

Aproximación a La naranja mecánica (A Clockwork Orange)

Luis Laborda Oribes

Resumen / Resum / Abstract

El artículo elabora una aproximación formal y temática de la novela de Anthony Burgess, *La naranja mecánica*, y la adaptación cinematográfica de Stanley Kubric. Compara los recursos literarios y cinematográficos utilizados. Y reflexiona sobre la fascinación de S. Kubric por el siglo XVIII. / *L'article elabora una aproximació formal i temàtica a la novel·la d'Anthony Burgess, La naranja mecànica, i l'adaptació cinematogràfica d'Stanley Kubric. Compara els recursos literaris i cinematogràfics emprats. I reflexiona entorn la fascinació d'S. Kubric pel segle XVIII. / The article devises a thematic and formal approximation of the novel of Anthony Burgess, A clockwork orange, and the film adaptation of Stanley Kubric. It compares the film and literary resources utilized. And focus on the fascination of S. Kubric by the 18th century.*

Palabras clave / Paraules clau / Key Words

Cine, Kubric, literatura, siglo XVIII. / *Cinema, Kubric, literatura, segle XVIII. / Cinema, Kubric, literature, 18th century.*



13

La naranja mecánica. La novela de Anthony Burgess¹ y la adaptación cinematográfica de Stanley Kubrick: aproximación formal y temática.

1. “Per tal d’oposar-me a l’intent d’imposar-li a l’home, criatura que madura i és capaç de demostrar bondat, de beure el nèctar que brolla dels llavis barbuts de Déu, per tal d’oposar-me, dic, a l’intent d’imposar-li lleis i condicions tan sols apropiades per a una creació mecànica, alço la ploma com una espasa...” (Burgess, 1983: 43). F. Alexander, personaje de la obra de Anthony Burgess (1917-1993) opuesto a la política gubernamental, expresa, a través de su novela *La naranja mecánica* (en un maravilloso juego de espejos o, si se quiere, de metaficción, emprendido por el literato británico) su desprecio moral por las técnicas emprendidas por el siniestro Ministro del Interior para regenerar a los delincuentes. La Técnica de Ludovico, llevada a cabo por el Instituto Estatal de Recuperación de Delincuentes, consiste en inyectar la sustancia de Ludovico en el brazo del delincuente para luego someterlo a una sesión de vídeos en los que contempla todas las atrocidades de las que se le quiere alejar: Alex, joven protagonista de la obra, es obligado a contemplar violentas disputas, agresiones varias o desfiles militares del régimen nazi. Para ello se le hace sentar sobre una particular butaca a la que es atado, se le coloca un extraño casco lleno de cables sobre la cabeza y se le fija la mirada en la pantalla a través de unas pinzas que le impiden cerrar los párpados y le obligan a ver, primero con tenebroso placer y luego con angustiosas náuseas, los vídeos preparados por la comunidad de médicos que observan su rápida regeneración. El gobierno pretende reducir los índices de delincuencia a través de esta técnica que, tras su aplicación, produce un peculiar efecto sobre el

1. Anthony Burgess publicó por vez primera *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange) el año 1962.

delincuente: cuando éste intenta delinquir padece, de forma inevitable, un severo malestar físico acompañado de violentas náuseas que le inducen a reconducir su conducta. La Técnica Ludovico no produce una regeneración moral del individuo, sino una respuesta física ante el delito que le obliga, en beneficio de su bienestar físico, a llevar una conducta social.

2. Alex, adolescente violento y penderciario, es sometido a esta singular técnica tras ser apresado por la policía y traicionado por sus *drugos* (esto es, sus amigos, en el argot adolescente ideado por Burgess al que llama *nadsat*, inteligente y divertida mezcla de inglés y ruso). La regeneración de Alex será inevitablemente cuestionada por los sectores contrarios a los métodos emprendidos por el Ministro del Interior. El propio capellán de la prisión en la que pasa sus días de confinamiento el joven Alex expresa sus dudas acerca de las cualidades de la Técnica Ludovico: “La qüestió és saber si aquesta tècnica pot tornar bo un home. La bondat ve de dins, 6655321. La bondat és una cosa que cal elegir-la. Quan l’home no pot elegir deixa de ser home” (Burgess, 1983: 108). Es este, precisamente, el tema central de la obra de Burgess: “Res no fa més por a Burgess que la passivitat i allò que el bocabada és que el fet de triar lliurament una opció -encara que sigui una opció ‘malvada’- sigui infinitament més digne que no pas l’acatament del ramat” (Monzó, 1983: 15). Por tanto, a la cualidad natural del hombre capaz de madurar como un fruto de la madre naturaleza bajo una voluntad que le permite el libre albedrío se confronta la reducción de su voluntad y su conversión en poco más que una máquina, en un jugoso fruto natural mecanizado, en definitiva, en una naranja mecánica.

