

**Un cuerpo que escucha.
La sinestesia musical en *A Clockwork Orange***

Gianfranco Marrone
Universidad de Palermo, Italia

Traducción de Susana A.C. Rodríguez

1. Causalidad y significación

La cuestión semiótica de los presupuestos sensibles de la enunciación —en torno al rol del cuerpo en el interior de los sistemas y de los procesos de significación— se conecta a otra, de origen etnológico, llamada *eficacia simbólica*. La expresión proviene del conocido ensayo de Claude Lévi-Strauss (1949) donde se muestra cómo el canto ritual de un shamán Cuna es capaz de ayudar a una mujer en un parto difícil, sin que el hechicero manipule en modo alguno a la mujer o que ésta conozca la lengua en la cual el canto es entonado.¹ El eficaz acontecimiento comunicativo-terapéutico, reconstruido por el análisis etnológico, pone en escena un verdadero y apropiado sistema semiótico según el cual, dice Lévi-Strauss, el canto del shamán asume el rol de significante y el cuerpo de la mujer el de significado. A diferencia de la medicina occidental moderna, fundada sobre el principio de *causalidad* (con agentes reales, materialmente dados), la cura Cuna se basaría en un principio al mismo tiempo más evanescente y más profundo, el de la *significación*, donde

¹ Esta última observación está en Sherzer (1983) y Severi (1993).

los agentes transformadores están presentes exclusivamente en el nivel imaginario del mito. La “inexistencia” de actantes narrativos sería la garantía del éxito pragmático de la narración:

[...] la malade, ayant compris, ne fait pas que se résigner: elle guérit. Et rien de tel ne se produit chez nos malades, quand on leur a expliqué la cause de leurs désordres en invoquant des sécrétions, des microbes ou des virus. On nous accusera peut-être de paradoxe si nous répondons que la raison en est que les microbes existent, et que les monstres n'existent pas. Et cependant, la relation entre microbe et maladie est extérieure à l'esprit du patient, c'est une relation de cause à effet; tandis que la relation entre monstre et maladie est intérieure à ce même esprit, conscient ou inconscient: c'est une relation de symbole à chose symbolisée, ou, pour employer le vocabulaire des linguistes, de signifiant à signifié. Le shaman fournit à sa malade un *langage*, dans lequel peuvent s'exprimer immédiatement des états informulés, et autrement informulables.²

Los estudios realizados en el campo de la medicina no occidental y de “otras” prácticas terapéuticas, como también de fenómenos tales como la catarsis estética, la hipnosis o la transferencia psicoanalítica muestran, sin embargo, cómo estas dos lógicas —de la causalidad y de la significación— más que contraponerse en tanto pertenecen a dos modelos culturales diver-

² Lévi-Strauss (1958: 218). En la traducción de Verón, el pasaje dice así: “[...] la enferma, al comprender, hace algo más que resignarse: se cura. Y sin embargo nada semejante se produce en nuestros enfermos, cuando se les ha explicado la causa de sus desórdenes invocando secreciones, microbios o virus. Se nos acusará de emplear una paradoja, si respondemos que la razón estriba en que los microbios existen y que los monstruos no existen. Pero la relación entre microbio y enfermedad es exterior al espíritu del paciente, es de causa a efecto, mientras que la relación entre monstruo y enfermedad es interior a su espíritu, consciente o inconsciente: es una relación de símbolo a cosa simbolizada o, para emplear el vocabulario de los lingüistas, de signifiante a significado. El shamán proporciona a la enferma un lenguaje en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informulados e informulables por otro camino.” *Cfr. Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, pp. 78-9 [N.de la T.].

sos y autónomos, de continuo se superponen y se corroboran a la vez en las prácticas cotidianas de varias tradiciones. ¿De qué manera, por ejemplo, la fe en el propio médico ayuda en la terapia que él nos suministra, facilitando la acción de los fármacos que nos ha aconsejado? Ciertamente no menos de lo que cuenta, en el mundo Cuna, la creencia en la capacidad terapéutica del brujo, y sobre todo, en la “realidad” del universo mitológico en el cual se encuentran insertos tanto la mujer como el hechicero, junto a entidades naturales como el útero o los seres fantásticos como el “Tío Yacaré”.³ ¿Y cómo explicar el efecto-placebo sin invocar la llamada “causalidad múltiple” hecha al mismo tiempo de “imaginación y de “agentes físicos””?⁴

La distinción entre causalidad y significación es teóricamente problemática. Restaura de modo subrepticio una oposición epistemológica sustancialmente positivista —entre la existencia de una “realidad objetiva” (hecha de microbios o de otras entidades presentes “in natura”) y una “realidad imaginaria” (hecha de seres mitológicos y ritualidad que “misteriosamente” la activan)— que la tradición indagativa de las ciencias humanas y sociales hace tiempo dispuso neutralizar. Antes que distinguir causalidad científica y significación mítica, será mejor hablar de una causalidad *de la* significación, según la cual la

³ En la traducción de “La eficacia simbólica” realizada por Eliseo Verón, el “zio Alligatore” que menciona Marrone se denomina “Tío Yacaré Tiikwalele”. *Cfr. op. cit.*, pp. 176-177 [N.de la T.].

⁴ Para la noción de “causalidad múltiple” *cfr.* Stengers (1995). Sobre los nexos entre atribuciones de causas y construcciones de configuraciones narrativas dotadas de sentido en las prácticas terapéuticas *cfr.* Nathan (1994), que a propósito de los malentendidos entre inmigrantes africanos y médicos franceses escribe: “Les malentendus ont commencé dès leur première rencontre avec la médecine. Ils attendaient, ils réclamaient, ils exigeaient du *sens* et l'Occident leur offrait au mieux des *causes*. Un médecin peut répondre à la question ‘Por-quoi ai-je mal?’ par une réponse du type ‘Parce que vous avez une fracture à la jambe!’. Mais il ne peut jamais répondre à des questions du type ‘Pourquoi est ce moi qui suis tombé de l’arbre et non mon frère ou mon cousin?’, ‘Pourquoi suis-je tombé de l’arbre précisément ce jour-là’... cuestiones que invitan a contruir sentidos” (Nathan 1994: 20-21).

causalidad científica se configura como una de las tantas formas de significación, una forma que, de modo diferente a las otras, oculta su naturaleza semiótica y se presenta como ciencia de la “realidad objetiva”.⁵

2. Una doble eficacia

En el cauce de tal tradición investigativa, reformular semióticamente esta cuestión tiene, ante todo, el objetivo de extender el fenómeno de la eficacia simbólica del singular caso etnográfico a la más vasta gama posible de procesos comunicativos, que van de la conversación cotidiana a la fruición de las imágenes, de la recepción literaria a los diversos fenómenos sociosemióticos tales como la moda, la política y la publicidad.⁶

De ahí el esbozo de análisis que presentamos en este escrito.⁷ En las páginas que siguen se dan a conocer los primeros apuntes de un trabajo por ahora en sus inicios, dedicado a una configuración textual muy rica y compleja que circula en torno a la conocida

⁵ Sobre la construcción semiótica del discurso científico *cf.* Latour (1987) y Bastide (2001).

⁶ La primera reflexión semiótica sobre la eficacia simbólica está recogida en Pezzini (ed.) (2001). *Cfr.* también Calabrese (1994) y Marrone (2001).

⁷ Como se ha dicho a menudo, el análisis semiótico del texto (al menos literario) no tiene intenciones histórico-críticas respecto al texto puesto en examen sino objetivos teóricos según el tema considerado (aquí, la eficacia somática). En relación a un estudio que dice ser “experimental”, consistente en la observación de algunos fenómenos que tienen lugar en el interior de un laboratorio (lo que podría esperarse de un trabajo sobre un problema “concreto” como la recepción empírica de flujos comunicativos), analizar un texto (al menos literario) tiene una doble ventaja: (i) significa trabajar sobre un objeto que existe con prescindencia del análisis mismo, un objeto que no ha sido pensado o construido para demostrar algún problema semiótico; (ii) quiere decir que se opera con un objeto que, si bien se presenta como obra de un autor, es siempre e inevitablemente un producto colectivo, testimonio de modos de pensar que trascienden el saber y el querer-decir del propio autor. En síntesis, aunque sea clasificado generalmente como obra de ficción, un texto literario es mucho menos ficticio que un experimento de laboratorio: es un producto natural (y no artificioso), es una entidad cultural (y no individual).

novela *A Clockwork Orange* [*La naranja mecánica**] de Anthony Burgess (1962), y al aún más célebre film homónimo de Stanley Kubrick (1971), dos obras que han suscitado un gran debate. Dicha configuración implica una serie de fenómenos semióticos, del orden de la organización narrativa al de la interdiscursividad entre literatura y música, de la transposición filmica (y teatral) de la novela a la invención lexical de Burgess (el llamado *nadsat*⁸).

