

UN CUERPO QUE ESCUCHA LA SINESTESIA MUSICAL EN *A CLOCKWORK ORANGE*

Gianfranco Marrone
(Universidad de Palermo, Italia)

abstract
resumen

Las más recientes investigaciones semióticas, que estudian temas como las pasiones, la estesia y el cuerpo, han puesto en primer plano una importante cuestión teórica que Claude Lévi-Strauss trató a fines de los años cuarenta: la *eficacia simbólica*. Ocupándonos, en este caso, de los presupuestos sensibles de la enunciación –y, por lo tanto, de los resultados somáticos de la comunicación–, el problema del modo en que el discurso transforma el cuerpo deviene, además, perfectamente pertinente.

Para estudiar el problema de la eficacia simbólica, propongo en este artículo un primer análisis de la novela *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess (1962). El argumento es la de un gamberro llamado Alex, muchacho violentísimo y sin prejuicios que es sometido a una “cura” forzada que trata de redimirlo, obligándolo a no poder hacer ya más daño a los demás. Pero después de un primer momento en que esta cura parece dominar su mente, el protagonista consigue volver al estado inicial de “ultraviolencia”, sólo que después decide espontáneamente crecer, madurar y constituir una familia.

Esta doble transformación sobreviene a través de dos actores fundamentales: de un lado el cuerpo de Alex, del otro, la música. El análisis detallado de tres escenas básicas de la novela en las cuales el protagonista escucha música – la central de la “cura”, la inicial en su propia casa, la final del suicidio – nos hace advertir que la recepción no pasa sólo a través de los órganos sensoriales predispuestos a la audición (oídos), sino que pone en acción el cuerpo entero. La música, incluso, penetra el cuerpo del protagonista, quien se encuentra constreñido a expelerla a través de las más extrañas maneras: con el esperma, con el vómito, en fin, con su propio cuerpo arrojado por la ventana.

La idea merleauPontiana de la paradoja del cuerpo recibe así una confirmación más.

UN CUERPO QUE ESCUCHA LA SINESTESIA MUSICAL EN *A CLOCKWORK ORANGE*

Gianfranco Marrone
(Universidad de Palermo, Italia)

Traducción de Susana A.C. Rodríguez y Carla Prestigiacomio

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 entonado¹. 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 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 informulables².

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

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

Los estudios realizados en el campo de la medicina no occidental y de prácticas terapéuticas “otras”, 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 contrastarse de continuo, puesto que pertenecen a dos modelos culturales diferentes y autónomos, se superponen y se corroboran recíprocamente 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 de una ritualidad que “misteriosamente” los activa) – que la tradición investigadora 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 causalidad científica se configura como una de las tantas formas de significación, una forma que, de modo diferente a otras, oculta su naturaleza semiótica y se presenta como ciencia de la “realidad objetiva”⁵.

simbolizada o, para emplear el vocabulario de los lingüistas, de significante a significado. El shamán proporciona a la enferma un ‘lenguaje’ en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informados e informables por otro camino.” Cfr *Antropología estructural*, Buenos Aires, Eudeba, 1973, pp 78-9 [N.de la T.]

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).

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

2. Una doble eficacia

En el cauce de tal tradición investigadora, reformular semióticamente esta cuestión tiene ante todo el objetivo de extender el fenómeno de la eficacia simbólica del caso etnográfico particular 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 publicidad⁶.

De ahí el esbozo de análisis que presentamos en este escrito⁷. 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 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 animado debate. Dicha configuración implica una serie de fenómenos semióticos, desde el de la organización narrativa hasta el de la interdiscursividad entre literatura y música, desde el de la transposición filmica (y teatral) de la novela hasta el de 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; es decir mediante la fruición de algunas secuencias fílmicas el protagonista, Alex, se transforma somáticamente. Dicha transformación comporta dos géneros de problemas. Ante todo, en el plano ético, la cuestión del libre albedrío o, mejor, de su ausencia: en el texto, por boca de algunos personajes, y en el peritexto, por boca del propio autor, *A Clockwork Orange* no es la historia de un paso 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

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 (literario o no) 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 (literario o no) tiene una doble ventaja: (i) significa trabajar sobre un objeto que existe prescindiendo del análisis mismo, un objeto que no ha sido pensado o construido para demostrar algún problema semiótico; (ii) quiere decir que se trata 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 mismo 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 artificial), es una entidad cultural (y no individual).

