

REVISTA PSINE | N° 4 | MARZO 2018 | PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: CINE, PSICOANÁLISIS Y OTRAS MIRADAS | CIEC



LOCURAS Y SINGULARIDAD

DIRECTORA DEL CIEC

Sonia **Mankoff**

PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN: CINE, PSICOANÁLISIS Y OTRAS MIRADAS

Diana **Paulozky** (coordinadora)

Gisela **Smania**

Jorge **Castillo**

Claudia **Lijinstens**

José **Vidal**

Mariana **Gómez**

Beatriz **Gregoret**

Jorge **Assef**

COMITÉ EDITORIAL

Diana **Paulozky**

José **Vidal**

Gisela **Smania**

Jorge **Assef**

ASESORA

Hilda **Vittar**

DIRECTOR

José **Vidal**

SECRETARÍA DE REDACCIÓN

Lourdes **Marini**

Milagros **Rodríguez**

Jesica **Wainscheinker**

Gonzalo **Zabala**

DISEÑO MULTIMEDIAL

Soledad **Arraes** y Gonzalo **Zabala**

READY FOR LOVE: VIOLENCIA Y EXCEPCIÓN EN 'CLOCKWORK ORANGE'



ANTÔNIO TEIXEIRA

Psicoanalista en Brasil

Cuando reflexionamos acerca de la regulación de la violencia por el poder disciplinar del Estado, tal como se dilucida en *La naranja mecánica* (Burgess, 1971), somos llevados a enfatizar ciertos aspectos relativos a la articulación antinómica de esas dos dimensiones. Si, por un lado, pensamos la constitución del derecho como resultante del esfuerzo por reprimir la violencia mediante la creación de un conjunto de reglas destinadas a pacificar las relaciones entre los individuos, por otro lado, ese conjunto de reglas normalmente depende para constituirse de su sumisión a un principio no regulado por el sistema que lo permite. El lobo esta en sincronía con la ley: el factor que reprime la violencia se impone violentamente, en la forma de una función de excepción.

Pero, aunque parezca que tales consideraciones dijeran estrictamente respecto de la esfera del derecho, referido al modo de regulación política

de los agrupamientos humanos, el título elegido por Burgess, así como el desarrollo que su novela hace del tema, nos incita a examinar las consecuencias de su transposición hacia el plano de la consideración científica que la idea de mecanismo evoca. *Clockwork orange* (Kubrick, 1971) nos conduce a tomar cuenta que, a pesar del divorcio aparente entre el discurso de la ciencia, ilusoriamente neutro, y el discurso de la política, superficialmente retórico, un paralelo se alinea entre la constitución violenta del Universo del derecho, por la excepción fundadora de la decisión política, y la constitución arbitraria del Universo de las leyes científicas, por la excepción fundadora de la garantía divina.

Pues, así como el poder constituyente que funda el conjunto de las reglas en el derecho necesita permanecer ajeno al campo que este condiciona, el factor que posibilitó la construcción del universo de las leyes de la ciencia moderna en su inicio se encontraba originalmente excluido de aquel. Si la idea de



la existencia de un Dios verdadero funcionaba como garantía de veracidad para las fórmulas científicas, la ciencia, que en esa idea se apoya, no podría interrogarse por los motivos que animan la voluntad divina. El Dios de la ciencia, así secularizado, se retira del campo que su hipótesis determina, que es el espacio propio del determinismo científico. El científico, a su vez, abandona la cuestión de lo que viene a ser esa "x" científicamente indeterminable, para ocuparse con ahínco de los fenómenos naturales que la hipótesis determinista le autoriza a estudiar. Al dejar al buen Dios de lado, el científico se tornó progresivamente ateo más por una cuestión de pertinencia práctica que por una decisión propiamente ética. Él se tornó ateo por darse cuenta que no conviene quedarse acechando en su laboratorio, la voluntad de Dios por detrás de la regularidad matemática de un experimento. De esto resulta que no cabe más al científico quedarse preguntando por qué, por la razón de ser, o por el principio metafísico subyacente a los fenómenos que examina. Si Thomas Kuhn tiene razón al decir que uno de los síntomas indicativos de la ruina de un paradigma científico es el hecho de que sus representantes frecuentan el departamento de filosofía, es porque, más allá de ateo, el científico moderno no debe ser filósofo, salvo en su jubilación. El científico no debe filosofar, sino conformarse con aplicar mecánicamente las reglas formales que el determinismo de la ciencia matematizada autoriza, sin preguntarse por la legitimidad de su procedimiento. La instancia ética de la decisión no puede ser objeto de una investigación científica, puesto que es imposible formular científicamente ese tipo de cuestiones.