La cuestión de la eficacia, para *A Clockwork Orange*, se considera, en efecto, al menos en dos niveles: el del texto y el de su recepción.

El libro narra el acontecer de un proceso comunicativo (parcialmente) eficaz, la llamada Técnica Ludovico: a través de la visión de algunas imágenes y la audición de cierta música, mediante la fruición de algunas secuencias filmicas el protagonista, Alex, se transforma somáticamente. Dicha transformación comporta dos géneros de problemas. Ante todo, en el plano ético, la cuestión del libre arbitrio o, mejor, de su ausencia: sea por boca de algunos personajes (en el texto), sea por boca del propio autor (en el paratexto), *A Clockwork Orange* no es la historia de un pasaje del mal al bien, sino la de la pérdida de capacidad de elección entre el mal y el bien. En segundo lugar, en el plano crítico, se presenta el problema de la eventual inscripción de *A Clockwork Orange* en un género literario como es el de la novela de formación: ¿Alex se transforma realmente? ¿Crece, madura, adquiere conocimiento del mundo, o bien se limita a mezclar un estado humano y uno artificial (como el título parece sugerir)?

La lectura del libro, pero sobre todo la visión del film, parece haber llevado a actos miméticos de violencia por parte de los

* En español véase A. Burgess, *La naranja mecánica*, trad. de Aníbal Leal. Barcelona, Minotauro, 1997 [N. del T].

⁸ Para construir la apariencia de una jerga juvenil que superase la contingencia del momento, más que representar el habla de las bandas jóvenes de la época Burgess ha preferido inventarla, tomando términos de otros idiomas: en primer lugar del ruso, pero también el francés, el español, el portugués, el latín y el italiano. Un elenco de estos términos, con la explicación de su procedencia, se puede encontrar en el sitio: <http://www.geocities.com/Athens/4572>.

respectivos destinatarios empíricos; de ahí el debate sobre la corrección ética, no tanto de la Técnica Ludovico sino de la historia misma como historia de violencia, más bien de “ultraviolencia”. Se sabe que el film fue censurado y por mucho tiempo no se distribuyó en la propia Inglaterra a causa de su *influencia* sobre el público, a punto tal que el propio Burgess tomó distancia de Kubrick, afirmando que en el film “la reivindicación del libre arbitrio se convirtió en exaltación de la necesidad de cometer crímenes”.

Así, en el debate en torno a esta configuración textual se confundieron a menudo dos niveles de análisis: ahí donde los críticos ponían de relieve la peligrosidad de la historia como modelo para los jóvenes, que imitaban las reacciones violentas de Alex y de sus “droogs” (esto es, una cuestión de recepción), Burgess se defendía insistiendo sobre la cuestión ética del libre arbitrio (expuesta en el interior del enunciado narrativo). Esta estrecha relación entre el nivel del texto y el de su recepción es justamente lo que atrae el interés del semiólogo, quien no pone los problemas relativos a los efectos de los medios —como decía Lévi-Strauss para el canto Cuna— en términos cognitivos (y menos que menos behavioristas) sino, justamente, de eficacia, o sea en términos de significación somática. Entre la historia narrada del texto y su recepción está el plano de la enunciación, el de la puesta en escena de los actantes comunicativos —enunciador y enunciatario— mediador entre la historia ficticia de Alex y la de sus imitadores reales. Del resto, el proceso eficaz presente en la peripecia y el relativo a su recepción es prácticamente el mismo: el cine es usado como forma de manipulación. Pero con una inversión significativa: en el enunciado filmico la fruición cinematográfica del protagonista lo conduce a no poder cometer actos de violencia, mientras que la fruición del enunciado filmico sería lo contrario: la visión del film llevaría a los espectadores a imitar la gesta violenta del protagonista.

Por razones de espacio, dejaremos aquí el problema relativo a las estrategias enunciativas, sobre las que volveremos en seguida,

y nos ocuparemos de algunos problemas del enunciado correspondientes al modo en que en la novela de Burgess se pone en escena un espectador empírico —empírico al punto de ser a menudo nada más que un cuerpo— un cuerpo que escucha.

3. Transformación modal e intervención del cuerpo

A Clockwork Orange de Anthony Burgess (1962)⁹ es la historia de una doble transformación modal y de las consiguientes sanciones sociales que esta transformación requiere. Se observa esto si se sigue el esquema triádico en el cual está subdividida la novela:

1. Alex es un joven sin principios pero con un programa narrativo bien delineado: la sistemática destrucción de hombres y cosas, la “ultraviolencia” cínica y generalizada en la confrontación de cada forma de institución social: la familia, la escuela, la cultura y demás [*Primera parte*].
2. Después de haberlo encarcelado, el gobierno somete a Alex a una suerte de reprogramación social forzada —la “Técnica Ludovico”— que lo lleva a experimentar desagrado por cualquier forma de violencia [*Segunda parte*].
3. Luego de una tentativa de suicidio (provocada por una fuerte crisis de náuseas), gracias a una imprecisa ayuda externa el protagonista acaba al final por liberarse del disgusto inducido y deviene un ciudadano normal [*Tercera parte*].¹⁰

⁹ De ahora en más nos referiremos a esta obra con la sigla CO, seguida de los números de página relativos a la edición citada en la bibliografía. No están indicados los números de página relativos a los textos en el apéndice.

¹⁰ Es necesario recordar que han circulado dos versiones diversas del texto de la novela: la escrita por el autor (publicada con dificultades), compuesta de tres partes, cada una con siete capítulos; la publicada originariamente y por largo tiempo a disposición en las librerías americanas (sobre la cual se basa el film de Kubrick), donde el capítulo veintiuno está omitido. La carencia del último capítulo no sólo rompe el esquema formal presente en la novela, sino que incide también en el plano semántico, porque modifica profundamente la localización narrativa

De tal manera, Alex es privado provisoriamente de la posibilidad de elegir entre el bien y el mal: si durante sus noches salvajes actuó con base en un discernimiento personal del mal, después de la terapia prefiere el bien por constricción física, no por convicción ética personal. En suma, un extraño *Bildungsroman*: la renuncia a la ultraviolencia sería inversamente proporcional a la pérdida de libertad, recuperada al fin gracias a la mediación fundamental de la música. Los pasajes narrativos son claros: de un *poder hacer* (el mal) a un *no poder hacer* (el mal), por tanto a un *no poder no hacer* (sino el bien), para llegar a un *poder no hacer* (sea el mal, sea el bien).

Estas transformaciones de la competencia modal del sujeto —y es lo que aquí nos interesa— no están ligadas a asunciones éticas de algún tipo, a cogniciones o convenciones reflexivas, sino a verdaderas y propias metamorfosis pasionales, las cuales están referidas a su vez a transformaciones de estados corporales: que encuentran su razón de ser, en primer lugar, en las diversas relaciones estéticas y estésicas entre el cuerpo de Alex y la emergencia musical. Más que la dimensión del hacer, aquí está en juego la dimensión del ser, en el doble sentido del término: (i) de la existencia semiótica del llamado sujeto de estado, o sea del sujeto pasional, (ii) también de la existencia corporal de una identidad al mismo tiempo pre-subjetiva y social, o sea de los procesos somáticos que llevan a la continua constitución, destrucción y reconstitución de una subjetividad lúbilmente identitaria.

Veamos ahora qué sucede en el momento de máxima transformación de la novela, el relativo a la citada Técnica Ludovico, que ocupa prácticamente toda la segunda parte del libro.

del acontecimiento. La versión inglesa se cierra con un final "positivo" de arrepentimiento del protagonista, mientras que la americana, que no contiene el último capítulo, deja entender que Alex no cambiará del todo, y volverá más bien a la ultraviolencia de la primera parte.

4. Más allá de la superficie

En superficie, la Técnica Ludovico no es sino una aplicación de la teoría pavloviana del comportamiento para tratar criminales: antes que tenerlos encerrados en la cárcel, donde sólo pueden empeorar, en CO se imagina que es posible intervenir a través de una especie de terapia que elimine en ellos cualquier deseo de cometer violencia, y más aún, que los haga experimentar desagrado por cualquier forma de violencia, preparada o improvisada. Así, se introduce en el cuerpo del sujeto, a sus espaldas, una "medicina" destinada a suscitar náuseas; se lo somete a imágenes de violencia; el paciente experimenta náuseas a causa de la "medicina" y en virtud de la frecuente repetición del tratamiento, la siente ya no por la medicina sino por la violencia.