3. “Més: la maldat és cosa del jo, d’un mateix, de tu o de mi, en l’odinoqui de cadascú, i aquest jo és obra del vell Bog i és també el motiu del seu orgull i de la seva radosti. El no-jo, però, no pot contenir el mal, per consegüent els vecs del govern i els jutges i les escoles no poden consentir el mal perquè no poden consentir admetre el jo” (Burgess, 1983: 62). Los pensamientos de Alex, confusos y ambiguos, introducen una personal reflexión acerca del no-yo (el individuo desnaturalizado) y de los órganos represores de la voluntad del individuo, también censurados por el capellán de la prisión quien, frente a un Alex incapaz de albergar ni tan siquiera un pensamiento violento (que le conduciría, irremediabilmente, a la náusea), afirma: “El propi interès, el temor al dolor físic l’han menat a fer aquell acte grotesc d’humiliació. La manca de sinceritat ha estat evident. Ja no és un malfactor, però també ha deixat de ser una criatura capaç d’elegir d’acord a conceptes ètics” (Burgess, 1983: 153). Los interrogantes éticos del capellán se convierten en vivos alegatos políticos en manos de F. Alexandre, el escritor de *La naranja mecánica*, el cual censura las prácticas totalitarias del gobierno para enfrentarse a la violencia que alberga la sociedad (por cierto, curiosamente, nuestro atormentado escritor responde al mismo nombre que el protagonista y “Humilde Narrador” de esta historia quien fue responsable, a su vez, de la muerte de la esposa de aquél; veremos que la casualidad, base de la estructura paralela de dos de las tres partes de la obra, es un tema recurrente).

4. La brutalidad de las acciones de Alex y sus *drugos* no logra invalidar la reflexión de la obra. El propio Stanley Kubrick (1928-1999) se expresaba en los siguientes términos en una entrevista concedida a Michel Ciment: “Si Alex fuera menos ‘malo’, la historia se parecería a uno de esos *westerns* que aspiran a posicionarse en contra del linchamiento. Pero, de hecho, puesto que se lincha a un inocente, la moraleja indicaría: ‘No se debe linchar a la gente porque pudiera ser que fuera inocente’. Cuando en su lugar sería ajustado decir: ‘No se debe linchar a nadie’. Con el fin de mostrar la acción del gobierno con todo su horror, debía elegirse como víctima a alguien totalmente depravado, por lo tanto, cuando el gobierno le transforma en *zombie*, el espectador se percata de que es profundamente inmoral hacer eso, incluso a semejante criatura. Si Alex no fuera la encarnación del Mal, sería muy fácil decir: ‘Sí, por

supuesto, el gobierno está equivocado, porque no es tan malo como parece'. De este modo, el problema queda más evidente" (Ciment, 2000: 162-163). En este sentido, ni la novela ni la película hacen ninguna concesión, la complejidad del problema moral que nos plantean no está en modo alguno simplificada ni ofrece soluciones sencillas y unívocas; posiblemente es esta una de las características que acerca, inicialmente, ambas obras a la ironía: el desasosiego de la crítica a un sistema de valores sin plantear una alternativa para el mismo.

5. Nueve años más tarde de la edición de la novela de Burgess Stanley Kubrick presentó su impresionante adaptación. Pronto provocaría las opiniones más enfrentadas: desde acusaciones por su mostración de la violencia hasta encendidos debates periodísticos sobre su supuesta responsabilidad en actos vandálicos cometidos contemporáneamente en Gran Bretaña por jóvenes ataviados con vestimenta similar a los protagonistas de la película. Todo ello condujo a Kubrick a pedir a la productora retirar la obra de las pantallas británicas en una decisión singular. Hoy es un clásico que emparenta a Kubrick con el propio Burgess y con su estimado siglo XVIII al acercarse a ese tiempo y a sus más notables literatos a través de este perverso cuento filosófico.