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

crítico, se presenta el problema de la eventual inscripción de *A Clockwork Orange* en un género literario como es el del *Bildungsroman*: ¿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 respectivos destinatarios empíricos; de ahí el debate sobre lo éticamente correcto, 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 Inglaterra justo a causa de su *influencia* sobre el público, hasta tal punto que el propio Burgess señaló su desacuerdo con Kubrick, afirmando que en el film “la reivindicación del libre albedrío 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: cuando los críticos relevaban 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 albedrío (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, el cual no se pone los problemas relativos a los efectos de los media – como decía Lévi-Strauss para el canto Cuna – en términos cognitivos (y aun menos behavioristas) sino, precisamente, de eficacia, o sea en términos de significación somática. Entre la historia narrada en el 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. Por otra parte, el proceso eficaz presente en la historia y el relativo a su recepción es prácticamente el mismo: el cine usado como forma de manipulación. Pero con una inversión significativa: en el enunciado fílmico la fruición cinematográfica del protagonista lo conduce a no poder cometer actos de violencia, mientras que la fruición del enunciado fílmico sería lo contrario: la visión del film llevaría a los espectadores a imitar las acciones violentas del protagonista.

Por razones de espacio, dejaremos de lado aquí el problema relativo a las estrategias enunciativas, sobre las que volveremos en otra ocasión, 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 hasta el 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 contra de toda forma de institución social: la familia, la escuela, la cultura ... [*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.

De tal manera, Alex es privado provisoriamente de la posibilidad de elegir entre el bien y el mal: si durante sus noches salvajes actuó en base a un discernimiento personal del mal, después de la terapia prefiere el bien por coerción 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 pasos 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 convicciones reflexivas, sino a verdaderas metamorfosis pasionales, las cuales están referidas a su vez a transformaciones de estados corporales: transformaciones que encuentran su razón de ser, en primer lugar, en las diferentes relaciones estéticas y estésicas entre el cuerpo de Alex y la música. 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) sino también de la existencia corporal de

⁹ De aquí en adelante 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 diferentes 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 estructura narrativa 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.

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 lábilmente 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.

4. Más allá de la superficie

En superficie, la Técnica Ludovico no es sino una aplicación de las teorías pavlovianas a la manera de tratar a los 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, realizada o padecida. Así, se introduce en el cuerpo del sujeto, sin que lo sepa, una “medicina” destinada a suscitar náuseas; se somete a imágenes de violencia; el paciente experimenta náuseas a causa de la “medicina” y en virtud de la frecuente repetición del tratamiento, el sujeto las siente ya no por la medicina sino por la violencia.

Pero en el curso de la terapia suministrada a Alex la visión de películas violentas se acompaña con la audición de fragmentos musicales, los cuales, según el doctor Brodsky, creador de la Técnica, habían sido puestos ahí sólo como “intensificadores emotivos”. Sucede así, por error, que Alex, además que por las imágenes, deviene sensible también a la música, y experimenta náuseas cada vez que la escucha: hasta el punto que intenta suicidarse cuando le obligan 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 algún 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 con respecto a la música no es el fruto banal de un error de cálculo, y la Técnica Ludovico es mucho 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 de la imagen (cfr. 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 a 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 sujeto que invade el cuerpo de Alex pasando por diversos orificios, casi lo habita, para luego salir bajo la forma de diferentes 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 detalles 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 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 todo esto, debemos dejar a un lado 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 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 excéptico de la “Ludovico Technique”, llamada así por él la primera vez [CO, 67], porque

¹¹ En nadsat “vesch” = (“thing”).