¿Qué justifica, entonces, esa digresión sobre el modo de funcionamiento del discurso de la ciencia para abordar una cuestión concerniente al discurso regulatorio del derecho y de la decisión política? En realidad, si me propongo tratar este tema a través de la lectura de *La naranja mecánica* es porque allí se ilustra de manera ejemplar lo que ocurre cuando adoptamos el modelo de la ciencia como principio de articulación de la política con las reglas del derecho civil. Así como el científico, al dejar de lado la excepción fundante de la ciencia, opera con una percepción del universo concebido como una maquinaria, del mismo modo el jurista, al trasladar esa concepción mecanicista del universo de la ciencia al campo del derecho, en el automatismo de la aplicación mecánica de la regla al caso, termina por abandonar la dimensión política de la decisión que no puede ser tratada científicamente. Lo que está en

cuestión, tanto para Antony Burgess como para S. Kubrick, respecto de ese parasitismo de la ley por la mecánica es: lo que sucede en el modelo moderno de organización social, anclado en la creencia de que los conflictos se resuelven por la aplicación automática de las reglas formuladas en la esfera del derecho civil, suprimiendo la dimensión política de la decisión.

Este punto nos interesa particularmente, habida cuenta de lo que la historia infatigablemente nos recuerda cuando se busca borrar la dimensión de la excepción, reduciendo el poder político a la función de administración mecánica de las reglas. Lo que se ve es el retorno catastrófico, en lo real, de la figura de excepción que se intentó suprimir. No por casualidad Jacques-Alain Miller reafirma, al menos en tres momentos de su seminario sobre Carl Schmitt, que el precio a pagar, cuando lo que se busca es establecer el régimen del *para todos*, es el retorno de una excepción aún más feroz en la forma del líder totalitario (Miller, 2003, p. 256-269). El objetivo por lo tanto era, abordar los efectos relativos al borramiento de la excepción en el régimen burocrático del estado moderno, fue así que me pareció conveniente retomar la lectura de la novela de Antony Burgess.

Si es esto lo que me propongo, es porque me parece que todavía está por hacerse una lectura psicoanalítica mínimamente consecuente de ese mito eminentemente moderno que es *La naranja mecánica*. Salvo honrosas excepciones, no exagero al decir que la mayor parte de los comentaristas se restringen a aplicar sobre la novela, un poco a diestra y siniestra, referencias freudianas la mayoría de las veces banales, concnientes a los instintos del Id (Ello) no refrenados por la cultura. Pero el problema que allí se coloca dice respecto de algo más preciso de lo que supone esa vulgata psicoanalítica. Conciene a los efectos generados por la moderna supresión política de la excepción fundante que da lugar al sistema representativo del *todos iguales*, cuyo corolario sería la figura, igualmente moderna, del Estado amputado del poder decisorio, reducido al mero ejercicio de la gestión administrativa.

Tenemos efectivamente motivos de sobra para ubicar en *La naranja mecánica* la situación del moderno Estado que no gobierna pero que administra lo que ya está establecido. Se trata de un contexto fácilmente identificable en el discurso universitario, en que la consulta al saber y la aplicación mecánica de reglas consensualmente establecidas viene a soportar,

empíricamente, el ideal de extirpar del horizonte de la política la función decisoria de excepción. Esto se vuelve perfectamente visible en los dichos del personaje de Deltoid (Aubrey Morris), el penoso consejero poscorrecional de Alex (Malcolm McDowell) y representante del juriconsulto burócrata sometido a la dictadura administrativa del sello (“una gran mancha negra —dice él— por cada uno que no recuperamos”), cuando confiesa su impotencia en tratar la cuestión ética de la decisión: “estudiamos el problema hace casi un siglo, pero los estudios no nos están llevando muy lejos. Tú tienes una bella casa aquí, unos buenos padres que te aman, no tienes un cerebro tan ruin. ¿Es algún diablo que entra en ti?”.