Pero en el curso de la terapia suministrada a Alex la visión de filmes violentos se acompaña con la audición de fragmentos musicales, los cuales, según el doctor Brodsky, creador de la Técnica, estaban puestos ahí sólo como "intensificadores emotivos". Sucede así, por error, que Alex, más que por las imágenes, deviene sensible también a la música, y experimenta náuseas cada vez que la escucha: al punto que intenta suicidarse cuando es constreñido a escuchar a todo volumen una sinfonía que conoce.

¿Pero se trata verdaderamente de un error? ¿O bien la música ha tenido un rol activo en la transformación del sujeto, una transformación de la que, de cualquier modo, es posible volver atrás? En otras palabras: ¿la Técnica Ludovico consiste sólo en la aplicación de un automatismo behaviorista? El análisis del texto lleva a responder en forma negativa: el condicionamiento producido por la confrontación de la música no es el fruto banal de un error de cálculo, y la Técnica Ludovico es más que —o de todos modos muy distinta de— un uso despreocupado del método pavloviano.

Antes que nada está el indicio del nombre mismo de la Técnica: Ludovico. Es el del Ludwig van (Beethoven) amado por Alex, figura recurrente en el libro e hipertróficamente presente en el film, ya sea bajo la forma de música o visual (*cf.* el busto con el cual Alex mata a la señora de los gatos, transformado por Kubrick en un falo gigante). Por sinécdoque, este nombre pasa de la Técnica en su conjunto a una de sus partes, o sea a la “medicina” inyectada en Alex, de la cual —gracias al mecanismo discursivo de la focalización interna— no sabemos nada preciso: cuando Alex comienza a sospechar que no se trata de simples vitaminas, Brodsky menciona la medicina como “this stuff of Ludovico’s” [CO, 91], definición que es retomada por Alex, en su lenguaje, como “this Ludovico vesch¹¹” [CO, 93].

Después está el hecho, más general, de que la música no es un simple acompañamiento intensificador de las imágenes violentas, como quisiera Brodsky [CO, 90] y como piensa el mismo Alex [CO, 110]; la música, al contrario, participa activamente en la transformación somática del sujeto a través de una serie de comportamientos muy precisos en los cuales ella —según la ya reconocida inversión de los roles sintácticos típica de la experiencia estética— se torna un verdadero y propio sujeto que invade el cuerpo de Alex pasando por diversos orificios, casi lo habita, para luego salir bajo la forma de diversas sustancias; la música penetra en Alex más que la “medicina”, y de modo mucho más invasivo que las imágenes que pasan por la pantalla: es la música la que le provoca náuseas, no la “medicina”.

Si seguimos el texto de la segunda parte en sus pliegues y lo insertamos en el contexto global de la novela, aparece con claridad que la Técnica Ludovico no lleva a una asociación banal entre visiones y malestar (como repite Brodsky: “the oldest education method in the world” [CO, 91]), se trata en cambio de una relación semiótica eficaz entre cuerpo y música, con la mediación de algo que es como una “imagen”, imagen del cuerpo

¹¹ En nadsat “vesch” = (“thing”).

e imagen de la música (que no tiene nada que ver con las imágenes cinematográficas proyectadas durante la terapia).¹²

5. El saber corporal

Para comprender estos pasajes, debemos poner entre paréntesis lo que ya sabemos, gracias a la lectura del libro o a la visión del film, de los sucesos y también del tratamiento al cual Alex es sometido.

5.1. Presupuestos

En efecto, es necesario recordar que el protagonista del relato acepta ser sometido a este “Tratamiento de redención de criminales” sin saber exactamente de qué se trata. Lo poco que Alex (y, estando el relato en primera persona y en focalización interna, el lector) sabe de modo reflexivo de la Técnica Ludovico le es dado por un Informador¹³ que se limita a sancionarla negativamente, procurando inútilmente provocar en el protagonista una cierta forma de angustia preventiva. Este Informador está figurativizado bajo la forma de cuatro actores diversos:

- Las voces en el interior de la cárcel, que hablan en general de un nuevo sistema para salir de la prisión en pocos días (“this new like treatment that gets you out of prison in no time at all and makes sure that you never get back again” [CO, 66]);
- el Capellán de la cárcel que, sin explicación, se declara dudoso de la “Ludovico Technique”, llamada así por él la primera vez [CO, 67], porque quita la posibilidad de elegir (“the question is whether such a technique can really make a

¹² Tomo este uso del término “imagen” de Marsciani (2001).

¹³ Uso “Informador” en el sentido de un actante cognitivo que sabe que tiene algo que hacer saber, según la definición de Fontanille (1987).

man good. [...] Goodness in something chosen. When a man cannot choose he ceases to be a man" [CO, 67]);

- el Ministro (llamado "Ministro de los Internos y de los Externos"), que alude a nuevos métodos pedagógicos en lo que atañe a los delincuentes comunes, quienes deben salir de prisión para dar lugar a los criminales políticos ("Common criminals like this unsavoury crowd [...] can best be dealt with on a purely curative basis. Kill the criminal reflex, that's all" [CO, 73-74]);
- el Director de la cárcel, que se declara "teóricamente" contrario al nuevo tratamiento, reivindicando el viejo principio del "ojo por ojo" [CO, 74] (que se revelará, luego con razón, antifrásicamente profético: la terapia someterá al sujeto a imágenes de violencia, las mismas que Alex hacía sufrir a sus víctimas, como por ejemplo, el escritor Alexander, delante de quien había sometido a violación a su mujer). Alex, agradecido por haber sido seleccionado, precisa: este tratamiento "is far from being a reward" [CO, 75];
- una vez más el Capellán de la cárcel que, embriagado, renueva en Alex sus dudas éticas sobre el Tratamiento, poniéndolo en guardia sobre lo que le está por suceder: "you are passing now to a region where you will be beyond the reach of power of prayer" [CO, 76].

5.2. Doble juego

Así, al entrar en el "edificio blanco detrás del patio" donde se desarrollaría el tratamiento, Alex ignora lo que está por sucederle, y las aprensiones que los cuatro informadores habían querido suscitarle quedan en los lectores y no en él, que está contento de haber encontrado un modo rápido y seguro para dejar la cárcel. Apenas llega a la nueva celda piensa: "so I had a real horrowshow inner smeck¹⁴ of that, thinking I was really a very

¹⁴ "Smeck" = ("laugh").

lucky young malchickiwick¹⁵" [CO, 77]; mientras el nuevo carcelero, con ironía mal disimulada, le dice: "Well, Alex boy, little 6655321 as was, you have copped it lucky and no mistake. You are really going to enjoy it here" [CO, 77].

Durante las distintas etapas de la terapia Alex no es informado de aquello a lo que será sometido, sólo le dan indicaciones generales y tranquilizadoras: "We just show you some films", le dice Branom, asistente de Brodsky, agregando de paso: "we shall be giving you a shot in the arm". "Vitamins, sir?", pregunta Alex. "Something like that, he said, smiling real horrowshow and friendly. Just a jab in the arm after every meal" [CO, 78]. Y entonces Alex piensa: "This time I would be very careful not to get loveted. They were giving me another like chance, me having done murder and all, and it would not be like fair to get loveted again, afeter going to all this trouble to show me films that were going to make me a real good malchick. I had a real horrowshow smeck at everybody's innocence ..." [CO, 78-79].

El pacto comunicativo entre Alex y sus médicos es, en suma, doblemente hipócrita: ahí donde el protagonista se declara dispuesto a querer curarse creyendo participar del juego de los médicos, estos últimos redimensionan las fases de la terapia mediante una serie de lýtotes cuyo aspecto es vagamente siniestro. Esta pérdida de un vínculo intersubjetivo fuerte, basado además sobre la indeterminación aléctica del doble juego,¹⁶ contribuye a hacer que el tratamiento terapéutico completo sea vivido por Alex a través de una experiencia directa, una experiencia somática que interactúa por antífrasis con la cognitiva: las fases iniciales del tratamiento son señaladas, por parte del equipo del doctor Brodsky, mediante una verbalización preventiva y tranquilizadora, por lo tanto eufórica, seguida de una experiencia corpórea directa de tipo disfórico.

¹⁵ "Malchick" = ("boy").

¹⁶ *Cfr.* Fabbri (2000).

5.3. La primera proyección

Así [*cfr.* texto 1], después de la primera inyección, Alex es llevado en una silla de ruedas a un lugar donde “were stereo speakers all over the mesto” y “like a dentist’s chair with all lengths of wire running from it”, para llegar debe “crawl”, ayudado por “another like male nurse veck in a white coat”. Se advierte que el lugar en el que se encuentra no es una sala cinematográfica: además del sillón de dentista y de “a bank of all like little meters”, hay también un espacio con un vidrio opaco detrás del cual se entrevén sombras. Alex, en suma, será espectador, pero a su vez será objeto de espectáculo para un otro no identificado: lo que se pone en evidencia al final del capítulo cuando, a sus gritos invocando piedad, alguien del fondo “smeck”, esto es, ríe de él, en una de las sistemáticas inversiones de perspectiva que prácticamente marcan todo el texto.