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

¹³ Uso “Informador” en el sentido de un actante cognitivo que sabe que hay algo que es necesario que se sepa, según la definición de Fontanille (1987).

quita la posibilidad de elegir (“the question is whether such a technique can really make a man good. [...] Goodness in something chosen. When a man cannot choose he ceases to be a man” [CO, 67]);

- el Ministro (llamado “Ministro de Interiores y de Exteriores”), que alude a nuevos métodos pedagógicos en lo que atañe a los delincuentes comunes, quienes deben salir de prisión para dejar sitio 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, 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 del cual había violado a su mujer). El Director, al que Alex agradece el haber sido seleccionado, precisa: este tratamiento “is far from being a reward” [CO, 75];
- el Capellán de la cárcel que, borracho, renueva en Alex sus dudas éticas sobre el Tratamiento, poniéndolo en guardia sobre lo que le va a 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 realizaría 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 horrorshow inner smeck¹⁴ of that, thinking I was really a very 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 horrorshow 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 horrorshow smeck at everybody’s innocence ...” [CO, 78-79].

¹⁴ “Smeck” = (“laugh”).

¹⁵ “Malchick” = (“boy”).

El pacto comunicativo entre Alex y sus médicos es, en suma, doblemente hipócrita: si el protagonista se declara dispuesto a querer curarse, creyendo que se está burlando de los médicos, estos últimos les restan importancia a las fases de la terapia mediante una serie de lýtotes cuyo aspecto es vagamente siniestro. Esta pérdida de un vínculo intersubjetivo fuerte, basado ahora en la indeterminación alética del doble juego¹⁶, contribuye a hacer que Alex viva el tratamiento terapéutico completo a través de una experiencia directa, una experiencia somática que interactúa por antífrasis con la experiencia 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.

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 lenghts of wire running from it”, para llegar debe “crawl”, ayudado por “another like male nurse veck in a white coat”. Se da cuenta 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 cristal opaco detrás del cual se entrevén sombras. Alex, en suma, será espectador, pero a su vez será objeto de espectáculo para otro sujeto no identificado: esto se percibe también al final del capítulo cuando grita invocando piedad, alguien del fondo “smeck”, esto es, se 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 ver el film, se siente “a limp” y sólo quiere dormir. Sin embargo, un enfermero, cantando “some vonny cally pop-song”, lo ata al sillón, con la “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 glazzies nor anything.

Pero si se lee con atención el texto se advierte que el film es, sobre todo, música, a la que siguen sólo en un segundo momento las imágenes que son, por así decir, puras, o sea sin ningún soporte verbal que defina su origen, que las encuadre en un contexto histórico o en una clasificación de géneros.

¹⁶ Cfr. Fabbri (2000).

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 del ritmo 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 atípica (está inmovilizado, con los ojos desmesuradamente abiertos, solo, en la oscuridad, espantado...), pero significativa – como veremos – puesto que es diametralmente opuesta a la que era la posición habitual en la que Alex, en su casa, escuchaba eufóricamente la música. Alex se ha transformado sólo en un cuerpo, un cuerpo inhibido, negado, preparado a volver a ser carne¹⁷, y, en cuanto tal, predispuesto a una sola función: la de escuchar, no sólo a través de los órganos tradicionalmente 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 diferentes, 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:

| <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”; ruidos y colores “very realistic” | “I was beginning to get very aware of a like not feeling all that well” |
| Muchacha | Estupro colectivo | 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 ghastly creechings coming from this litso” | “I knew that it could not really be real, but that made no difference” | “my gulliver going throbb throbb, and it seemed to me that if I could not viddy this bit of film I would perhaps be not so sick” |
| Vieja | Patadas, incendio del negocio, calcinación | “very gromky laughter” dai “malchicks”, grita “agonized and agonizing screams” | Brodsky (irónico): “Imagination only. You’ve nothing to worry about” | “I knew I had to sick up, so I creeched: - I want to be sick” |
| Soldados | Tortura | “there was very very | “and they all seemed | “The pains I felt now in |