Estudiamos el problema hace quase um século, mas os estudos não estão nos levando muito longe. Você tem uma bela casa aqui, bons pais que te amam, você não tem um cérebro lá tão ruim. É algum diabo que entra em você? (Burgess, 2004, p. 41).

La representación escénica de ese régimen administrativo, en que prevalece la uniformidad monótona del *todos iguales*, se encuentra también adecuadamente ilustrada en la versión cinematográfica de *La naranja mecánica*, por el conjunto habitacional en que reside Alex: la municipal flat block, 18 A, Linear North. Kubrick irá allí a valerse de arrendamientos que incluyen los horrendos monoblocks de edificios modernos, en el entorno arquitectónico de las viviendas funcionales que más se asemejan a aparatos habitacionales, conteniendo claramente, la necesaria constatación de su degradación: la rama de árbol atravesada en el camino, el ascensor que no funciona con la puerta de metal averiada que no se abre ni se cierra, los corredores inmundos y las paredes adornadas de frescos pintados con grafitis obscenos. Es que el borramiento de la excepción, en ese régimen uniformizante del saber totalitario termina generando simultáneamente, en su monotonía, tanto la revuelta impotente de los grafitis cuanto el automatismo de la indiferencia, del tedio y el descuido.

A decir verdad, no hizo falta esperar a S. Kubrick para señalar en ese deterioro el resultado estético del régimen administrativo moderno. El historiador A. Koyré ya hace mucho tiempo había notado en la fealdad arquitectónica un trazo típico de nuestro maquinismo funcional (Koyré, 1977, p. 342), cosa fácilmente constatable tanto en los horribles barrios industriales que ampara a la clase obrera en la periferia de

las grandes ciudades, como en los horrendos edificios en forma de bloque de los campus universitarios, concebidos para la clase media alta. Pero el escarnio de S. Kubrick por los efectos de degradación estética de ese funcionalismo social lleva a su cámara a mostrar, más allá de la arquitectura de los predios, una fealdad que invade el propio estilo de vida de las familias: la ridícula imagen de la madre con su estúpido cabello teñido, su conversación insulsa con el padre en la cocina adornada con un girasol artificial *kitsch* al lado del traje de segunda categoría, viene a componer la imagen perfecta de una sociedad aburrída, obediente a los preceptos de la administración sin riesgo.

Es estéticamente patente, como bien puede verse, no solamente la absoluta falta de gusto, sino también los efectos de debilidad mental generados por el servilismo bovino a las reglas mecánicas en la comunidad moderna del *todos iguales*. Pero cuando la norma del *para todos* instaure en ese régimen administrativo el reino de la uniformización, lo que irrumpe inevitablemente, es la figura todavía más brutal de un nuevo tipo de excepción. Es lo que vemos surgir en ciega insurrección, en esa civilización desencantada, reducida al automatismo de las reglas, en la figura del joven delincuente, líder de pandillas al mismo tiempo cordial y feroz, protagonizado por el personaje Alex.

Encarnación extrema del rebelde sin causa, en comparación al cual aquel prototipo Jim Stark, encarnado por James Dean, empalidece. Alex, el sin-ley, conforme el propio nombre indica, es el retorno en lo real de la violencia de la decisión que el sistema representativo expurga. Indiferente al conjunto de las reglas engendradas por la sociedad disciplinar, él es quien ratifica y ejecuta el célebre *slogan* del criminal Charlie Manson: “haga lo inesperado, ya que ningún sentido tiene sentido” (“*Do the unexpected. No sense makes sense*”), como si en un mundo desprovisto de excepción, lo inesperado fuese el único lugar en que una decisión pudiese ampararse.