El mismo inicio de la proyección es disfórico: Alex no tiene ningún deseo de “ojear” (mirar) el film, se siente “a limp” y sólo quiere dormir. Un enfermero, cantando “some vonny cally pop-song”, lo ata sin embargo al sillón, “gulliver” (cabeza) inmovilizada, y, a pesar de sus protestas, fija sus párpados con pinzas de modo de no permitirle cerrar los ojos. Alex siente voces que se alejan y se aproximan, ve por primera vez al doctor Brodsky, y, finalmente, todo está listo. He aquí la situación inicial, la actividad senso-motora está totalmente inhibida, las relaciones intersubjetivas son negadas y la disposición patémica es del todo negativa:

And then the lights went out and there was Your Humble Narrator and Friend sitting alone in the dark, all on his frightened oddy knocky, not able to move nor shut his glazies nor anything.

Pero si se lee con atención el texto se advierte que el film es, sobre todo, música, que sigue sólo en un segundo momento

a las imágenes que son, por así decir, puras, o sea sin ningún anclaje verbal que defina su origen, que las encuadre en un contexto histórico o en una tabla de géneros.

And then, O my brothers, the film-show started off with some very gromky atmosphere music coming from the speakers, very frierce and full of disaccord. And then on the screen the picture came on, but there was no title and no credits. What came on was...

Además de la escansión temporal de la escena (“and then... and then... and then...”), que describe la fruición del film mediante una serie de secuencias, es de notar la posición del cuerpo del narrador-destinatario del film, absolutamente incongruente con respecto a cualquier normal fruición cinematográfica (está inmovilizado, con los ojos desmesuradamente abiertos, solo, en la oscuridad, espantado...), pero significativa —como veremos— en tanto es diametralmente opuesta a la que era la posición habitual en la que Alex, en su casa, escuchaba eufóricamente la música. Alex ha devenido sólo un cuerpo, un cuerpo inhibido, negado, pronto a volver a ser carne,¹⁷ y, en cuanto tal, predispuesto a una sola función: la de escuchar, no sólo a través de los órganos dispuestos para ese fin, los oídos, sino a través de la superficie somática entera.

En el curso de la proyección del film se suceden cinco escenas diversas, cada una de las cuales está ligada a un objeto diferente de la percepción visual: un viejo en una calle oscura, una joven, un rostro humano, una vieja, una serie de militares. En cada una de estas escenas está presente cierta forma de violencia, una sensación auditiva, una sanción del plano veridictivo y, finalmente, una sensación de disgusto. Por exigencia de síntesis, las esquematizaremos de la siguiente manera:

¹⁷ Sobre la dicotomía carne-cuerpo *cfr.* Fontanille (1999).

<i>objeto</i>	<i>forma de violencia</i>	<i>sensación auditiva</i>	<i>valoración veridictiva</i>	<i>Sensación física disfórica</i>
Viejo en la calle	asalto a puñetazos, patadas, etc.	"the music bumped out, like very sinister"; gritos y gemidos, respiración jadeante de los "malchicks" onomatopeyas: "crack crack crack"	"it was a very good like professional piece of sinny"; rumores y colores "very realistic"	"I was beginning to get very aware of a like not feeling all that well"
Muchacha	Violación tumultuaria	Grito de la muchacha al mismo tiempo que la música "very pathetic and tragic"	"this was real, very real, though if you thought about it properly you couldn't imagine..."	Dolores por todas partes, "I began to feel like in distress"
Rostro humano	Cortado a pedazos con un cuchillo, dientes arrancados con tenazas, etc.	"I had to go on [...] hearing the most hastily creechings coming from this litso"	"I knew that it could not really be real, but that made no difference"	"my gulliver going throbbing, and it seemed to me that if I could not viddy this bit of film I would erhaps be not so sick"
Vieja	Patadas, incendio del negocio, hoguera	"very gromky laughter" dai "malchicks", grita "agonized screams"	Brodsky "I knew (irónico): "Imagination only. You've nothing to worry about"	I had to sick up, so I creeched: — I want to be sick"
Soldados	Tortura realizada por japoneses	"there was very very laughter from he Japanese"	"and they all seemed to be coming out of the screen"	"The pains I felt now in my belly and the headache and the thirst were terrible"

La intensidad creciente de la violencia y el aumento del grado de veridicción es acompañada por una sensación de dolor cada vez mayor, pero también por una presencia decreciente de la música y de cada sensación auditiva, de la cual sólo quedan las carcajadas de los torturadores japoneses que se mezclan con las del equipo médico.

Pero el tratamiento no está terminado, la música es continua, siempre mezclada a los rumores y a los gritos que emergen de la escena representada, al punto que, para procurar no sentirlos, el propio Alex se pone a gritar [CO, 84], asumiendo claramente el rol de la víctima que está mirando en ese momento en la pantalla. Alex le grita al puesto de los soldados torturados: hay una clásica asimilación entre personaje y espectador; pero no a la manera aristotélica, que implica que el espectador se introduzca en la pantalla, al contrario, lo que está en la pantalla se acerca a él; y no son imágenes sino sensaciones auditivas: son las carcajadas de los torturadores japoneses ("all the time there was very very loud laughter from the Japanese") que lo alcanzan ("they all seemed to be coming out of the screen") mezclándose con las del equipo médico ("he and the others smecked quite loud"). De cualquier modo, esta vez a la manera aristotélica, de la identificación a la catarsis el paso es breve.

5.4. *Catarsis*

Terminada la primera sesión, Alex está maltrecho: sobre todo tiene un continuo latido en la cabeza y, para tratar de bloquearlo, vuelve a cerrar los ojos. Se ha creado un canal sinestésico evidente entre la música y los ojos, el ritmo externo y el interno del cuerpo, los rumores y las visiones. La música ha penetrado en el "gulliver" de los ojos, hace "bum bum bum" allí dentro, y cerrarlos es el único modo para no sentirla más. La canción pop "hound-and-horny", entonada por el enfermero de costumbre que lo lleva de nuevo a la celda, y que Alex no tolera ("Shut it, thou") ejemplifica el retorno a la competencia sensorial inicial

[CO, 85]. Pero dura poco: a Alex, perplejo por el malestar experimentado, Branom le objeta: “violence is a very horrible thing. That’s what you’re learning now. Your body is learning it” [CO, 85], afirmación que el propio Brodsky retomará más adelante [CO, 92].

Así, en los días sucesivos el tratamiento continúa sin alteraciones, con la acostumbrada modalidad postural durante la recepción y el “throb and likecrash crash crasch in my gulliver” de rutina, hasta que —escena central también en Kubrick— el film se vuelve mudo, los alaridos de los prisioneros del campo nazi se ven pero no se sienten, y aparece sólo la serie sonora. Alex la reconoce: Ludwig van, la Quinta sinfonía.

Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the sound-track, my brothers, the only sound being music, and being tolchoked while they were dragged off. Then I noticed, in all my pain and sickness what music it was that like crackled and boomed on the sound-track, and it was Ludwig van, the last movement of the Fifth Symphony, and I creeched like bezoomny at that. ‘Stop!’ I creeched. ‘Stop, you grahzny disgusting sods. It’s a sin, that’s what it is, a filthy unforgivable sin, you bratchnies!’

[...] Dr Brodsky said:

‘What’s all this about sin, eh?’

‘That,’ I said, very sick. ‘Using Ludwig van like that. He did no harm to anyone. Beethoven just wrote music.’ And then was really sick and they had to bring a bowl that was in the shape of like a kidney.

¿Qué sucedió? Aparentemente, estamos en el acmé de una situación física incómoda, causada por la asociación de imágenes violentas y “medicina” inyectada. En efecto, ha habido una transformación somática profunda regida por reglas sintácticas propias, de tipo formal, con una relativa indiferencia tanto por la sustancia comprometida en la acción como por los canales sensoriales utilizados. A Alex se lo priva de la capacidad sen-

so-motora y se lo fuerza, al contrario, a la disposición visual. Sin embargo, las imágenes del film se limitan a aparecer y, por decirlo de alguna manera, a quedar ahí, sobre la pantalla, sin que se lo implique al sujeto: no por azar los verbos de la percepción visual están a menudo en forma impersonal y en aspecto durativo. En cambio, para quien considera la música se trata de una verdadera penetración del objeto percibido en el sujeto que percibe, con la inversión sintáctica ya relevada: la música entra en el cuerpo del sujeto, siguiendo el canal por así decir más cómodo, el de los ojos abiertos a la fuerza. Una vez en el interior del cuerpo, perturba la sensorialidad visceral provocando náuseas y latidos continuos; y cuando su intensidad aumenta, gracias a un inesperado reconocimiento cognitivo (“I noticed, in all my pain and sickness what music it was that”), lo que se expulsa a través del acto de vomitar, asume la apariencia de un órgano interno —el riñón— casi como testimonio de que proviene de las vísceras carnales más profundas.