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

| | | | | |
|--|-------------------------|-----------------------------|---------------------------------|---|
| | realizada por japoneses | laughter from the Japanese” | to be coming out of the screen” | my belly and the headache and the thirst were terrible” |
|--|-------------------------|-----------------------------|---------------------------------|---|

A la intensidad creciente de la violencia y al aumento del grado de veridicción se acompaña una sensación de dolor cada vez mayor, pero también una presencia decreciente de la música y de cualquier 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 continúa, siempre mezclada a los ruidos y a los gritos que emergen de la escena representada, hasta el punto que, para procurar no oírlos, el mismo Alex se pone a gritar [CO, 84], asumiendo claramente el rol de la víctima que está viendo en ese momento en la pantalla. Alex grita en lugar de los soldados torturados: hay una clásica identificación entre personaje y espectador; pero no a la manera aristotélica, que implica que el espectador se introduzca en la pantalla, sino que, 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 unas continuas pulsaciones en la cabeza y, para tratar de bloquearlas, 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 ruidos y las visiones. La música ha penetrado en el “gulliver” a través de los ojos, hace “bum bum bum” allí dentro, y cerrarlos es el único modo para dejar de sentirla. La canción pop “hound-and-horny”, entonada por el enfermero de siempre que lo lleva de nuevo a la celda, y que Alex no soporta (“Shut it, thou”) demuestra 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 mismo Brodsky retomará más adelante [CO, 92].

Así, en los días sucesivos el tratamiento continúa sin alteraciones, con la misma postura a la que Alex está obligado 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 banda 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 tolchocked 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 le priva de la capacidad senso-motora y se le fuerza, por el 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 implique al sujeto: no por azar los verbos de la percepción visual están a menudo en forma impersonal y en aspecto durativo. En cambio, por lo que atañe a 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 pulsaciones continuas; 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 la novela. 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 Destinador de la acción: Alex oye a una mujer que canta en el Korova milkbar y riñe con su panda; oye una música que proviene de la radio de un automóvil y golpea a uno de los “droogs”; escucha a 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

¹⁸ Cfr. Fabbri (2001).

mezclada con otras acciones pero tematizada de modo específico: cuando regresa a su casa después de la primera larga narración de una noche de violencia; cuando liga con dos muchachas de la tienda 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 un nuevo equipo de música.

Todas estas escenas se presentan como una especie de motivo invariante que, una vez inserto en el co-texto específico, aporta la misma carga de sentido y sin embargo está transformado por el mismo co-texto. En suma, se alimentan los mecanismos “poéticos” clásicos, paralelismo e inversión, de los que aquí nos limitaremos a relevar 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 su cuarto y la del suicidio.

La primera de estas escenas [texto 2] tiene lugar cuando Alex regresa a casa después de una larga noche, descrita en los primeros dos capítulos. Con su panda de “droogs” vuelve al Korova milkbar donde, entre una canción pop y otra, una señora entona un aria de ópera, lo que provoca en él escalofríos 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 por 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.

Remitiendo 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 “sustancia 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 drenchrom” [CO, 5]) que los “droogs” ingieren durante sus noches violentas y que Alex vuelve a tomar 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, hasta el punto que las características de una las adquieren también las otras dos.

Simétrica a la penetración es la expulsión, que se presenta bajo distintas formas: bien de sustancias del cuerpo – esperma, vómito, sangre –, bien de sensaciones (imágenes, música), bien del mismocuerpo, 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 continuamente, la oposición entre exterior e interior, sensibilizando particularmente los límites y los puntos de pasaje: desde la piel (cfr. los escalofríos en el Korova) a los varios orificios (boca, ojos, oídos, pene), hasta las 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 se convierte un mecanismo formal que puede recibir sustancias diversas (aquí, la música).