La ironía en *La naranja mecánica*:

recursos formales literarios y recursos formales cinematográficos

6. En la novela de Anthony Burgess y aún más en su adaptación cinematográfica aparece la ironía bajo formas variadas. Desde el lenguaje, utilizado sabiamente por Burgess, del relato literario hasta su adaptación cinematográfica, donde el relato en primera persona sufre una doble distorsión: la de las palabras de Alex, "Vuestro Humilde Narrador" -cual falsas memorias de campesinos y señores que vivieron y murieron bajo las luces y las sombras del siglo XVIII-, y la de las imágenes. En cualquier caso, las formas de la ironía se articulan entorno a diversos elementos de la historia, abrazándola en su conjunto y comprometiendo la lectura hacia una interpretación que promete algo más que una literalidad de sentido.

7. Entre otros, y sirva como muestra de lo anteriormente expuesto, reciben un tratamiento irónico los siguientes elementos de la historia:

- a. El tratamiento crítico a un sistema político que muestra tendencias absolutistas (el omnipresente partido gubernamental y su inquietante Ministro del Interior) y a una sociedad que camina entre la violencia y la degradación del entorno urbano y moral.
- b. La estructura tripartita de la historia, la cual muestra un exceso de coincidencias -para una novela de corte realista- en su primera y tercera partes y, sobre todo, un personaje central cuyos excesos ponderan aún más el contenido moral de la obra. La estructura de la obra es, precisamente, uno de los aspectos de la novela que más interesaron a Kubrick: "La intriga de *La naranja mecánica* contiene más elementos del cuento de hadas o de la mitología que de las ficciones realistas. Reposa en una serie de coincidencias inconcebibles en una película realista. En una obra realista no podría haber esa simetría de situaciones al principio y final de la historia que, creo, es uno de los aspectos más brillantes de la novela" (Ciment, 2000: 163).
- c. La alianza final entre los delincuentes y maleantes (personificados en la figura de Alex) y las autoridades gubernamentales. Sobre el particular también se expresa en términos elocuentes el cineasta norteamericano respondiendo a una inteligente pregunta de Michel Ciment: "-

Políticamente la conclusión muestra la alianza entre el sinvergüenza y las autoridades. - Cierto, a partir de un momento dado el gobierno utiliza la violencia para sus propios fines; eso explica la alianza entre Dim y Georgie convertidos en policías y por supuesto con Alex. Creo que debe verse la última escena en su contexto satírico, así: ‘Ya estoy curado’ se parece al grito del Dr. Strangelove: “Mein Führer, ando!”². Y la imagen de Alex como un niño criado en el seno de esta sociedad totalitaria y completamente corrompida, supone un efecto cómico de primera categoría y un excelente símbolo” (Ciment, 2000: 149). La película finaliza como el penúltimo capítulo de la novela, esto es, con la restitución de la voluntad de Alex, nuevamente convertido en un maleante. No obstante, este delincuente acaba pactando con un gobierno acosado por los sectores opuestos a su política totalitaria que convierten el caso de Alex en un arma arrojada contra las autoridades. Tras el pacto vemos una nueva imagen extraída de la imaginación de Alex en la que una pareja consuma el acto sexual ante la mirada y los aplausos de una multitud burguesa ataviada con trajes decimonónicos, escena acompañada por el último movimiento de la Sinfonía No. 9 (1824) del “divino” Ludwig van Beethoven (1770-1827) y por la voz de Alex, quien nos informa: “Sin lugar a dudas yo ya estaba curado”. El libro, sin embargo, introduce un último capítulo en el que uno de los *drugos* de Alex decide casarse y el propio Alex madura y abandona sus correrías para hacerse un adulto responsable. La sorpresa que muestra el propio Kubrick ante este sorprendente final es compartida. La ironía, el carácter crítico, del resto de la obra muestran a este último capítulo como un añadido innecesario y forzado. Incluso desde el punto de vista formal. El penúltimo capítulo de la novela acaba con las palabras de Alex citadas anteriormente en lo que a todas luces parece un colofón perfecto para la narración: la curación irónica de Alex, que corresponde a la restitución de su voluntad y, por ello, a su vuelta a la maldad. Introducir un último capítulo donde, de forma excesivamente precipitada, en unas pocas páginas, Alex abandona su maldad en beneficio de su incipiente madurez implica socavar el carácter irónico de la primera “curación” de Alex y dejar entrever que finalmente el orden vuelve a encontrar su lugar, cual melodrama decimonónico. Por todo ello, no es un final comprensible ni desde el punto de vista formal ni desde el punto de vista temático (ambos, por cierto, sabiamente entrelazados).

