

EL NACIMIENTO DE UNA PASIÓN: EL CINE DE
ULTRAVIOLENCIA Y SU CONTEXTO EN *GRUPO*
SALVAJE Y *LA NARANJA MECÁNICA*

LUIS FERNANDO DE ITURRATE

Para los españoles la década de los setenta no fue tan innovadora como había resultado los sesenta. Estamos ante una época de cambio y transición, en cierta forma semejante a la que describen en sus mundos los dos personajes de los que vamos a hablar. Una época en la que el deambular por los cines de arte y ensayo era lo propio para una juventud sedienta de innovaciones culturales y donde lo intelectual, lo diferente, lo que vestía eran precisamente esas películas de a veces complicadas interpretaciones y en las que, sin duda alguna, ilustres y virtuosos directores dejaron huella en el mundo del séptimo arte.

Sin embargo, quiero destacar, y no es petulancia por mi parte, que ya en esa época había descubierto a un realizador diferente, innovador, original y, sin duda, creativo. Me refiero a Sam Peckinpah. Hacía *westerns* en un momento en el que se decía que el género estaba en decadencia. Y, ahora, nos encontramos en un momento en el que precisamente lo diferenciador, lo interesante, lo original radica en volver a este género donde probablemente se esconde lo más superficial y a la vez profundo del lenguaje cinematográfico y de la narrativa fílmica. *Grupo salvaje* (1969) revolucionó en el interior de muchos cineastas y críticos la estética en el *western*.

Por su parte, *La naranja mecánica* (1971), de Stanley Kubrick, se estrenó en Madrid en 1976; hasta entonces no había sido proyectada en ninguna sala de nuestro país. Y no es que hubiera habido restricción alguna en cuanto a su exhibición: lo que ocurrió fue que ningún distribuidor se atrevió a traerla porque sospechaba lo que hubiera dicho la censura de la época.

Lo que atrajo en primer lugar a esa juventud sedienta de innovaciones fue el ambiente futurista con la estética de los setenta. Sus escenas de acción eran auténticos números musicales y el hecho de tratar el fenómeno de las bandas juveniles¹ era algo totalmente novedoso.

¹ Poco después, un correcto realizador con algunos aciertos notables expuso una visión

Ha sido sin duda Kubrick el único capaz de tratar el tema bajo la perspectiva de la conciencia moral de la sociedad. Por esta razón su película, anticuada en su estética, no lo es en su contenido.

No es casualidad que dos personajes de la talla de Sam Peckinpah y Stanley Kubrick se hayan pasado gran parte de su vida creativa peleándose con estudios, productores y distribuidores cinematográficos. La rebeldía de estos dos grandes realizadores acompaña a una época de inconformismo en la que el cambio se hacía latente en una sociedad cansada de tanta monotonía.

Los años sesenta marcan la vida social, cultural y política de estos dos hombres hasta límites insospechados: es la etapa política de Kennedy, época de liberación y de revolución racial en los Estados Unidos; de grandes debates sobre los derechos humanos, sobre la implicación total del país en el sudeste asiático; época de revolución sexual, del movimiento *hippie*, de concentraciones estudiantiles, de protestas contra la intervención bélica americana abierta después de diez años de intervención oculta; aparece la objeción de conciencia como muestra de disconformidad ante la política exterior del país; el rock y las drogas se entremezclan en un sueño, que se quería duradero, fruto de esta rebeldía.

Mientras, en Europa aparece el fenómeno político-social que conocemos como Mayo del 68, de gran repercusión tanto en el bloque del Este como en el Occidental y paralelo a la revolución americana y a la matanza de Tlatelolco, en México. Los Beatles acaparan los primeros puestos en la música internacional y crean una moda, denominada la *bitelmania*, que arraiga con gran fuerza en la juventud del viejo continente.

En Oriente Medio estalla la Guerra de los 6 días y se agrava el conflicto entre árabes y judíos.

La robótica surge como muestra de un engañoso cambio tecnológico. El hombre llega a la Luna y se plantean a través del cine y la televisión infinidad de series donde los viajes interplanetarios se ven como una posibilidad muy cercana.