Sin embargo, la pura práctica de la violencia gratuita no agota el proyecto de Alex. Si la fealdad viene a constituir, en asociación con la monotonía y el tedio, el principal signo de la sociedad mecanizada, organizada en función del *para todos* iguales, el retorno feroz de la excepción, encarnada por la figura de Alex, comporta necesariamente una propensión estetizante, ilustrada tanto en la singular belleza física del personaje cuanto en el encanto envolvente de su narrativa repleta de

neologismos. El monstruo Alex es ante todo, un gran seductor. Su violencia comprende un proyecto estético que lo distingue de la humanidad uniformemente producida en las fábricas del Estado utilitarista. Es sobre todo, por fidelidad a ese llamado estético que Alex rechaza valerse de una supuesta utilidad funcional de la violencia que él practica. Si él no se preocupa en realizar crímenes rentables, no es por una cuestión de infantilidad o amateurismo. Dandi contemporáneo de la contra-cultura, Alex, tal como señala Baudelaire, no aspira al dinero como algo esencial (Baudelaire, 2010, p. 62-63). Un crédito ilimitado ya le es suficiente, tal como él mismo lo dice, en respuesta a George: "¿No tienes todas las veshkas que deseas? Si necesitas un auto, sólo hay que cosechar de los árboles. ¿Por qué esa súbita shilarnia para ser un cerdo capitalista" ("*Já não tendes todas as veshkas que desejas? Se precisa de um auto, é só colher das árvores. Por que essa súbita shilarnia para ser um porco capitalista?*") (Burgess, idem, p. 54).

Diferente, por lo tanto, de la estética *hippie* que la precede, ilustrada, por ejemplo, en la pieza musical *Hair* lanzada en Broadway en 1967, donde asistimos a una reacción pacifista asentada en el rechazo de los valores de conquista que justificaban la guerra desatada en Vietnam, la estética punk de *La naranja mecánica* se opone a la pacificación mecánica de la sociedad disciplinaria, exponiendo la violencia que ese poder reprime. Patrick Pessoa tiene razón al decir que el personaje de Alex tiene consciencia del parentesco entre la ultraviolencia y el arte de vanguardia, cuya ligazón orgánica con el romanticismo alemán se encuentra representada por la adoración a Beethoven. En ruptura radical con el pacifismo mecánico de la sociedad industrial, el arte de vanguardia retoma la reacción estética del romanticismo para hacerse valer ya no como cosa a ser contemplada, según ocurre en el caso del arte en su concepción burguesa, sino para trastornar violentamente a quien lo presencia (Pessoa, 2010, p. 48).

Resulta evidente, a lo largo de la narrativa de Alex que todo acto de violencia está asociado a un juicio estético que exige de inmediato una transformación. Antes de golpear brutalmente al viejo mendigo borracho, Alex deplora las horribles canciones que él entona. Antes de enfrentarse a la pandilla de Billyboy (Richard Connaught), Alex reprobará el terrible mal gusto del "*gordo y hediondo Billybode, Billyboy en ponzoña*" ("*gordo y fedorento Billybode, Billyboy em peçonha*"). Es por eso, escribe

Patrick Pessoa, que Kubrick exhibe la violación como Alex la ve: un cliché vulgar que asocia la violencia sexual al emblema nazi, en un *ballet* bizarro, carente de sentido estético, al cual se opone la escena de pelea coreografiada que muestra la superioridad de Alex y sus drugos (idem, p. 46). Desde la perspectiva esteticista de Alex, "el único horror de una escena es que sea mal escenificada, como lo demuestra en la excelente parodia de *Singing in the rain* (Donen- Kelly, 1952). Alex no solamente lleva al pie de la letra lo que es estar "*ready for love*", burlándose de la visión pueril del amor burgués representada por Gene Kelly, como también introduce un otro elemento central para el arte de vanguardia: el énfasis en la materialidad del cuerpo, en tanto superficie capaz de afectar y ser afectada, en detrimento de la abstracción intelectual del espíritu, cómodamente instalado en la distancia de la contemplación (idem, p. 47).

De allí se explica, entre otras cosas, su rudo desprecio por el trabajo intelectual del escritor y su estante repleto de libros. El verdadero arte necesita afectar, causar perturbación. A la vez, al atacar a Catlady (Miriam Karlin) en su casa repleta de piezas de vanguardia, Alex se rebela contra la matrona que se apropia de la insurrección del arte contemporáneo para convertirlo en objetos inertes de adorno. Así muere ella, concluye Pessoa, en la paradójica situación de la burguesa amante del arte contemporáneo que teme no sólo por la obra-propiedad que será destruida, sino también por la propiedad-obra que la destruirá. (idem, p. 48).

