

*LA NARANJA MECÁNICA: UNA LECTURA EN CLAVE DISTÓPICA*

ROMUALDO ABELLÁN DE LA CRUZ  
*Grado en Literaturas Comparadas*

Previamente a la redacción de un artículo sobre cualquier obra de ficción distópica —sea ésta una ficción estrictamente literaria o una cinematográfica como es el caso— resulta lógico disponer de una definición formal de la propia palabra y las implicaciones que la misma contiene. La *RAE*, en su avance de la vigesimotercera edición, proporciona la definición de la palabra «utopía» de la siguiente manera: «1. f. Plan, proyecto, doctrina o sistema optimista que aparece como irrealizable en el momento de su formulación.»

Siendo el adjetivo de «utopía» aquello «utópico», el mismo diccionario, curiosamente, no recoge la palabra «distopía» ni lo propiamente «distópico». Podemos aproximarnos al significado de la palabra desgranando el prefijo «dis», que la *RAE* define como: «1. pref. Indica negación o contrariedad. Discordancia, disculpa, disconformidad.», «2. pref. Denota separación. Distraer.» y «3. pref. Indica distinción. Discernir, distinguir.»

Así las cosas, una distopía podría definirse como un plan, proyecto, doctrina o sistema pesimista que aparece como realizable en el momento de su formulación, esto es, exactamente todo lo contrario a una utopía. Más concretamente se puede convenir en que dicho plan, proyecto o sistema se lleva a cabo en un momento determinado ficcional, bajo unas insignias de pesimismo en contrapartida al idealismo optimista de lo utópico. En el caso de la fundación *Fundéu*, en la sección de consultas, se responde al significado del adjetivo femenino «distópica» en relación a una producción cinematográfica. Dice: «Es lo opuesto a utópico, es decir, alude a un mundo imaginario que no se considera ideal, sino que más bien al contrario se considera indeseable. El sustantivo relacionado es distopía.»

A partir de ambas referencias, se puede afirmar que una distopía es, en definitiva, la alusión a un mundo ficticio cuyas doctrinas, sistemas, proyectos o planes son indeseables y pesimistas. Esclarecida la idea de aquello distópico

y utópico, en éste artículo se pretende defender una lectura propiamente distópica de la película dirigida por Stanley Kubrick, *La Naranja Mecánica*. Esencialmente, los elementos distópicos de *La Naranja Mecánica* pueden organizarse a través de dos fuentes distintas: una artística, puramente plástica, y otra de carácter narrativo.

Por una parte, el inicio de la película nos descubre un perturbador primer plano de Álex, el protagonista: lleva una pestaña postiza en el ojo derecho, sombrero de bombín y sonríe con cierta perversión mirando directamente a cámara. El plano se aleja paulatinamente y va abriendo el encuadre en un *zoom-out* que encadena la suavidad con un *travelling*. Álex va vestido de forma extravagante e inusual para el Londres de los años 70: lleva tirantes, pantalones y camisa blanca, rematado por una coquilla de cricket, botas militares y complementos ensangrentados. Sus *drugos* van apareciendo junto a él en el encuadre, con igual sastrería. Una vez que la cámara se abre a un plano general, nos descubren el extraño espacio donde Álex y sus secuaces consumen una droga inexistente, «velocet», que, además, se sirve en vasos de «leche-plus», consumición vertida por los pezones de un maniquí femenino. La decoración de todo el bar, el Korova, está repleta de maniqués de mujeres en posiciones sexuales que hacen de mobiliario, mientras la *voz en off* del protagonista indica, empleando una jerga ficticia que el espectador desconoce en su propio mundo, que todo forma parte del ritual para una sesión de «ultraviolencia».

Tras esta imprescindible y poderosa presentación en un espacio futurista e imaginario, a lo largo de los siguientes minutos el público contempla un Londres de aspecto artificial: la gran metrópoli se revela abandonada y decadente, sometida ante una ola de violencia juvenil; ante todo, abundan amplios espacios desatendidos. Aunque no puede extrañarnos la idea de unos suburbios aprovechados por los *drugos* para cometer fechorías, definitivamente se nos muestra suciedad, pintadas, mugre, basura acumulada y muebles en desuso que se ven amontonados en el vestíbulo de los apartamentos donde viven los padres de Álex. Tal condición estética apunta a pensar que, a pesar de la habitabilidad del edificio —como vemos en la propia casa de Álex, que no muestra ningún desperfecto o síntoma de abandono sino todo lo contrario— algo verdaderamente inusual sucede con el mantenimiento de la urbe y sus servicios, pues la dejadez hace gala como estado habitual de la ciudad. Kubrick aseveraría: «Quería que los lugares parecieran ligeramente futuristas y compré todos los antiguos números de los diez últimos años de tres revistas de arquitectura» (Ciment, 2000: 153). El uso recurrente de estos espacios arquitectónicos de ámbito futurista, como la casa del escritor — recordemos el estreno en 1971 y el impacto de esta propuesta estética en

su fecha— junto a la explotación de un arte pop de contenido sexual y de consumo popular, proponían en su momento un futuro ficticio, cercano y pesimista, donde bandas de jóvenes recurren reiteradamente al robo, el asesinato y la violación.

Además, respecto al insistente uso decorativo del arte pop, Kubrick declaró asimismo que «el erotismo, en la película, es una proyección de lo que, creo, ocurrirá en los próximos años. A saber, que el arte erótico se va a convertir en arte popular. Esto formaba parte de la necesidad de provocar la sensación de un futuro próximo» (Ciment, 2000:162). Una vez más, la intencionalidad de un futuro conjeturado, por próximo que fuere en su época, se formula desde la reproducción del filme.

Por otra parte, el elemento narrativo de mayor significación para la lectura distópica es la inserción de la técnica ficticia de *Ludovico*, un tipo de terapia psiquiátrica de aversión. Aunque las terapias de aversión ya fueron empleadas en los Estados Unidos como experimentos para modificar conductas del sujeto —como por ejemplo, la homosexualidad, la agresividad o ciertas adicciones— en *La Naranja Mecánica* se presta a modo de hipérbole como una brutal herramienta de manipulación empleada por el gobierno para subyugar íntegramente a Álex. El hecho de usar una terapia que deshumaniza al sujeto y lo vuelve absolutamente indefenso frente a la violencia —siendo testigo o víctima de la misma— y ante el sexo —un acto íntimamente humano— proponen un discurso distópico y siniestro: la neutralización de las cualidades más humanas del hombre y la supresión de la capacidad entre elegir libremente entre el bien y el mal: el libre albedrío. La violencia de la deshumanización, en éste caso, opera al mismo nivel que la violencia física ejercida por Álex.

En definitiva, los elementos técnicos, artísticos y narrativos de *La Naranja Mecánica* conforman un discurso filmico que fácilmente puede ensamblarse en el paradigma de una ficción distópica, sin que ésta tenga que ser una lectura unívoca o definitiva; Kubrick, sin ser realmente consciente en su momento, compondría una obra que, leída desde la actualidad, nos puede resultar sospechosamente mesiánica. Y más realista que nunca.

#### BIBLIOGRAFÍA

Ciment, Michel (2000), *Kubrick. Edición definitiva*, Ediciones Akal, Madrid.