- d. La relación entre el arte y la moral, expresada singularmente en el comportamiento de Alex y su sorprendente gusto musical. Aspecto presente tanto en la novela como en la película, Kubrick muestra también en este punto un cierto pesimismo acerca de la posible redención de la naturaleza humana a partir del arte. Para ello utiliza el símil de la Alemania nazi al responder a una pregunta de Michel Ciment: “-A Alex le encanta la violación y Beethoven: ¿No hay, en su opinión, efecto directo del arte sobre la realidad? -Esto demuestra seguramente el fracaso de la cultura en el terreno moral. Los nazis escuchaban a Beethoven. Algunos eran personas muy cultas; y sin embargo no cambió nada su comportamiento moral” (Ciment, 2000: 163). De igual modo, la música marca en muchos momentos el ritmo narrativo de la obra. Tanto es así que la narración que Alex emprende de sus fechorías, su posterior caída y su último “renacimiento”, está tamizada por la particular visión del mundo del joven protagonista, en la que la música ocupa un lugar central.
- e. El lenguaje es, particularmente en la novela (por razones obvias), un elemento irónico de primer orden. Los adolescentes de la obra hablan un curioso lenguaje, el *nadsat*, que

2. En *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1963)* de Stanley Kubrick, Peter Sellers, en uno de los tres papeles que interpreta, el del doctor Strangelove –un científico exportado de la Alemania nazi–, al final de la película se levanta de su silla de ruedas y grita: “¡Mein Führer, ando!”.

introduce algunos términos que a un lector perspicaz le recordarán a Jonathan Swift (1667-1745) y *Los viajes de Gulliver* (*Gulliver's Travels*, 1726): “Esta última película se refiere explícitamente al cuento filosófico de Voltaire (*Candide*)³ en su estructura general, y a Swift, con el ‘nadsat’, la lengua de los ‘drugos’ en la que ‘cabeza’ se dice ‘gulliver’” (Ciment, 2000: 64).

8. Burgess trabaja el lenguaje de forma irónica en más de una ocasión. Como ejemplo de ello nos presenta gradualmente al “íclito” ministro del Interior como “ministre de l’Interior o de l’Inferior, el de l’Interior o de l’Inferior, Min de l’Int Inf, Minintinf i min” (Burgess, 1983: 208-209), despojándolo, de este modo y de forma paulatina, de su severa gravedad.

9. Igualmente introduce expresiones orales que tienden a ponderar aún más el carácter confesional de la obra, cual memorias escritas desde la sinceridad por Alex.

a. Kubrick traslada algunas situaciones de la novela expresadas verbalmente a un lenguaje visual enormemente imaginativo con un explícito contenido irónico. De ello es una excelente muestra el encuentro sexual entre Alex y dos jóvenes filmado a cámara rápida con el contrapunto de la obertura de *Guillermo Tell* (*Guglielmo Tell*, 1829) de Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868). Precisamente, Alex encuentra a estas dos muchachas en una tienda de discos donde, si observamos bien la escena, podemos ver la banda sonora de *2001: una odisea del espacio* (*2001: A Space Odyssey*, 1968).

a. Finalmente, podemos citar las ensoñaciones de Alex, que ilustra con su imaginación algunos pasajes bíblicos (nuestro narrador se encuentra particularmente fascinado por el Antiguo Testamento y ello, lógicamente, no es casual) o sufre estados extáticos a través de la música de su idolatrado Beethoven: “La música, a mi, més aviat m’excitava, oh germans meus, i em feia sentir com si fos el vell Bog en persona, disposat a descarregar llamps i centelles, i tenir els vecs i les ptitses critxant sota el meu ha ha poder” (Burgess, 1983: 64).