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 meta¹⁹. En la habitación, los altavoces están colocados por todas partes, hasta en el techo y debajo de la cama, y la música fundamentalmente proviene de arriba y de abajo. En el cine los altoparlantes están por doquier, pero la música y los ruidos 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).

6.3. Postura/predisposición

También la postura del cuerpo está inserta en una red de reenvíos. El cuerpo está de ese modo predisposto a una escucha por así decir total, que no involucra sólo los canales sensoriales traicionalmente delegados (los oídos, que nunca se nombran) sino a todos los orificios posibles, sobre todo ojos y boca. En la escena del cuarto Alex está tendido en la cama, 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 después 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

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

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, se vuelve 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 “altisonante”, y, primero, deja la cama para buscar una vía de escape; la posición erecta se obtiene como 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 tan disfórico que Alex arriesga la vida 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 con los ojos cerrados que también tienen eficacia en relación con la masturbación.

Algo parecido por lo que atañe a la música. 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 la tienda de discos escuchan allí su música, luego un poco en casa de Alex, pero él pone sus discos de Beethoven. Dentro de la música clásica hay una oposición entre la sinfónica, que es una música de grupo, y el Lieder, que es música para pocas personas: el paso 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 sobreposición.

El cuerpo está en un espacio cerrado, que a su vez está en otro espacio cerrado, en un juego potencialmente infinito de cajas chinas²⁰: en la escena de la terapia Alex es atado a una 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 de la casa de sus padres ubicada en un edificio de pisos 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 piso 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 baldaquino 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 de la tienda de discos después de salir de la cárcel, donde Alex va a un cabina especial para escuchar un disco).

Sin embargo, el cuerpo no está al final de esta cadena de “cajas chinas”, se propone a su vez como un espacio englobante de cualquier otra cosa, como contenido que se vuelve continente, al menos porque presenta orificios (boca, ojos, orejas) por los cuales entran y salen materias de distinto 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 martillea, 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 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 torna 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 albedrío.

7. 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 algo al cual es inherente; está, actúa, obra allí donde suceden 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 reflexión consciente intervenga para

²⁰ Nathan (1994: 304) habla de “emboitement des involucre” a propósito de las “terapias salvajes” de la etno-psiquiatría.

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 *corps propre* de cada uno de nosotros, sujetos culturales, que se somete más o menos silenciosamente a nuestros proyectos de acción, a nuestras pasiones y a nuestros actos intelectivos, 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 nos plantea unos problemas: ¿qué relación hay entre yo y mi cuerpo? ¿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 repulsa 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 *corps propre*: el cuerpo es el límite entre la subjetividad y el mundo; pero se trata de un confin variable, a cada momento renegociado, restablecido, codificado, preparado 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, la compleja tratativa 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 cada posible articulación, pero no, de todos modos, toda diferencia que produce sentido.

Así, lo paradójico 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 historia 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 detalles, las marcas profundas puede contribuir a individualizar alguna recurrencia, a notar ciertas pertinencias en 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 cuerpo puede ser formalmente similar a echar fuera el cuerpo entero por una ventana.

Bibliografia

- 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.
- LATOUB Bruno
1987 *Science in Action. How to Follow Scientists and Engineers through Society*, Cambridge (Mass.), Harvard U.P.
- GREIMAS Algirdas J. e 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 medicin et le ciarlatan", in Tobie Nathan e Isabelle Stengers, *Médicins 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 had a real horrorshow suit on, absolutely the heighth 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 goloss. 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 pro-

fessional piece of sinny, and there were none of these flickers and blobs you get, say, when you viddy 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 viddy 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 viddy 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 sound-track 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 viddy 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 pitsa running the shop, tolchoking her and letting the red red krovvy flow. But the throb and like crash 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 bezoomny 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 aaaaaah 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 horrorshow 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 kettledrums 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.