Es, por decirlo de algún modo, un lavado gástrico simbólico-musical, una experiencia similar a la catarsis material, a la purificación a través de la expulsión de los humores del cuerpo —“catarsis” viene de “catarro”¹⁸—, acontecimiento tanto más significativo porque es al mismo tiempo análogo e inverso respecto de todas las otras experiencias de fruición musical presentes en el film. Una rápida comparación con algunas de dichas experiencias puede contribuir a justificar lo que se ha observado hasta aquí.

6. La emergencia musical

La música que Alex escucha en el transcurso del relato interviene a menudo, a nivel pragmático, como Destinator de la acción: Alex oye a una mujer que canta en el Korova milkbar y litiga con su banda; siente una música que proviene de la radio de un

¹⁸ Cfr. Fabbri (2001).

automóvil y golpea a uno de los “droogs”; escucha Rossini y desencadena su violencia contra una señora anciana, etc. Además, hay distintas escenas en el libro en las que la audición de la música no es casual, o está mezclada con otras acciones pero tematizada de modo específico: cuando regresa a la casa luego de la primera larga narración de una noche de violencia; cuando arrastra a dos muchachas del negocio de discos y las lleva a su casa para una especie de orgía violentísima; durante algunos sueños; mientras lee textos sagrados en la capilla de la cárcel; en la escena del intento de suicidio; en el hospital cuando le regalan una nueva instalación estereofónica.

Todas estas escenas se presentan como una especie de motivo invariante que, una vez inserto en el co-texto específico, aporta el mismo paquete de sentido y sin embargo está transformado por el propio co-texto. En suma, se alimentan los mecanismos “poéticos” clásicos, paralelismo e inversión, de los que aquí nos limitaremos a enfatizar los principales, confrontando esta escena de la Técnica Ludovico con otras dos, antitéticas entre ellas en el plano tímico: la de la audición de la música en el propio cuarto y la del suicidio.

La primera de estas escenas [texto 2] tiene lugar cuando Alex regresa a casa luego de una larga noche, descrita en los primeros dos capítulos. Con su banda de “droogs” vuelve del Korova milkbar donde, entre una canción pop y otra, una señora entona un aria de ópera lo que provoca en él estremecimientos y enormes deseos de escuchar música. Al subir las escaleras de la casa piensa: “I wanted music very bad this evening, that singing devotchhka in the Korova having perhaps started me off. I wanted like a big feast of it before getting my passport stamped, my brothers, at sleep’s frontier” [CO, 28]. Así, después de una rápida cena nocturna se encierra en su habitación y se prepara para una audición que lo llevará al éxtasis.

La segunda escena a considerar [texto 3] está casi al final de la novela, y se desarrolla en una habitación donde Alex está encerrado con los amigos del escritor Alexander, quienes, por

razones políticas, quieren aprovecharse de sus desventuras. Súcubo de la Técnica Ludovico, Alex se siente mal cada vez que se involucra en situaciones de violencia o, como ya dijimos, escucha música clásica. Se despierta y oye la música que proviene de la habitación del lado: después de un primer momento de alegría sobrevendrán náuseas con dolores insoportables. Atrapado, termina por huir de la música tirándose por la ventana.

Si volvemos al Apéndice para hacer una lectura atenta de los dos textos, veremos directamente los paralelismos e inversiones entre la escena de la terapia y estas otras dos, registrando la serie de categorías semánticas y fenómenos semióticos que emergen de la comparación.

6.1. Penetración/expulsión

La penetración e inserción de sustancias en el cuerpo son recurrentes en el libro: la “cosa de Ludovico” inyectada en el cuerpo de Alex, de la cual no conocemos la verdadera naturaleza, se puede poner en relación con la sustancia que está en el “old moloko with knives” (“synthemesc or drencom” [CO, 5]) que los “droogs” ingieren durante sus noches violentas y que Alex prueba retomar cuando sale de la cárcel. Esta oscura “medicina” está suplantada por la música, que siempre constituye un excitante para los actos de violencia. Droga, “medicina” misteriosa y música constituyen una única configuración discursiva, a punto tal que las características de una las adquieren también las otras dos.

Simétrica a la penetración es la expulsión, que se presenta bajo distintas formas: de sustancias del cuerpo —esperma, vómito, sangre continua—, de sensaciones (imágenes, música) del propio cuerpo, cada vez más aprisionado, constreñido, y luego consecuentemente alejado, rechazado, arrojado fuera. El cautiverio es un tema llave del libro, y no sólo en las escenas ambientadas en la cárcel.

Por eso, el cuerpo de Alex mantiene activa, y modifica de continuo, la oposición entre exterior e interior, sensibilizando particularmente los límites y los puntos de pasaje: de la piel (*cfr.* los estremecimientos en el Korova) a los varios orificios (boca, ojos, oídos, pene), hasta otras intromisiones violentas como las producidas por las inyecciones. Nos encontramos aquí con otro ejemplo del mecanismo discursivo de la sinestesia ilustrado por Fontanille (1999), según el cual la sintaxis figurativa constituida a partir de un campo sensorial (en este caso el movimiento elemental penetración/expulsión dado a partir de la respiración o de la nutrición-digestión) se vuelve autónoma y deviene un mecanismo formal que puede recibir sustancias diversas (aquí, la escucha musical).

6.2. Direccional/envolvente

En las tres escenas hay una evidente correspondencia en la descripción de las fuentes de donde sale la música, y por lo tanto de la dirección de la sintaxis auditiva de la source a la cible, de la fuente a la meta.¹⁹ En la habitación, los altoparlantes están colocados por todas partes, hasta en el techo y bajo la cama, y las dimensiones privilegiadas en la audición son, sobretudo, de arriba a abajo. En el cine los altoparlantes están por doquier, pero la música y los rumores llegan en mayor grado de adelante y de atrás, de la pantalla y del proyector. En la escena del suicidio la música llega lateralmente, de una de las paredes de la habitación en la cual está encerrado (en la escena inicial del cuarto, la pared está en cambio tematizada como lugar de la no audición: al lado están los padres que tratan de dormir con somníferos).

¹⁹ Para la oposición *source/cible*, *cfr.* Fontanille (1998).

6.3. Postura/predisposición

También la postura del cuerpo está inscrita en una red de reenvíos. El cuerpo está de tal modo predispuesto a una escucha por así decir total, que no involucra sólo los canales sensoriales tradicionalmente delegados (los oídos, más que el resto nombrado) sino a todos los orificios posibles, sobre todo, ojos y boca. En la escena del cuarto Alex está tendido en el lecho, con el cuerpo abandonado, y la música le llega de todas las direcciones; es, por decirlo así, todo oídos, pero no sólo eso: los ojos están sistemáticamente cerrados y la boca, abierta; esta postura se consigue luego de un esmerado ritual de preparación y tiene un carácter iterativo: es la posición adoptada por el sujeto a su regreso de las noches de extrema violencia. Durante la terapia, en cambio, el cuerpo está inmovilizado, la cabeza bloqueada, los ojos se mantienen abiertos: Alex no puede no ver, pero lo que en realidad sucede es que la música lo invade, lo penetra, mucho más que las imágenes, las cuales se limitan a aparecer sobre la pantalla y permanecer allí; esta posición que tiene carácter puntual en el inicio, deviene iterativa por un brevísimo período de tiempo (quince días); de tal modo, mantiene el carácter de lo extraordinario. En la escena del suicidio, finalmente, Alex es despertado por la música "altisuonante", y, primero, deja la cama para buscar una vía de escape; la posición erecta se obtiene por renuncia a la distensión, y es funcional a la tentativa de abandono de la habitación; la marca aspectual es aquí, obviamente, la puntualidad.

Se construye de tal modo, en relación a los espacios de escucha de la música, un esbozo de narración: inicialmente hay un lugar-refugio de tipo eufórico (la habitación en la casa de los padres), luego, un lugar estrecho evidentemente no eufórico (el filmódromo), finalmente, un lugar-prisión disfórico donde se arriesga la muerte como medio de escape (la habitación desconocida). El paralelismo figurativo entre la primera y la tercera escena, dado por la presencia en ambas de la pareja /habitación-cama/, se niega a nivel tímico, donde hay una total oposición.