La fascinación de Kubrick por el siglo XVIII

10. La fascinación de Stanley Kubrick por el siglo XVIII se manifiesta a lo largo y ancho de toda su obra. Siglo de las luces, del racionalismo científico y enciclopedista, es también el marco de maestros del sentimiento y del análisis de personajes como Marivaux (1688-1763) o Samuel Richardson (1689-1761). De igual modo, es el siglo del cuento filosófico de Voltaire, de la fina ironía de Jonathan Swift, de la Independencia de las colonias inglesas de norteamérica y de la Revolución francesa (y, con ambos acontecimientos, del surgimiento de nuevos modelos políticos y sociales), de enfrentamientos armados y de pensamiento político a través de Rousseau o los federalistas estadounidenses Alexander Hamilton (1757-1804), John Jay o James Madison (1751-1836). Por todo ello, es un siglo de contradicciones en el que tiene buena parte de su origen el mundo contemporáneo, entre revoluciones industriales (fundamentalmente la británica), revoluciones políticas (la norteamericana y la francesa) y revoluciones del pensamiento (donde la filosofía alemana alumbró una nueva Edad de Oro). Cineasta inquieto, pesimista respecto a la naturaleza humana pero irónico con lo que ello tiene de compromiso (que no de partidismo o de adhesión) con su arte y con el mundo que le rodea, del cual es severo observador y crítico riguroso, Kubrick encuentra en el siglo XVIII las paradojas y las contradicciones del mundo moderno que, en gran medida, configuran nuestra historia contemporánea.

3. Voltaire (1694-1778) publica *Cándido* (*Candide*) el año 1759.

11. El siglo XVIII aparece al lo largo de la obra de Kubrick en diversas circunstancias. A modo de ejemplo, muestro aquí algunos momentos de su filmografía donde se manifiesta de un modo más o menos evidente:

- a. *Barry Lyndon* (1975)⁴, obra ambientada en la segunda mitad del siglo XVIII, es la muestra más evidente del interés del director norteamericano por la historia moderna y, más concretamente, por el Siglo de las Luces: “*Barry Lyndon* restituye a aquella época su gravedad, su peso histórico: no olvidemos que el mundo moderno nace del siglo de las luces y Kubrick al preguntarse desde hacía diez años sobre el futuro, tenía forzosamente que remontarse a los orígenes” (Ciment, 2000: 64). La película tampoco está exenta de ironía, muy al contrario, recoge tal vez una de las mayores paradojas de la obra de Kubrick, aspecto que tendremos ocasión de debatir. “En cualquier caso, se confirma lapidariamente lo que Kubrick recoge en el rótulo de su epílogo: ‘Fue durante el reinado de George III que los personajes mencionados vivieron y altercaron. Buenos o malos, hermosos o feos, ricos o pobres, todos son ahora iguales’ La existencia, finalmente, coloca a todos en su sitio. Una verdad absoluta” (García Fernández y Sánchez González, 2001: 59).
- b. En la última parte de *2001: una odisea del espacio* aparecen de una forma inicialmente sorprendente decorados estilo Luis XVI. Curiosa elección de Kubrick: de todos los decorados posibles, reales e imaginarios, la inteligencia superior y extraterrena (divina o no) sugerida (que no mostrada) en la película escoge los antedichos decorados para su encuentro con el Hombre, contacto del que surgirá un ser mejorado.
- c. También en *2001* podemos observar el sueño de la creación de un autómatas, ligado al siglo XVIII y elevado a su máxima expresión a través del ordenador HAL 9000. Respecto a las creaciones de ingenios mecánicos, resulta enormemente interesante la elipsis que permite a Kubrick pasar de la prehistoria al año 2001, en la que el hueso lanzado al aire por un primate se convierte en un satélite de semejante forma. El contenido poético de la escena es incuestionable hasta tal punto que confirma aquello que Sergei Mijailovich Eisenstein (1898-1948) ya reivindicaba para el cine: la capacidad de asumir los tropos literarios. Kubrick establece una analogía formal y semántica, por cuanto el hueso es la primitiva herramienta que a través de una tremenda elipsis se convierte (por la afinidad de sus formas) en una moderna “herramienta” de telecomunicaciones como es un satélite.
- d. En *Lolita* (*Lolita*, 1962) aparece un retrato pintado siguiendo un estilo afín a Thomas Gainsborough (1727-1788) detrás del cual muere Quilty (Peter Sellers) acribillado por las balas disparadas por Humbert Humbert (James Mason), en los últimos minutos de la película.
- e. Como advierte el propio Michel Ciment, *La naranja mecánica* se refiere en su estructura general al cuento filosófico de Voltaire (Ciment, 2000: 64). De hecho, ambas obras muestran un inequívoco pesimismo respecto a la naturaleza humana: “El espectáculo del mal le rebela contra la ley de la necesidad: ¿cómo puede ser el mal necesario? La libertad despierta la esperanza de poder huir de tanta desgracia. Voltaire advierte que no hay que hacerse ilusiones, el mal es natural y la libertad sólo una paradoja de la necesidad” (Ramoneda, 1996: 381). En este sentido cuestionan el optimismo antropológico de Rosseau y no dudan en rebatir (en el caso de Voltaire de forma explícita) las teorías del mismo.

