los hechos, pueden surgir reflexiones importantes acerca del derecho del gobierno y la ciencia para intervenir de manera martirizante en el carácter de un individuo. Así como se puede cuestionar qué tan apropiado y efectivo pueden ser estos métodos que sólo se ocupan de la conducta externa, especialmente en lo referente a transformaciones morales, que reducen el carácter moral del ser humano a comportamientos explícitos, que pueden ser formados, determinados por normas creadas por agentes externos (como las leyes de un Estado).

La imagen-afección ayuda a sentir repetidamente esa especie de aprisionamiento asfixiante de la conciencia de Alex porque en lugar de

presentar movimientos, expresa tendencias o micro-movimientos, a la vez que muestra potencias internas que se transforman a través del rostro intensivo. Eso observamos en la segunda sesión del tratamiento (secuencia b), cuando se hace patente la manipulación de la subjetividad de Alex, así como en la primera prueba del tratamiento (secuencia c), en la que el empleo de micro-movimientos de los primeros planos evidencia que no hay posibilidades realizables para la escena o el sujeto.

La segunda prueba del tratamiento (secuencia d) también contrasta con la concepción existencialista de la condición humana porque muestra un sujeto sin posibilidades o intenciones. Alex no valora la idea de respetar a la mujer mostrada, no ha elaborado ningún proyecto "decente" sino que, por el contrario, intenta tocar a la mujer pero una fuerza ajena a su voluntad se lo impide: el malestar orgánico impuesto por la autoridad externa.

A Alex se le intenta negar la tarea propiamente humana: la de hacerse a sí mismo a través de la existencia. Es lo que Sartre identifica como la facticidad del para-sí: cada elección de un proyecto que elabora un individuo pretende enunciar lo que es pero al mismo tiempo abre la conciencia de otros proyectos posibles y como cada proyecto supone vaciar el anterior (hacer que empiece a formar parte del pasado), entonces cada decisión se va tornando parte de la propia circunstancia, del proyecto global de cada quien. En el caso de Alex, ha perdido la autoría de tal facticidad y con ello toda posibilidad de conciencia de transformación propia.

El comportamiento socialmente aceptable de Alex después del *Tratamiento* no está asociado a un desarrollo de su carácter moral sino al mecánico aprendizaje conductista: no se ha transformado su criterio de decisión sino que ha quedado indefenso frente a los ataques de otros personajes y sin ninguna posibilidad de tomar decisiones o asumir responsabilidades de sus actos.

En el diálogo sobre los resultados del tratamiento (secuencia e) se explicitan cuestionamientos sobre la libertad de elección de Alex. El sacerdote muestra al espectador que sin espacio para considerar posibilidades diferentes de actos, no es posible que los individuos juzguen (y por tanto elijan) el bien, ni tampoco que asuman las responsabilidades de sus actos.

Todo ello presenta una fuerte duda acerca del valor del cambio de conducta del joven y acerca de las limitaciones que tienen los agentes externos al individuo para influir sobre la vida moral de éste. La sociedad de la película ha generado un sujeto sin voluntad, incapaz de preferir y sin libertad de acción, sujeto que termina siendo la negación de la condición humana de elegir. Alex pasa de ser victimario a víctima de la violencia social impartida por el estado y sus conciudadanos.

En la sección “Perspectivas morales” del *Ser y la nada*, Sartre (1968) señala que es fundamental la asunción de responsabilidades de lo humano en cada situación, pues ello sería aceptar que el valor es creado por las personas y por eso la existencia libre está en constante huida. La auténtica libertad no puede nunca ser lo que es (no espera realizar completamente lo que proyectó ser) sino que siempre es-lo-que-no-es y no-es-lo-que-es. La conciencia busca inevitablemente la realización del valor, aunque su realización plena no sea posible en el mundo.⁴ El ser libre no es nunca abstracto o ideal, sino que está siempre en condiciones subjetivas (cuerpo, pasado, conciencia de la muerte) y en situación (condiciones naturales y sociales), por eso el intento de realización del valor no puede cumplirse plenamente: las decisiones intentan afirmar ese valor al ejecutarlo pero se ven constantemente restringidas por las condiciones y situación.