Es época de sueños de triunfos y de esperanza en un futuro más justo.

diferente de las bandas juveniles. Su nombre, Walter Hill; su filme, *The Warriors*. Casualmente, Walter Hill era un discípulo de Peckinpah que había contribuido en el guión de una de sus más notables películas, *La huída*. Luego, Francis Ford Coppola, con mayor acierto, realizó una de las películas más interesantes de la historia del cine sobre las bandas callejeras; su título, *La ley de la calle*. Paradojas del destino, estos dos cineastas volvieron a repetir el tema de las bandas callejeras, el primero con *Calles de fuego* y el segundo con *Rebeldes*. Otros realizadores menos afortunados llenaron nuestras pantallas de una moda de bandas juveniles que, en cierta forma, nos recuerda a los rambos de los años ochenta.

Es, paralelamente a todo esto, una época en la que el cine sufre un gran cambio, tanto en su técnica narrativa como en el contenido de sus mensajes.

El cine americano acrecienta su ritmo en el montaje con planos cada vez más cortos.

La publicidad televisiva y los altos precios impuestos en las horas puntas hacen que los creativos de las agencias prestigiosas quieran poner ante la retina del espectador cada vez más información en el espacio de tiempo más breve posible.

El cine imita esta nueva forma de expresarse en el montaje de las películas y algunos cineastas ahondan en ella, consiguiendo así formas expresivas realmente interesantes.

Samuel David Peckinpah nació en Madera, California, en 1926. Hijo de familia media acomodada y de ideas más que conservadoras, su padre llegó a ser juez del Tribunal Supremo del Estado de California

Como buena parte de su familia, Samuel se entregó al estudio del derecho y a la lectura exhaustiva de la Biblia y las conversaciones en su casa giraban en torno a estos dos ejes, de ahí que «ley y orden moral» (religioso) marcaran gran parte de su juventud

Su alistamiento en la Marina y la participación activa en la Segunda Guerra Mundial también influyeron de forma esencial en su cinematografía.

Peckinpah comenzó en el cine desde lo más bajo pero no tardó en verse reconocido como director de diálogos y tuvo la suerte de tropezarse en 1954 con Donald Siegel, a cuya sombra creció. Series del oeste en televisión y colaboraciones con directores de prestigio como Jacques Tourneur o el mismo Siegel le llevaron a triunfar como realizador cinematográfico en su segunda película, *Duelo en la alta sierra*.

Sin embargo, es con *Grupo salvaje* donde revoluciona no solamente el *western*, sino también la estética cinematográfica. Nadie como él para destacar escenas paralelas en las que la ralentización de una de ellas crea el tiempo necesario para exponer otra(s); y, también, nadie como Peckinpah para solapar diálogos de diferentes secuencias. Por primera vez podíamos comprender esos diálogos no concurrentes con el espacio temporal cuando algún personaje lo escuchaba antes de que en su mente se formaran las imágenes del recuerdo. La relación espacio-tiempo cobra una nueva dimensión con este autor inconformista capaz de cautivarnos con nuevas fórmulas expresivas.

El universo de Peckinpah se desarrolla dentro de esta etapa de cambio social, del que no se siente ajeno. Echa de menos los valores tradicionales

y a la vez se enfrenta a ellos con espíritu muy crítico. En su cine pronto se verá retratado el conjunto de valores tradicionales del americano medio de los años 50: el honor, la amistad, la tradición, el enfrentamiento del individuo al poder establecido, el valor a la palabra dada. Todo ello expuesto con la crudeza propia de quien lamenta que aquellas cosas se estén perdiendo.

Peckinpah se muestra siempre como un gran director de actores, de ahí que sea difícil encontrar papeles tan completos como los que interpretan William Holden, Ernest Borgnani, Robert Ryan, Emilio Fernández o los eternamente grandes secundarios Warren Oates, Ben Johnson o Edmond O'Brien. Todos están magistrales y coinciden con la imagen que Peckinpah quiere dar de ese cambio inevitable. Son actores mayores, con rostros muy curtidos, aspecto rudo y ese aire propio de quien está de vuelta de todo.

También es un realizador al que le importan muy poco las preferencias del público, lo que le llevó a serios disgustos con los productores. El resultado de sus películas nunca fue en taquilla el que se merecían en función de su valía artística. Además, es justo destacar que el autor nunca se sintió satisfecho de las alteraciones que, en contra de su voluntad, sufrieron algunos de sus filmes más importantes, entre los que cabe destacar *Mayor Dundee* y la extraordinaria *Pat Garret y Billy el Niño*.