4. Adaptación de la novela de William Makepeace Thackeray (1811-1863) *The Luck of Barry Lyndon* (1844).

Como muestra de todo ello en ambas obras se debate acerca de la libertad. “El discurso de Voltaire se mueve entre la necesidad y la posibilidad: ‘Sucederá lo que podrá ser’, dice Cacambo. Esta posibilidad, este poder, que lucha con los designios de la necesidad y que probablemente también es necesario, es el estrecho margen de maniobra de la libertad” (Ramoneda, 1996: 380-381).

12. El cuento filosófico, como narración que plantea, a través del periplo de un personaje, un problema de orden antropológico, moral, metafísico o de cualquier otro orden, de algún modo es retomado por *La naranja mecánica*, cuya estructura tripartita con una exacta correspondencia especular entre la primera y la tercera partes responde, en alguna medida, a este planteamiento discursivo que permite desarrollar con enorme habilidad narrativa un problema de orden filosófico.

13. Pero aquello que más poderosamente une a obras tan distantes en el tiempo como *Cándido* y *La naranja mecánica* es la ironía. “De hecho, Voltaire nunca vinculó por completo razón y acción. Siempre mantuvo cierta distancia: la ironía. [...] La ironía quiere decir sencillamente que no hay redención” (Ramoneda, 1996: 381). A *Cándido* y a sus desventurados compañeros finalmente no les queda otra alternativa viable más que cultivar su jardín: “- Trabajar sin razonar, dijo Martín, es la única forma de hacer soportable la vida” (Voltaire, 1994: 169). La respuesta a las convulsiones del mundo es descorazonadora. No hay ningún héroe épico que resuelva la crisis y restablezca el orden. En *La naranja mecánica*, si cabe, el final es aún más descorazonador: la celebración de la maldad se establece con el singular pacto entre Alex (la violencia individual) y el Ministro del Interior (la violencia de Estado): la visión final de Alex, dos jóvenes consumando el acto sexual y aplaudidos por unos espectadores ataviados con ropa de época es la ironía final que nos reserva la inteligente mirada del artista que viene a afirmar la gran función de la ironía: disimulando su propósito a través de las formas artísticas critica un sistema de valores sin proponer otro, evitando moralizar a través de fórmulas más ambiguas que apuntan al relativismo de las cosas. Todo lo cual, finalmente, expresa de forma paradójica el más firme de los compromisos.