⁴ El valor sería aquello imposible pero ineludible. Se trata de un doble carácter: el valor patentiza la libertad y posibilidades humanas pero se presenta como una realidad insuperable y trascendente.

Para el existencialismo sartreano pueden darse modos de existencia que pretendan negar la libertad humana escondiendo la elección en la facticidad de la existencia, en la necesidad de las situaciones, pero también en el sentido de no asumir las acciones y consecuencias realizadas por el sujeto. Todo esto sucede cuando la existencia se guía por el "espíritu de la seriedad" y por la "mala fe", en ambas actitudes se intenta negar la libertad asumiendo que el proyecto en juego es una especie de necesidad y no producto de la conciencia. Ambas están presentes en la película.

En el espíritu de seriedad los valores se viven como impuestos por otro, el otro oprime y objetiviza la propia subjetividad, entonces el proyecto del sujeto se torna alienado, se observa el propio proyecto con la mirada del otro, el sujeto termina viviendo el proyecto del otro como una especie de destino, el valor buscado se presenta como un hecho negador de la libertad, el hombre serio "atribuye más realidad al mundo que a uno mismo" (Sartre, 1968: 707). El establecimiento de un deber universal o una forma de vida social como ya elaborada, es en realidad la interiorización de la violencia por parte de otros. Puede decirse que esto es lo que representa el *Tratamiento*, se trata de la pretensión de uniformar las existencias, de negar las libertades individuales y en este caso de imponer físicamente el deber socialmente establecido o la forma decente de vida, que se torna una forma de alienación, de negar la angustia que conllevan las elecciones libres que configuran los proyectos de los sujetos.

Por su parte, en la mala fe, la conciencia se engaña creyendo que no ha hecho lo que ha hecho o que sus acciones no implican elecciones, que ellas no configuran quien es: el sujeto se excusa en una creencia errónea, basada en la mentira de que no es libre de hacer algo diferente (como se trata una creencia no depende de ninguna evidencia empírica) y esto le permite a su conciencia escabullirse de sus responsabilidades. En el caso de la película no se presenta este autoengaño de la conciencia en el propio Alex como una actitud clara

(acepta el *tratamiento* sin saber exactamente de qué se trata) sino en la pretensión del *tratamiento Ludovico* y sus consecuencias en el sujeto. El *tratamiento* genera un modo de existencia contrario a la condición humana, elimina la posibilidad de ser agente moral en Alex.

Consideraciones finales

En general, se puede afirmar que el uso de los primeros planos como imagen-afección contribuye a generar la reflexión acerca de los temas presentados. Esto gracias a que no solamente los trata como un discurso racional, sino que hace de ellos algo para ser vivido y padecido, invitando a reflexionar sin establecer respuestas, dejando el espacio para los más diversos cuestionamientos en el espectador.

En los primeros planos comentados no hay sucesos sino pequeños movimientos de un rostro que no trata de ir a ningún lugar porque no puede siquiera pensar en tomar algún camino diferente al de someterse a los designios de sus custodios, o detalles de rostros que manifiestan terror ante la pérdida de posibilidades. Todos los primeros planos revelan la sensación de estar atrapado, sin elección, a merced de la autoridad que se impone.

De hecho, al final de la película, luego de un accidente y una reacción negativa de la prensa, el Ministerio revierte el tratamiento de Alex, así que en la última secuencia de la película se muestra al joven gozando de nuevo con fantasías de ultraviolencia, evidenciando que no valora fines diferentes para sus acciones. Pero tampoco eso es producto de alguna decisión suya, de que lograra afirmar algún valor, sino que todo sucede mientras él está inconsciente. En todas las secuencias señaladas parecen dominar rostros intensivos que reflejan experiencias y padecimientos que están siendo vividos, a la vez que abren caminos, aún inciertos, de futuras experiencias, en este caso, limitantes para el individuo.