Esta disconformidad queda reflejada, como señalaba hace un momento, en el espíritu de los protagonistas de la película que estamos destacando. Tanto Pike Bishop (William Holden) como Deke Thornton (Robert Ryan) saben que el mundo en el que han vivido sufre un cambio inevitable. El primero se niega a aceptarlo, aunque sabe de lo inútil de su actitud; el segundo se ve obligado a aceptarlo por las circunstancias, pero al final se refugia en los que al margen de la ley prolongan una agonía social de la que él mismo no se siente excluido.

En el Oeste la ley y el orden marcan ahora fronteras físicas donde antes no las había, dado que sólo la palabra de los protagonistas separaba lo legítimo de lo ilegítimo².

En el mundo de Peckinpah, como en el mundo real, no todos aceptan de igual forma los cambios.

El autor se pone siempre del lado del perdedor y éste suele coincidir con el que se resigna a cambiar, a aceptar las nuevas fronteras, a la implan-

² Este valor a la palabra dada se ve también en la mencionada *La huída* y en *Pat Garret y Billy el Niño*. De modo similar, el enfrentamiento entre antiguos amigos, además de verlo reflejado en las películas antes mencionadas, también los vemos en *Duelo en la alta sierra* y en *Aristócratas del crimen*.

tación del imperio de la ley y a su vinculación con el nuevo orden. Sus personajes, al igual que los de Kubrick, no son héroes sino todo lo contrario. Desde el comienzo suelen estar condenados al fracaso. Ahí radica el pesimismo que Peckinpah y Kubrick reflejaron incluso en sus relaciones con el mundo de Hollywood.

En cuanto a la amistad y a la traición, *Duelo en la alta sierra* es un magnífico exponente, preludio del posterior *Grupo salvaje*. Gil Westrum, (personaje interpretado por un magnífico Randolph Scott) está unido por la amistad a Steve Judd (insuperable en esta ocasión Joel McCrea). Sin embargo, el primero, llevado por la codicia, intenta robar a su amigo oro de una mina que le ha sido confiado. Steve está dispuesto a hablar en favor de un joven compinche de su amigo, pero al ser preguntado si defenderá a Gil Westrum, responde que no y la excusa que da es que era su amigo: el valor de la amistad es una constante, al igual que lo es la traición, y esa misma amistad forma parte de un posible discurso reconciliador. Poco antes de la muerte de Steve, Gil, que ha acudido en su ayuda, le promete que devolverá el oro; la única respuesta que obtiene es:

—«Lo sé, aunque lamento que por un instante te olvidaras de que eras mi amigo».

Pike y Deke, en *Grupo salvaje*, son amigos pero se enfrentan. Cuando Pike es consciente de que no se podrá quitar a Deke de encima, es increpado por su fiel amigo Dutch Engstrom (Ernest Borgnine). Pike insiste en que les persigue por que ha dado su palabra; Dutch le responde que se la ha dado a un ferrocarril (conviene aclarar que son los agentes del ferrocarril los que persiguen a Pike y su banda). Pike replica que se trata de una palabra dada y, como respuesta, Dutch le dice:

—«La palabra no importa; lo que importa es a quien se la das».

De nuevo, es la amistad la clave de las grandes pasiones de los protagonistas.

En *Grupo salvaje*, la violencia no sólo radica en las espectaculares secuencias de tiros que vemos tanto al principio como al final de la película. La violencia es intrínseca a la personalidad de los protagonistas. Todos ellos se juegan la vida por el mero hecho de vivirla y Peckinpah lo dramatiza con enfrentamientos entre antiguos camaradas que se respetan, aunque saben de antemano cuál va a ser su destino.

Esta violencia no es ajena al autor. Sus enfrentamientos con el poder (los grandes estudios) fueron siempre violentos y por ello fue insistentemente castigado con la mutilación de parte de su obra³.