6.4. *Cualidad sensible*

Todo esto también permite observar la cuestión de la cualidad sensible de las cosas y sus eventuales sanciones estéticas. Así, durante la terapia las imágenes son primero “cinematográficas”, luego “casi verdaderas”, finalmente “verdaderas” hasta prescindir de la conciencia de su naturaleza cinematográfica: el descreimiento se suspende, y ellas pueden actuar eficazmente sobre el sujeto. En la escena de la habitación las imágenes son imaginadas, visiones a ojo cerrado que también tienen eficacia en relación con la masturbación.

Algo del género musical. En el libro hay una fuerte oposición entre música pop (disfórica) y música clásica (eufórica). La música pop se escucha siempre en los intersticios o en los espacios de pasaje: por ejemplo, el enfermero canta canciones pop mientras acompaña a Alex de la celda a la sala de proyecciones y viceversa; las dos muchachas en el negocio de discos escuchan allí su música, luego la de Alex, pero él pone sus discos de Beethoven. Dentro de la música clásica hay una oposición entre la sinfónica, la música de cámara, y el *Lieder* o Canción: el pasaje a la madurez del final está marcado por el abandono de la música sinfónica con total ventaja del *Lieder*.

6.5. *Cuerpo/espacio*

En fin, se observa la relación entre el cuerpo y el espacio, en el doble sentido posible —el cuerpo en el espacio, el cuerpo como espacio— y las formas relativas de continuidad y de superposición.

El cuerpo está en un espacio cerrado, que a su vez está en otro espacio cerrado, en un juego potencialmente infinito de cajas chinas:²⁰ en la escena de la terapia Alex es atado a una

²⁰ Nathan (1994: 304) habla de un “encastramiento de los involucrados” a propósito de las “terapias salvajes” de la etno-psiquiatría.

silla “tipo dentista” que se encuentra dentro de la sala. La sala está en el edificio blanco destinado a la terapia, que a su vez está en la cárcel. En la escena de la habitación, Alex se encierra con llave, en el interior del departamento de sus padres ubicado en un edificio de departamentos iguales; y también aquí el cuerpo está como bloqueado, pero en la “jaula de seda” producida por la música. En la escena del suicidio, Alex está en un departamento similar al de sus padres, también en el interior de un edificio, en una habitación con las puertas bloqueadas. (Esta configuración espacial se reproduce (i) en la escena del Korova, donde los “droogs” están en una especie de baldaquín dentro del bar; (ii) en la de la capilla, donde Alex está en una pequeña habitación en el interior de la capilla, en la cárcel; (iii) en la del negocio de discos luego de salir de la cárcel, donde Alex va a un camarín especial para escuchar un disco).

Sin embargo, el cuerpo no está al final de la cadena de estos enmarques, se propone a su vez como un espacio englobante de cualquier otra cosa, como contenido que deviene continente, al menos porque presenta orificios (boca, ojos, orejas) por los cuales entran y salen materias de diverso género. Durante la terapia Alex tiene los ojos siempre abiertos, por ellos, más que las imágenes entra la música que se introduce en la cabeza donde rebota y martilla, para luego aflorar por la boca en el vómito con forma de riñón. En cambio, en su habitación mantiene los ojos cerrados, la boca abierta; y la sustancia que aflora del cuerpo es el esperma “salpicado” a causa de la masturbación. En la escena del suicidio, la música penetra otra vez en el cuerpo por todas partes; y —si es correcta la hipótesis de la continuidad de los espacios englobantes y englobados hasta incluir el cuerpo— la sustancia que aflora es el cuerpo mismo, que elige la vía de la ventana para poder expeler la música que lo ha invadido.

Si Alex, al final, se cura, es por esto: logra echar del cuerpo todo cuanto le había sido introducido; pero debe hacerlo a través del cuerpo entero, que se ha transformado en un contenedor para la música, cuerpo sin órganos, carne invadida por la sustancia

musical infectada. Lanzarse por la ventana se vuelve un gesto liberador, que lo llevará a la curación por medio del suicidio; poder escuchar otra vez a Beethoven —al fin— significará recuperar el libre arbitrio.

Conclusión

El cuerpo, decía Merleau-Ponty (1945), es una entidad paradójica: es nuestro punto de vista sobre el mundo, pero también forma parte del mundo que percibimos. El cuerpo percibe cualquier cosa a la cual es inherente; está, actúa, obra allí donde advienen las cosas y los acontecimientos que siente. La percepción tiene lugar en el interior de cada uno de los proyectos existenciales que el cuerpo posee en gran cantidad, antes que la consabida reflexión intervenga para organizarlos racionalmente. Percepción, acción y razón están mezcladas desde el inicio.

Esta inherencia del cuerpo al mundo determina que no sea un dato examinable desde el exterior a través de la mirada objetiva del anatomista, sino un ser al mismo tiempo ideal y real, espiritual y material, psicológico y físico que vive, por así decir, en sociedad: es el *cuerpo propio* de cada uno de nosotros, sujetos culturales, que se somete más o menos silenciosamente a nuestros proyectos de acción, a nuestras pasiones y a nuestras intelecciones, contribuyendo de modo básico a su formación; pero también es la carne del mundo, la alteridad constitutiva de nuestro Yo, la materialidad bruta que esquivamos con disgusto.

Todo esto impone el planteamiento de algunos problemas: ¿qué relación hay entre yo y mi cuerpo?, ¿lo adherimos perfectamente uno al otro o bien hay una excedencia, ora del lado del Yo ora del lado del cuerpo? ¿Puedo decir que me reconozco del todo en mi cuerpo? ¿Y entonces, qué cosa es él exactamente? ¿Es solamente esto que veo en el espejo y trato con afecto, o es también todo lo que contiene, aquel conjunto de vísceras, sangre, músculos, huesos de los cuales prefiero no tener una experiencia empírica? ¿Por qué, al contrario, tengo fastidio delante

de aquellos órganos internos del cuerpo que, inevitablemente me forman? ¿Y por qué experimento asco por lo que expulso de mi cuerpo, por cualquier cosa que pocos segundos antes me pertenecía, es más, era parte de mí?

Hay, decía Merleau-Ponty (1964), un inevitable quiasmo entre mí y el mundo, y este quiasmo es lo que caracteriza al propio cuerpo: el cuerpo es el límite entre la subjetividad y el mundo; pero se trata de un confín variable, a cada momento renegociado, restablecido, codificado, pronto pues a ser una vez más cruzado, renegado, confuso. La piel, enseñan ciertos psicoanalistas, es la sede del Yo, y toda la sexualidad pasa por algunos orificios: ¿pero quién administra esa piel y esos orificios? ¿Quién decide, en suma, cuáles son los umbrales entre el adentro y el afuera de mi cuerpo?

La constante redefinición de los límites entre exterior e interior del cuerpo, el complejo tratamiento de los movimientos de ingestión y de expulsión, la frecuente renegociación de las relaciones entre la subjetividad y la corporeidad están en el origen de gran parte de los fenómenos de significación: producen significado y sentido, lo codifican, lo difunden, lo transforman de continuo. En el origen de las relaciones entre vida y muerte, entre cultura y naturaleza, el cuerpo está ciertamente en la base de cualquier categoría semántica, una base huidiza y discontinua, dinámica, que precede a cada posible articulación, sin que de todos modos cualquier diferencia sea productora de sentido.

Así, la paradoja del cuerpo no es cuestión de “ficción” literaria sino de vida cotidiana. Los textos literarios contribuyen —como se ha tratado aquí de mostrar— a anular el sentido común que a menudo obstaculiza el desarrollo del saber. La experiencia de Alex, de este cuerpo en exceso dominante y trágicamente dominado, en cualquier caso siempre protagonista, parece confirmar la hipótesis fenomenológica sobre la realidad somática y perceptiva, en la que la semiótica hace tiempo trabaja en búsqueda de modelos formales invariantes mediante los cuales se puedan examinar textos ulteriores. En este sentido, la his-

toría narrada en CO representa y declina a su manera el lugar delicado e indecible que media entre la producción continua del sentido y su articulación en significación. Examinar los pliegues, los detalles, las marcas profundas puede contribuir a individualizar alguna recurrencia, a aprehender cierta pertinencia sobre el plano de los procesos comunicativos somáticamente eficaces. Contribuye, por ejemplo, a volver menos paradójica la imagen de la música que penetra el cuerpo a través de los ojos y que es vomitada por la boca; y permite aceptar la idea según la cual expeler cualquier cosa del propio cuerpo puede ser formalmente similar a echar fuera el cuerpo entero por una ventana.