Dentro de la concepción sartreana no puede negarse que las demás personas configuran la relación del sujeto con el mundo y para la existencia auténtica es necesario el reconocimiento del otro, de la igual condición de ser libre, lo que supone que elabora otros fines, otros valores, y esto lleva al reto ético más difícil: reconocer al otro como otro, como alteridad. Sartre explica en *El ser y la nada* (1968) que no se trata sólo de una separación numérica sino del compromiso de tratar al otro como libertad igual a la propia, se produce la individuación como diferenciación, cada quien se configura como negación del otro y como conciencia de la negación de sí por parte del otro pero al hacerlo reflexivamente se lograría el respeto a la libertad del otro, así las libertades son límites activos mutuos, cada libertad aporta a la configuración de la otra. Este modo de existencia auténtica es la posibilidad negada continuamente en la película: ni Alex reconoce la alteridad en sus conciudadanos ni las autoridades científicas y gubernamentales la reconocen en él.

Y aunque desde la visión existencialista no se pueda establecer unos valores como universales o un proyecto como el mejor, sino que "se puede elegir cualquier cosa si es en el plano del libre compromiso" (Sartre, 2007: 81-82), tampoco se lograría autenticidad con la opción de la ultraviolencia que Alex practicaba gustoso al inicio de la película (y que volverá a disfrutar al final cuando logren eliminar los efectos del tratamiento Ludovico), porque la violencia –de Alex y del Estado– es manifestación de mala fe. La violencia hace del mundo un objeto que puede poseerse y demolerse, trata de negar la propia facticidad y la mirada del otro, porque enfrenta la destrucción como si fuera una fuerza natural, indiferenciada, no como expresión de una proyección de la individualidad.

En la propuesta sartreana la existencia auténtica sólo puede lograrse a través de la reflexión no cómplice (sin engaño) que asume conscientemente el proyecto congruente con su ser para-sí, que es precisamente su capacidad de establecer valores como alteraciones de su libertad. La reflexión no cómplice

es la que logra el movimiento de transformación o conversión moral de las situaciones de mala fe, pasa por un cuestionamiento de los valores y proyectos, para ir asumiendo la propia creación de valores. Se trata del movimiento de descubrir la propia libertad, así como el ser problemático y no fundado que es propio de la existencia humana. La existencia auténtica es la que elige sabiendo que así se configura a sí misma, se compromete con los valores que está afirmando y se responsabiliza de su existencia. Esta posibilidad de la existencia humana no está presente en la película pero ella, con el uso de la imagen-afección, podría impulsar en el espectador una reflexión sobre esta opción no realizada -negada constantemente por los sucesos en la película- de transformación moral.

Bibliografía

Amorós, Celia (2008), Sartre. En Camps, Victoria (ed.). *Historia de la ética 3: La ética contemporánea* (3ª ed.), Madrid: Crítica, pp. 327-385.

Deleuze, Gilles (1984), *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1* (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Paidós.

_____ (1987), *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2* (Irene Agoff, trad.). Barcelona: Paidós.

Sartre, Jean-Paul (1968), *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica* (2ª ed., Juan Valmar, trad.). Buenos Aires: Losada.

_____ (2007), *El existencialismo es un humanismo* (Victoria Praci, trad.). Barcelona: Edhasa.

Serrano, Marcos (1998). *Cine y filosofía*, Disponible en: <http://www.cine-filia.iespana.es/cine-filia/miscelanea%203.htm>, consulta: junio de 2005.

Filmografía

Kubrick, Stanley [director, guionista y productor] (1971), *La naranja mecánica (A clockwork orange)* [película: 137 minutos]. Warner movies.

* Ana Sofía Cabello Castañeda. Universidad de Carabobo – Facultad de Ciencias de la Educación. Docente de la cátedra de Ética del docente de la Universidad de Carabobo (Valencia, Venezuela), Máster por la Universidad Francisco de Vitoria (Madrid, España), Licenciada en filosofía por la Universidad Católica Andrés Bello (Caracas, Venezuela). Correo electrónico: ana.anacabello@gmail.com.