³ De Peckinpah se han dicho muchas cosas, como las recogidas aquí de una conocida

Nada es cierto si no hay una fuente directa que lo confirme, y de este autor sólo escuchamos rumores que en nada se parecen a las afirmaciones que él, en cualquier entrevista que haya acordado, realiza. Se expresa en estas entrevistas no sólo con firmeza sino con acusaciones directas y violentas, con nombres y apellidos, todo lo cual le condujo a la marginación en la meca del cine. Él se manifiesta con frustración, a la vez que con violencia, en sus películas. Así, cuando se le pregunta si es violento en su cine, contesta:

«Normalmente no hago películas sobre cosas que no conozco de primera mano» (*Casablanca*, 12, 1981: 33).

Cuando realizó *Grupo salvaje*, la violencia quedó reflejada desde el momento en que aparecieron las primeras imágenes.

Se trata de un comienzo en el que unos niños se entretienen viendo cómo unos escorpiones se enfrentan a cientos de hormigas y que nos pone en la antesala de una violencia ligada a los estratos más jóvenes de la sociedad.

La forma de mostrar la violencia lleva el sello de Peckinpah. Primero, rubricando su firma como director justo en el momento en el que Pike (Holden), en el banco durante la primera secuencia, susurra las primeras palabras: «Si se mueven, mátalos». Y, segundo, mostrando a los más jóvenes sumergidos en un juego de imitación de la violencia de los mayores mientras éstos ven con asombro el resultado de la primera gran batalla.

El comportamiento de cada uno de los protagonistas del filme no está siempre regido por los llamados códigos correctos de conducta, como dice uno de sus principales protagonistas durante el descanso de la banda en un pueblo mejicano: «Todos sabemos quiénes somos».

El enfrentamiento con el poder no es sólo privilegio de los perseguidos; también lo es de los perseguidores. Deke Thornton (Robert Ryan) replica al jefe de seguridad del ferrocarril, Harrigan (Albert Dekker): «Dime una cosa, Harrigan: ¿qué se siente al organizar la caza legalizada del hombre?». La respuesta es corta y concisa: «Satisfacción»⁴.

Es interesante mencionar la relación que existe entre Peckinpah y otros

revista. En el Festival de San Sebastián de 1970, cuando presentó *La balada de Cable Hogue*, decía Gonzalo Suárez que había oído que «se había pegado de hostias en los pasillos del hotel con Stella Stevens. Se había hecho pis en el escenario. Un médico tenía que inyectarle todas las mañanas para que pudiera tenerse en pie» (*Casablanca*, 12, 1981 :39). Todas estas cosas lo único que hicieron fue acrecentar su leyenda, pero no se pueden tomar como totalmente ciertas.

⁴ Si Peckinpah hace repaso de la violencia social, Kubrick, como veremos más adelante con su peculiar *La naranja mecánica*, hace exactamente lo mismo.

grandes del *western*, como Ford, Aldrich o Eastwood, para mostrar el peculiar sello que nuestro autor dejó a las posteriores generaciones del *western*.

La venganza de Ulzana, de Aldrich, y *El jinete pálido*, de Eastwood, hablan de la no aceptación de esos cambios de los que hemos hablado. La rebeldía la refleja, por un lado, Ulzana, indio fugitivo que se niega a volver a la reserva y destruye el mundo de los blancos. Como contrapartida, el explorador, interpretado por Burt Lancaster, comprende la actitud del indio pero sabe desde el momento en que inicia su persecución cuál va a ser el destino de ambos.

Por otra parte, tenemos a los protegidos por Eastwood en *El jinete pálido*, que no aceptan los chantajes del progreso (en este caso, intereses de explotaciones mineras que quieren que se abandone un pueblo). La solución a esa amenaza del progreso se da con la aparición de un casi celestial pistolero que, al acabar a tiros con esos heraldos del progreso, abrirá las puertas de la esperanza.

También John Ford, en 1963, realizó un *western* decadente, si interpretamos por decadente a la resistencia de los protagonistas por adaptarse a los nuevos tiempos. *El hombre que mató a Liberty Balance*, nos muestra a un John Wayne que se resiste a aceptar los cambios del progreso, que vienen de la mano de un joven abogado interpretado por James Steward y que con su libro de leyes trata de exponer esas nuevas fronteras que tanto Wayne como el malvado Liberty Balance (Lee Marvin) se niegan a reconocer.