Bibliografía

- BASSO, Pier Luigi *et al.* (1994). *Le passioni nel serial tv. Beautiful, Twin Peaks, L'ispettore Derrick*, Roma, Nuova Eri/Vqpt.
- BASTIDE, Françoise (2001). *Una notte con Saturno. Scritti sul discorso scientifico*, Roma, Meltemi.
- BURGESS, Anthony (1962). *A Clockwork Orange*, with an introduction of Blake Morrison, London, Penguin books 1996.
- CALABRESE, Omar (1994). "Il serial televisivo: la passione delle passioni", in BASSO *et al.* (1994).
- FABBRI, Paolo (2000). *Elogio di Babele*, Roma, Meltemi.
- (2001). "Catharsis. Again?", in PEZZINI (ed.) (2001).
- FONTANILLE, Jacques (1987). *Le savoir partagé*, Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- (1998). *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim.
- (1999). *Mode du sensible et syntaxe figurative*, *Nouveaux Actes Sémiotiques*, nn. 61-62-63.
- LATOURET, Bruno (1987). *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (Mass.), Harvard U.P.

- GREIMAS, Algirdas J. *et COURTÉS*, Joseph (1979). *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1949). "L'efficacité symbolique", *Revue d'histoire des religions*, at. 135, n. 1 ; ora in LÉVI-STRAUSS (1958).
- (1958). *Anthropologie structurale*, Paris, Plon.
- MARRONE, Gianfranco (2001). *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Torino, Einaudi.
- MARSCIANI, Francesco (2001). "Processes of Somatic Effectiveness", in PEZZINI (ed.) (2001).
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.
- (1964). *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard.
- NATHAN, Tobie (1994). *L'influence qui guérit*, Paris, Odile Jacob.
- PEZZINI, Isabella (ed.) (2001). *Semiotic Efficacy and the Effectiveness of the Text. From Effects to Affects*, Turnhout, Brepols.
- SEVERI, Carlo (1993). *La memoria rituale. Follia e immaginazione del Bianco in una tradizione sciamanica amerindiana*, Firenze, La Nuova Italia.
- SHERZER, Joel (1983). *Kuna Ways of Speaking. An Ethnographic Perspective*, Austin, Texas U.P.
- STENGERS, Isabelle (1995). "Le médecin et le charlatan", in Tobie NATHAN e Isabelle STENGERS, *Médecins et sorciers*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond.

Apéndice

Texto 1 [CO, Parte II, cap. 4-6, pp. 79-84, 89-90]

Where I was wheeled to, brothers, was like no sinny I had ever viddied before. True enough, one wall was all covered with silver screen, and direct opposite was a wall with square holes in for the projector to project through, and there were stereo speakers stuck all over the mesto. But against the right-hand one of the other walls was a bank of all like little meters, and in the middle of the floor facing the screen was like a dentist's chair with all lengths of wire running from it, and I had to like crawl from the wheelchair to this, being given some help by another like male nurse veck in a white coat. Then I noticed that underneath the projection holes was like all frosted glass and I thought I viddied shadows of like people moving behind it and I thought I slooshied somebody cough kashl kashl kashl. But then all I could like notice was how weak I seemed to be, and I put that down to changing over from prison pishcha to this new rich pishcha and the vitamins injected into me. 'Right,' said the wheelchair-wheeling veck, 'now I'll leave you. The show will commence as soon as Dr Brodsky arrives. Hope you enjoy it.' To be truthful, brothers, I did not really feel that I wanted to viddy any film-show this afternoon. I was just not in the mood. I would have liked much better to have a nice quiet spatchka on the bed, nice and quiet and all on my oddy knocky. I felt very limp.

What happened now was that one white-coated veck strapped my gulliver to a like head-rest, singing to himself all the time some vonny cally pop-song. 'What's this for?' I said. And this veck replied, interrupting his like song an instant, that it was to keep my gulliver still and make me look at the screen. 'But,' I said, 'I *want* to look at the screen. I've been brought here to viddy films and viddy films I shall.' And then the other white-

coat veck (there were three altogether, one of them a devotchka who was like sitting at the bank of meters and twiddling with knobs) had a bit of a smeck at that. He said:

'You never know. Oh, you never know. Trust us, friend. It's better this way.' And then I found they were strapping my rookers to the chair-arms and my nogas were like stuck to a foot-rest. It seemed a bit bezoomny to me but I let them get on with what they wanted to get on with. If I was to be a free young malchick again in a fortnight's time I would put up with much in the meantime, O my brothers. One veshch I did not like, though, was when they put like clips on the skin of my forehead, so that my top glazz-lids were pulled up and up and up and I could not shut my glazzies no matter how I tried. I tried to smeck and said: 'This must be a real horrorshow film if you're so keen on my viddying it.' And one of the white-coat vecks said, smecking:

'Horrorshow is right, friend. A real show of horrors.' And then I had like a cap stuck on my gulliver and I could viddy all wires running away from it, and they stuck a like suction pad on my belly and one on the old tick-tocker, and I could just about viddy wires running away from those. Then there was the shoom of a door opening and you could tell some very important chelloveck was coming in by the way the white-coated under-vecks went all stiff. And then I viddied this Dr Brodsky. He was a malenky veck, very fat, with all curly hair curling all over his gulliver, and on his spuddy nose he had very thick ochkies. I could just viddy that, he bad a real horrorshow suit on, absolutely the height of fashion, and he had a like very delicate and subtle von of operating-theatres coming from him. With him was Dr Branom, all smiling like as though to give me confidence. 'Everything ready?' said Dr Brodsky in a very breathy go-loss. Then I could slooshy voices saying Right right right from like a distance, then nearer to, then there was a quiet like humming shoom as though things had been switched on. And then the lights went out and there was Your Humble Narrator And

Friend sitting alone in the dark, all on his frightened oddy knocky, not able to move nor shut his glazzies nor anything. And then, O my brothers, the film-show started off with some very gromky atmosphere music coming from the speakers, very fierce and full of discord. And then on the screen the picture came on, but there was no title and no credits. What came on was a street, as it might have been any street in any town, and it was a real dark nochy and the lamps were lit. It was a very good like professional piece of sinny, and there were none of these flickers and blobs you get, say, when you vidy one of these dirty films in somebody's house in a back street. All the time the music bumped out, very like sinister. And then you could vidy an old man coming down the street, very starry, and then there leaped out on this starry veck two malchicks dressed in the heighth of fashion, and it was at this time (still thin trousers but no like cravat any more, more of a real tie), and then they started to filly with him. You could slooshy his screams and moans, very realistic, and you could even get the like heavy breathing and panting of the two tolchocking malchicks. They made a real pudding out of this starry veck, going crack crack crack at him with the fisty rookers, tearing his platties off and then finishing up by booting his nagoy plott (this lay all krovvy-red in the grahzny mud of the gutter) and then running off very skorry. Then there was the close-up gulliver of this beaten-up starry veck, and the krovvy flowed beautiful red. It's funny how the colours of the like real world only seem really real when you vidy them on the screen.

Now all the time I was watching this I was beginning to get very aware of a like not feeling all that well, and this I put down to the under-nourishment and my stomach not quite ready for the rich pishcha and vitamins I was getting here. But I tried to forget this, concentrating on the next film which came on at once, my brothers, without any break at all. This time the film jumped right away on a young devotchka who was being given the old in-out by first one malchick then another then another

then another, she creeching away very gromky through the speakers and like very pathetic and tragic music going on at the same time. This was real, very real, though if you thought about it properly you couldn't imagine lewdies actually agreeing to having all this done to them in a film, and if these films were made by the Good or the State you couldn't imagine them being allowed to take these films without like interfering with what was going on. So it must have been very clever what they call cutting or editing or some such veshch. For it was very real. And when it came to the sixth or seventh malchick leering and smecking and then going into it and the devotchka creeching on the soundtrack like bezoomny, then I began to feel sick. I had like pains all over and felt I could sick up and at the same time not sick up, and I began to feel like in distress, O my brothers, being fixed rigid too on this chair. When this bit of film was over I could slooshy the goloss of this Dr. Brodsky from over by the switchboard saying: 'Reaction about twelve point five? Promising, promising.'

Then we shot straight into another lomtick of film, and this time it was of just a human litso, a very like pale human face held still and having different nasty veshches done to it. I was sweating a malenky bit with the pain in my guts and a horrible thirst and my gulliver going throb throb throb, and it seemed to me that if I could not vidy this bit of film I would perhaps be not so sick. But I could not shut my glazzies, and even if I tried to move my glaz-balls about I still could not get like out of the line of fire of this picture. So I had to go on viddying what was being done and hearing the most ghastly creechings coming from this litso. I knew it could not really be *real*, but that made no difference. I was heaving away but could not sick, viddying first a britva cut out an eye, then slice down the cheek, then go rip rip rip all over, while red krovvy shot on to the camera lens. Then all the teeth were like wrenched out with a pair of pliers, and the creeching and the blood were terrific. Then I slooshied

this very pleased goloss of Dr Brodsky going: 'Excellent, excellent, excellent.'