14. Michel Ciment destaca la curiosidad de Kubrick por el siglo XVIII en palabras muy elocuentes y acertadas que describen las constantes del siglo: “El siglo XVIII marca también el encuentro entre la pasión y la razón. Veremos que estos dos términos representan los polos del universo kubrickiano. La fascinación por la razón se manifiesta en la filosofía de las luces, en la arquitectura, en el nacimiento de las ciencias y las técnicas (el hombre, antes de conquistar el cosmos, aprende a volar), en la afición por los autómatas (el pato de Vaucanson, el jugador de ajedrez de Kempelen) [...] Pero esta pasión por la lógica y el equilibrio va acompañada de una exaltación del sentimiento, como el jardín a la inglesa que rodea la arquitectura palladiana. Laclos, experto en balística e inventor del obús, y Beaumarchais, relojero e inventor del reloj de escape, son también maestros del sentimiento. Así lo ha puesto de manifiesto Jean Starobinski: ‘Desde el principio de este siglo ‘racionalista’, la razón teórica acepta reconocer en el orden de la poesía y de las bellas artes el imperioso dominio de la pasión’” (Ciment, 2000: 66-67).

15. Todo ello confirma la fascinación del cineasta por un siglo al cual se acerca también con ironía. Es más, tal vez la gran ironía de la obra de Kubrick se encuentra, precisamente, en su visualización del Siglo de las Luces, esto es, en *Barry Lyndon*. La extrema belleza formal de la obra se manifiesta frente a un tremendo pesimismo en su descripción de la naturaleza humana; esto es, yuxtapone una tremenda belleza formal a un contenido pesimista. Paradoja comprensible en la obra de un artista que abandona los personajes planos en beneficio de la



ambigüedad moral y del relato de interpretación poliédrica. Kubrick, finalmente, es una artista, y frente a su visión pesimista del hombre y su historia, el arte, revestido por una elegante ironía, es un plausible refugio de equilibrio y belleza.

Bibliografía.

Ciment, Michel, *Kubrick*, Akal, Madrid, 2000.

García Fernández, Emilio C. y Sánchez González, Santiago, “*La naranja mecánica (A Clockwork Orange)*” y “*Barry Lyndon*” en *Las imágenes de la historia en la obra de Stanley Kubrick*, Cuadernos de Historia Contemporánea, 2001, número 23: págs. 50-59.

Monzó, Quim (pròleg) en *La taronja mecànica (1962)* d’Anthony Burgess, Edicions Proa, Barcelona, 1983.

Ramoneda, Josep, “Voltaire”, en *Lecciones de Literatura Universal*, Jordi llovet (ed.), Cátedra, Madrid, 1996, págs. 375-386.

Thackeray, William Makepeace, *Memorias y aventuras de Barry Lyndon (1844)*, Valdemar, Histórica, Madrid, 2000.

Voltaire, *Cándido-Micromegas-Zadig*, Elena Diego (ed.), Cátedra, Madrid, 1994 (1.ª edición de *Cándido*, 1759).

Filmografía.

Barry Lyndon (Barry Lyndon, 1975). Director: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, basado en la novela *The Luck of Barry Lyndon* de William Makepeace Thackeray. Fotografía: John Alcott. Música: Leonard Rosenman. Intérpretes: Ryan O’Neal, Marisa Berenson, Patrick Magee, Hardy Kruger. Duración: 183’. Reino Unido.

2001: una odisea del espacio (2001: A Space Odyssey, 1968). Director: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Arthur C. Clarke, basado en el relato “El centinela” (“The Sentinel”) de Arthur C. Clarke. Fotografía: Geoffrey Unsworth, John Alcott. Intérpretes: Keir Dullea, Gary Lockwood, William Sylvester, Daniel Richter. Duración: 139’. Reino Unido.

Lolita (Lolita, 1962). Director: Stanley Kubrick. Guión: Vladimir Nabokov, basado en la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov. Fotografía: Oswald Morris. Música: Nelson Riddle. Intérpretes: James Mason, Sue Lyon, Peter Sellers, Shelley Winters. Duración: 153’. Estados Unidos.

Naranja mecánica, La (A Clockwork Orange, 1971). Director: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, basado en la novela de Anthony Burgess. Fotografía: John Alcott. Música: Walter Carlos. Intérpretes: Malcolm McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke. Duración: 137’. Estados Unidos.

¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú (Dr. Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1964). Director: Stanley Kubrick. Guión: Stanley Kubrick, Terry Southern, Peter George, basado en la novela *Red Alert* de Peter George. Fotografía: Gilbert Taylor. Música: Laurie Johnson. Intérpretes: Peter Sellers, George C. Scott, Sterling Hayden, Keenan Wynn. Duración: 93’. Estados Unidos.