Esta película es toda ella un *flash-back* donde vemos aparecer en un principio a Steward, convertido en Senador, llegando a un polvoriento pueblo del sur para ver por última vez el cadáver de su amigo (Wayne). Éste pide que le entierren con sus botas y su revólver, cuando ya eso es sólo un legado del pasado, ya que por el pueblo ahora incluso pasa el ferrocarril.

El mundo de Peckinpah se asemeja de esta manera al de otros autores que con más o menos acierto tratan de captar un mundo perfectamente expuesto, en cualquier caso, por el autor de *Grupo salvaje*.

Stanley Kubrick nació en julio de 1928 en el seno de una familia de clase media en el Bronx neoyorquino. Su infancia estuvo ligada a la fotografía, ya que fue en esta profesión donde se inició en el mundo de la imagen.

El propio autor cuenta que la mejor escuela que tuvo fue el visionado de cientos y cientos de películas. Las veía todas: las buenas le animaban y las malas, también, porque se decía a sí mismo que sería imposible realizar algo peor que lo que estaba viendo.

Su primer gran acierto fue *Atraco perfecto*, aunque ya anteriormente había mostrado sus dotes para obtener buenos ambientes gracias a sus conocimientos fotográficos.

Con *Atraco perfecto* ya tuvo su primer enfrentamiento con la censura de los estudios, dado que se vio obligado a cambiar el final debido a las pautas moralistas que los grandes estudios defendían.

Con *Senderos de gloria* gozó de mayor libertad a la hora de planificar, rodar y montar, pero lo delicado de su argumento provocó alteraciones en algunas salas de exhibición de Francia y Bélgica.

El inconformismo en cuanto a la forma de entender el cine provocó a Kubrick serios disgustos que, al igual que a Peckinpah, le obligaron a abandonar los Estados Unidos para refugiarse en el Reino Unido. Peckinpah regresó y continuó en una interminable lucha hasta el final de sus días; Kubrick, por el contrario, se quedó en Europa y llegó a controlar por completo sus últimas películas, como lo muestra el hermetismo que ha rodeado todo el proceso de producción de su obra póstuma, *Eyes Wide Shut*.

Con *La naranja mecánica* el cineasta plantea preguntas sobre el estado natural del hombre: ¿son intrínsecas sus pautas de comportamiento o es la sociedad quien lo moldea?

Una de las pautas de Kubrick, como queda mencionado, es el control absoluto de la película; por eso lleva siempre todas las cuestiones de tipo administrativo, porque, según dice, «es ahí donde se pierden muchas batallas creativas y artísticas».

Se enfrenta siempre al poder de los estudios y a diferencia de otros realizadores, decide no hacerlo directamente: procura que el éxito de taquilla de sus películas sea recompensado con un mayor control en la producción, Kubrick es consciente de que los tiempos cambian y de que la bravura y el enfrentamiento directo no va a proporcionarle los resultados por él deseados.

En lo que respecta a cuestiones técnicas, la importancia del espacio en sus películas queda reflejada en la arquitectura que selecciona para el desarrollo de sus historias: el castillo, tanto en su visión interna como externa, de *Senderos de Gloria*; la casa de la mujer de los gatos o los lugares de acción, de *La naranja mecánica*; los interiores y exteriores de *Barry Lyndon*; el hotel Overlook, en *El resplandor*. Todos éstos son magníficos ejemplos de la perfecta elección del entorno y la magistral dirección de Kubrick, que realiza sus emplazamientos de cámara en la medida justa para aprovechar estos escenarios.

Además, es de los pocos realizadores capaces de utilizar grandes angulares para fotografiar interiores de belleza inigualable aunque estén casi vacíos.