Así como el arte está atravesado por la materialidad del cuerpo, el lenguaje, *La naranja mecánica*, no podría quedar inmune a la materialidad sonora de las onomatopeyas, de los neologismos y de las inflexiones. El lugar en que la teoría del Derecho, en su articulación con el discurso de la ciencia, propone un lenguaje codificado que no da margen a equívocos y a efectos de sentido por asonancias, forma parte del proyecto estético del personaje Alex, que al espectador lector se dirige en primera persona, introducirlo en el universo de una narrativa al mismo tiempo bella y perturbadora. Su efecto de extrañeza se da por la experiencia de aprehensión puramente sensible del significado de vocablos cuyo código no conocemos de antemano.

No es casual, entonces, que posterior a su prisión, el tratamiento disciplinar revele a nivel del lenguaje la violencia de la sumisión de la lengua a su codificación: Alex pasa a ser el número

655321. Queda igualmente evidente, más allá de la arquitectura expresamente panóptica del presidio que observamos en plano aéreo, que el control disciplinar ilustrado por el tratamiento *Ludovico*, consiste en domesticar el significante en el plano representativo del significado que el discurso conductista autoriza. En el lugar en que Alex se servía del *nadsat*, el interesante argot neológico compuesto de onomatopeyas, vocablos rusos y rumanos, mezclados con el *cockney* inglés, se le impone violentamente en el cuerpo por la vía del tratamiento comportamental, el lenguaje codificado y unívoco. Depurado de los equívocos de la enunciación, el lenguaje se restablece en su función representativa, transformando literalmente a su portador en una naranja mecánica, o sea, en un mecanismo mental de evoluciones previsibles. "Cuando estamos sanos, le explica la bondadosa psicóloga behaviorista, reaccionamos a lo abominable con miedo y náuseas. Tu estado se ha vuelto saludable y mañana estará más saludable aún" ("*Quando somos saudáveis, explica-lhe a bondosa psicóloga behaviorista, reagimos ao abominável com medo e náusea. Você está se tornando saudável e amanhã estará mais saudável ainda.*") Es así que los miembros del equipo que le aplican el tratamiento *Ludovico*, vestidos de blanco, lo reciben con la máxima

indiferencia profesional posible. En lugar de observar las contorsiones de Alex, en la terrible experiencia de su condicionamiento, ellos consideran solamente los instrumentos que la registran.

Pero la historia, como todos los que vieron ese extraordinario film bien saben, no termina apenas allí. Ahora, normalizado su comportamiento, privado de deseo e iniciativa, Alex se encontrará, más allá de las víctimas que reencuentra en el camino, con aquello que W. Benjamin nombró aparición espectral de la policía (Benjamin, 1916/1988, p. 133), en las figuras reformadas de George (James Marcus) y de Dim (Warren Clarke). La violencia que el estado administrativo reprime, al hacer creer que todas las preguntas deban ser reguladas mediante la aplicación mecánica de las reglas jurídicas, retorna policialmente en el espacio necesariamente equívoco de la interpretación de sus reglas, así como en respuesta a los factores contingentes, pero no por eso menos determinante, que impiden que esas reglas sean aplicadas. La policía retorna allí bajo la forma de la violencia que no se justifica, bajo el argumento que de su función injustificable paradójicamente depende tanto la instauración como el sustento mecánico del lugar de la prueba.

Traducción: Josefina Elías



Baudelaire, C. (2010) *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte : Autêntica.

Benjamin, W. (1988) *Walter Benjamin Angelus Novus*. Frankfurt: Surkamp.

Burgess, A. (2004) *Laranja mecânica*. São Paulo: Aleph.

Koyré, A. (1977) "Du monde de l'à peu près à l'univers de la précision". In: *Études d'histoire de la pensée philosophique*. Paris: Gallimard.

Miller, J.-A. (2003) "Sur Carl Schmitt". In: *Le neveu de Lacan*. Paris: Verdier.

Pessoa, P. (2010) "Tão bizarro quanto uma laranja mecânica". In: *Artefilosofia*, n. 8. Ouro Preto: UFOP, abril, 2010.

Schmitt, C. (2006) *Teologia política*. Belo Horizonte: Del Rey.