The next lomtick of film was of an old woman who kept a shop being kicked about amid very gromky laughter by a lot of malchicks, and these malchicks broke up the shop and then set fire to it. You could viddy this poor starry ptitsa trying to crawl out of the flames, screaming and creeching, but having had her leg broke by these malchicks kicking her she could not move. So then all the flames went roaring round her, and you could viddy her agonized litso like appealing through the flames and then disappearing in the flames, and then you could slooshy the most gromky and agonized and agonizing screams that ever came from a human goloss. So this time I knew I had to sick up, sol creeched:

'I want to be sick. Please let me be sick. Please bring something for me to be sick into.' But this Dr Brodsky called back:

'Imagination only. You've nothing to worry about. Next film coming up.' That was perhaps meant to be a joke, for I heard a like smeck coming from the dark. And then I was forced to viddy a most nasty film about Japanese torture. It was the 1939-45 War, and there were soldiers being fixed to trees with nails and having fires lit under them and having their yarbles cut off, and you even viddied a gulliver being sliced off a soldier with a sword, and then with his head rolling about and the rot and glazzies looking alive still, the plott of this soldier actually ran about, krovvying like a fountain out of the neck, and then it dropped, and all the time there was very very loud laughter from the Japanese. The pains I felt now in my belly and the headache and the thirst were terrible, and they all seemed to be coming out of the screen. So I creeched:

'Stop the film! Please, please stop it! I can't stand any more.' And then the goloss of this Dr Brodsky said:

'Stop it? *Stop it*, did you say? Why, we've hardly started.' And he and the others smecked quite loud.

[...]

'Stop it. stop it, stop it,' I kept on creeching out. 'Turn it off you grazhny bastards, for I can stand no more.' It was the next day, brothers, and I had truly done my best morning and afternoon to play it their way and sit like a horrorshow smiling cooperative malchick in the chair of torture while they flashed nasty bits of ultra-violence on the screen, my glazzies clipped open to viddy all, my plott and rookers and nogas fixed to the chair so I could not get away. What I was being made to viddy now was not really a veshch I would have thought to be too bad before, it being only three or four malchicks crasting in a shop and filling their carmans with cutter, at the same time fillying about with the creeching starry ptitsa running the shop, tolchoking her and letting the red red krovvy flow. But the throb and like crash crash in my gulliver and the wanting to be sick and the terrible dry rasping thirstiness in my rot, all were worse than yesterday. 'Oh, I've had enough' I cried. 'It's not fair, you vonny sods,' and I tried to struggle out of the chair but it was not possible, me being as good as stuck to it.

'First-class', creeched out this Dr Brodsky. 'You're doing really well, lust one more and then we're finished.'

What it was now was the starry 1939-45 War again, and it was a very blobby and liny and crackly film you could viddy had been made by the Germans. It opened with German eagles and the Nazi flag with that like crooked cross that all malchicks at school love to draw, and then there were very haughty and nadmenny like German officers walking through streets that were all dust and bomb-holes and broken buildings. Then you were allowed to viddy lewdies being shot against walls, officers giving the orders, and also horrible nagoy plaits left lying in gutters, all like cages of bare ribs and white thin nogas. Then there were lewdies being dragged off creeching though not on the sound-track, my brothers, the only sound being music, and being tolchoked while they were dragged off. Then I noticed, in all my pain and sickness what music it was that like crackled and boomed on the sound-track, and it was Ludwig van, the last

movement of the Fifth Symphony, and I creeched like be-zoomny at that. 'Stop!' I creeched. 'Stop, you grazhny disgusting sods. It's a sin, that's what it is, a filthy unforgivable sin, you bratchnies!' They didn't stop right away, because there was only a minute or two more to go — lewdies being beaten up and all krovvy, then more firing squads, then the old Nazi flag and THE END. But when the lights came on this Dr Brodsky and also Dr Branon were standing in front of me, and Dr Brodsky said:

'What's all this about sin, eh?'

'That,' I said, very sick. 'Using Ludwig van like that. He did no harm to anyone. Beethoven just wrote music.' And then was really sick and they had to bring a bowl that was in the shape of like a kidney.

Texto 2 [CO, Parte I, cap. 3, pp. 29-30]

The little speakers of my stereo were all arranged round the room, on ceiling, walls, floor, so, lying on my bed slooshying the music, I was like netted and meshed in the orchestra. Now what I fancied first tonight was this new violin concerto by the American Geoffrey Plautus, played by Odysseus Choerilos with the Macon (Georgia) Philharmonic, so I slid it from where it was neatly filed and switched on and waited.

Then, brothers, it came. Oh, bliss, bliss and heaven. I lay all nagoy to the ceiling, my gulliver on my rookers on the pillow, glazzies closed, rot open in bliss, slooshying the sluice of lovely sounds. Oh, it was gorgeousness and gorgeosity made flesh. The trombones crunched redgold under my bed, and behind my gulliver the trumpets three-wise silverflamed, and there by the door the timps rolling through my guts and out again crunched like candy thunder. Oh, it was wonder of wonders. And then, a bird of like rarest spun heavenmetal, or like silvery wine flowing in a spaceship, gravity all nonsense now, came the violin solo above all the other strings, and those strings were like a cage of silk round my bed. Then flute and oboe bored, like worms of

like platinum, into the thick thick toffee gold and silver. I was in such bliss, my brothers. Pee and em in their bedroom next door had learnt now not to knock on the wall with complaints of what they called noise. I had taught them. Now they would take sleep-pills. Perhaps, knowing the joy I had in my night music, they had already taken them. As I slooshied, my glazzies tight shut to shut in the bliss that was better than any synthemesc Bog or God, I knew such lovely pictures. There were vecks and ptitsas, both young and starry, lying on the ground screaming for mercy, and I was smecking all over my rot and grinding my boot in their litsos. And there were devotchkas ripped and creeching against walls and I plunging like a shiaga into them, and indeed when the music, which was one movement only, rose to the top of its big highest tower, then, lying there on my bed with glazzies tight shut and rookers behind my gulliver, I broke and spattered and cried aaaaaaah with the bliss of it. And so the lovely music glided to its glowing close.

Texto 3 [CO, Parte III, cap. 5, pp. 130-131]

When I woke up I could hear slooshy music coming out of the wall, real gromky, and it was that that bad dragged me out of my bit of like sleep. It was a symphony that I knew real horrors-how but had not slooshied for many a year, namely the Symphony Number Three of the Danish veck Otto Skadelig, a very gromky and violent piece, especially in the first movement, which was what was playing now. I slooshied for two seconds in like interest and joy, but then it all came over me, the start of the pain and the sickness, and I began to groan deep down in my keeshkas. And then there I was, me who had loved music so much, crawling off the bed and going oh oh oh to myself, and then bang bang banging on the wall creeching: 'Stop, stop it, turn it off!' But it went on and it seemed to be like louder. So I crashed at the wall till my knuckles were all red red krovvy and torn skin, creeching and creeching, but the music did not stop.

Then I thought I had to get away from it, so I lurched out of the malenky bedroom and ittied skorry to the front door of the flat, but this had been locked from the outside and I could not get out. And all the time the music got more and more gromky, like it was all a deliberate torture, O my brothers. So I stuck my little fingers real deep in my ookos, but the trombones and kettle-drums blasted through gromky enough. So I creeched again for them to stop and went hammer hammer hammer on the wall, but it made not one malenky bit of difference. 'Oh, what am I to do?' I boohooed to myself. 'Oh, Bog in Heaven help me.' I was like wandering all over the flat in pain and sickness, trying to shut out the music and like groaning deep out of my guts, and then on top of the pile of books and papers and all that cal that was on the table in the living-room I viddied what I had to do and what I had wanted to do until those old men in the Public Biblio and then Dim and Billyboy disguised as rozzes stopped me, and that was to do myself in, to snuff it, to blast off for ever out of this wicked and cruel world. What I viddied was the slovo DEATH on the cover of a like pamphlet, even though it was only DEATH TO THE GOVERNMENT. And like it was Fate there was another malenky booklet which had an open window on the cover, and it said: 'Open the window to fresh air, fresh ideas, a new way of living.' And so I knew that was like telling me to finish it all off by jumping out. One moment of pain, perhaps, and then sleep for ever and ever and ever.

The music was still pouring in all brass and drums and the violins miles up through the wall. The window in the room where I had laid down was open. I ittied to it and viddied a fair drop to the autos and buses and walking chellovecks below. I creeched out to the world: 'Good-bye, good-bye, may Bog forgive you for a ruined life.' Then I got on to the sill, the music blasting away to my left, and I shut my glazzies and felt the cold wind on my litso, then I jumped.