La obsesión de Kubrick por aplicar nuevas tecnologías a sus películas es otra de las constantes y los resultados saltan a la vista. En *La naranja mecánica* utiliza micrófonos del tamaño de un sacapuntas, lámparas incandescentes de cuarzo que dan luz suficiente si se las aplica a instalaciones de luz de una escena, grandes angulares de 9,8 mm. para aprovechar esos espacios no tan amplios pero sí vacíos de los que ya hemos hablado, o una carcasa especial que permitió lanzar la cámara al vacío en la escena en la que Alex intenta suicidarse. En *Barry Lyndon*, películas especiales para rodar en condiciones de luz mínimas, como la producida por las velas, para dotar de realismo a la acción de una época, siglo XVIII, en la que ésta era la luz que dominaba; la casa Carl Zeiss fabricó una óptica capaz de captar esta iluminación extremadamente débil con una calidad hasta entonces inimaginable. En *El resplandor*, la utilización de la *steadycam* y de la *weistcam* permitió popularizar un movimiento tipo *travelling* hasta entonces inconcebible, así como obtener tomas aéreas donde la calidad del movimiento sólo era comparable a la de un *travelling* neumático en un suelo perfectamente liso y pulido. Podríamos seguir enumerando aportaciones tecnológicas a la cinematografía gracias al empuje de un realizador que, aunque no obsesionado por los avances de la técnica, sí fue capaz de adaptarlos y popularizarlos gracias a su peculiar manera de hacer cine.

Peckinpah utiliza escenas paralelas donde la ralentización, además de crear el tiempo necesario para el desarrollo del resto de las escenas, es utilizada como elemento para la muestra plástica del cuerpo humano y donde la estética está precisamente en la violencia, con su espectáculo de sangre incluido.

Kubrick, por su parte, utiliza en *La naranja mecánica* música clásica, concretamente la obertura de *La Gazza Ladra*, de Rossini, para realizar una especie de danza con fondo musical. No se trata del montaje musical donde los ritmos de imagen y sonido compaginen con meticulosa sincronización y donde la acción se exponga en su totalidad; en Kubrick, el espectáculo violento radica en cortar la preacción de muchos movimientos para sólo captar saltos y golpes y resumir movimientos con un fondo musical que ayuda a contemplar un espectáculo de danza.

Los personajes de Kubrick, a diferencia de los de Peckinpah, suelen ser solitarios. El coronel Dax, en *Senderos de gloria*, Humbert, en *Lolita*, Alex, en *La naranja mecánica*, Barry Lyndon, en la película homónima, y

Jack, en *El resplandor*, pueden ser algunos ejemplos. El sentido de la moral en cada uno de ellos va en función del ámbito social en el que se mueven.

Alex, en *La naranja mecánica*, es a la vez verdugo y víctima. Para la crítica en un principio no fue más que un personaje nacido a imagen y semejanza de las obras de Russ Meyer; toda la película era en sí una vulgaridad pop de la época, más cercana al porno que a la realidad social que Kubrick trató de mostrar.

Kubrick nos muestra el verdadero sentido que la palabra 'sociedad' tiene en el mundo actual. Si alguien es violento, lo es porque la sociedad lo ha hecho así. Si alguien mata, es porque el entorno social en que se mueve tiene un código de conducta totalmente diferente al que la sociedad en general ha marcado.

No es extraño ver casos espeluznantes de violencia en los periódicos actuales, con padres, por ejemplo, capaces de torturar a su hijo de apenas unos meses hasta casi (o sin casi) la muerte. Y es que el entorno social en el que se mueve esa gente es marginal y la supervivencia radica mucho más en el daño que se pueda infligir a otras personas que en el esfuerzo individual para salir de ese entorno. Alex ejerce una violencia extrema y lo hace sin pudor, su entorno social es precisamente ese, el de las bandas juveniles, donde la fuerza radica en el enfrentamiento continuo con el poder establecido.

En *La naranja mecánica*, la hombría, la masculinidad viene asociada a la sexualidad, violaciones, agresiones con objetos con formas sexuales, etc. Así, en la película, los símbolos fálicos son constantes: Alex se inspira en la música de Beethoven para soñar con sexo y violencia; en la habitación vemos un póster de una mujer desnuda donde una serpiente se arrastra entre sus piernas; en la galería comercial Alex, contacta con dos chicas que lamen dos polos en forma de falo y las invita a una sesión de sexo; igualmente, nuestro personaje se muestra con un bastón cuyo mango tiene la misma forma; y, finalmente, la mujer de los gatos es asesinada con lo que ella misma identifica como una obra de arte, un adorno de forma fálica.

La policía, de nuevo el poder, se muestra violenta y ésta será precisamente la institución a la que irán a parar los compinches de Alex, para poder ejercer una violencia institucional, legalizada.

El llamado tratamiento Ludovico al que se somete Álex no le cura de la violencia, sólo se la reprime, hace que el ejercerla le produzca dolor. Con ello se le ha quitado lo más importante de la naturaleza humana, la capacidad de elección. Una vez es devuelto al mundo civilizado, es la sociedad la que se venga de él de la mano de los que antes habían sufrido por su causa. La reconciliación no existe, como tampoco el perdón; es el cas-

tigo y la venganza lo que determina la libertad posterior del protagonista. Al final Alex vuelve a sus principios precisamente de la mano de los que tienen el poder, que son los mismos que le metieron en la cárcel y que le reprimieron su capacidad de elección.

Curiosamente, es el cura el que critica el tratamiento. Aunque para algunos parezca que Kubrick expone de forma positiva la postura de la Iglesia, otros pueden opinar que no se trata más que de otra estrategia de dominación, en la cual la Iglesia está de acuerdo con el cambio en la persona, pero este cambio ha de venir impuesto por una doctrina basada en la libertad de elección. Al final, si se sigue el método, o sea la doctrina, se es un hombre libre y ejemplar; en caso contrario, (esto es, con el método Ludovico) se es ejemplar pero no libre y, por lo tanto, no hecho a semejanza de Dios. No hay reconciliación posible entre ambas posturas.

Según Kubrick, *La naranja mecánica* tiene tres interpretaciones: «la primera, una sátira social sobre la utilización de los condicionamientos psicológicos. Segundo, como un cuento con castigo y, tercero, como un mito psicológico, es decir, como una narración que gira alrededor de alguna verdad fundamental de la naturaleza humana» (Kagan, 1976: 253).

La sátira del condicionamiento resulta clara. Se nos muestra que en la sociedad lo que prima es el poder y el engaño. Y sea quien sea el que tenga el poder, hará uso de él.

Cuento y castigo, no parece muy acertado, sobre todo si tenemos en cuenta que Alex termina volviendo a las andadas.

Y en cuanto a mito psicológico que gira alrededor de alguna verdad fundamental de la naturaleza humana, no nos cabe la menor duda, todo el filme en sí gira alrededor de la naturaleza del hombre tanto en su faceta individual como en su integración social

Voy a terminar con otra posición que con respecto al filme de Kubrick realiza Andrew Bailey el 20 de enero de 1972 en la revista *Rolling Stone* y que Kagan recoge en el libro antes citado: «Nuestra civilización es muy compleja y requiere una estructura social y una autoridad política igualmente complejas... y, sin embargo, la meta debería ser la destrucción de toda autoridad para que el hombre pueda así surgir en toda su bondad natural». (Kagan, 1976: 254)

Tanto Peckinpah como Kubrick expusieron sus críticas a todos los estamentos de la sociedad a través de un espectáculo, el del llamado «cine ultraviolento», en el que la sangre y el sexo tenían una especial importancia. Kubrick y Peckinpah reflejan la violencia del entorno, de lo cotidiano. Nosotros podemos extrapolarla al ámbito que queramos; para ellos, los valores de la década de los sesenta eran la ruptura con el mundo anterior y

cada uno a su manera lo exponía. Peckinpah, guiado por unos valores tradicionales, que, por contradictorio que parezca, le permiten ser un rebelde; Kubrick, con unos ligeros toques de advertencia. Entre los últimos años de la década de los sesenta y los primeros de la de los setenta dos grandes realizadores expusieron sus puntos de vista, creando así esa nueva moda cinematográfica del «cine ultraviolento».

BIBLIOGRAFÍA

- BAXTER, John, *Stanley Kubrick*, T&B, 1999.
- CASAS, Quim, «El crepúsculo de Sam Peckinpah», *Dirigido por*, 111, enero 1984.
- KAGAN, Norman, *Stanley Kubrick*, Barcelona: Lumen, 1976.
- RIAMBAU, Esteve, *Stanley Kubrick*, Madrid: Cátedra, 1995.
- URKIJÓ, Francisco Javier, *Sam Peckinpah*, Madrid: Cátedra, 1995.
- «Sam Peckinpah frente al público» (Entrevista), *Casablanca*, 12, diciembre 1981.