

## *A CLOCKWORK ORANGE* Y EL ESTADO MECÁNICO DEL BIENESTAR

### *A Clockwork Orange and the Mechanic Welfare State*

Brenda E. MELERO VENTOLA  
*Universidad de Salamanca*  
*brenmelero9@gmail.com*

Recibido: mayo de 2016; Aceptado: octubre de 2016;  
Publicado: diciembre de 2016

Ref. Bibl. BRENDA E. MELERO VENTOLA. *A CLOCKWORK ORANGE* Y EL ESTADO MECÁNICO DEL BIENESTAR. 1616: *Anuario de Literatura Comparada*, 6 (2016), 59-73

RESUMEN: En el presente trabajo se analizarán tanto los vínculos existentes entre *A Clockwork Orange* y la sociedad británica de los 60, como la pérdida de identidad que sufrió esta obra al ser adaptada para la gran pantalla. Por ello, en primer lugar se hará alusión al absoluto cambio de sentido de la que ésta fue objeto, a través de su reelaboración a partir de una copia incompleta y su posterior transformación en la conocida película homónima llevada al cine por el director estadounidense Stanley Kubrick en el año 1971. Por otra parte, se hará referencia a la relación existente entre esta novela de Anthony Burgess, escrita y publicada en Reino Unido en 1962, el tiempo que le es coetáneo y la propia biografía del autor.

*Palabras clave:* Distopía; Estado-máquina; Violencia; Control Punitivo; Libre Albedrío.

ABSTRACT: The present essay is analyzing not only the relation between *A Clockwork Orange* and the British Society of the 1960s, but also the lost of identity which suffers when it was adapted for the film. Because of that, on

the one hand, I'm going to refer to its absolute change of meaning due to its post processing from an incomplete copy and its further transformation in the well-known homonymous film carried out by the American film director Stanley Kubrick in 1971 and, on the other hand, I'm going to allude to the relation between Anthony Burgess' novel, written and published in the UK in 1962, the time in which it was written and the author's own biography.

*Key words:* Dystopia; Clockwork State; Violence; Punitive Control; Free Will.

## 1. INTRODUCCIÓN

En el presente estudio se pretende exponer la relación directa existente entre la sociedad británica de principios de los sesenta y la de la obra *A Clockwork Orange*, atendiendo a dos aspectos básicos como son el control mecánico ejercido por los distintos tipos de organización humana –desde el grupo de «drugos» al «Estado-máquina»– y los medios de control de que disponen para suprimir las heterogeneidades inherentes al proceso de construcción de la sociedad moderna autorregulada. Otro tema importante que se aborda de manera trasversal, ya que subyace a lo largo de todo el texto, será el proceso de mecanización y estandarización asentado plenamente después de la Segunda Guerra Mundial y que conduce, ineludiblemente, a una pérdida de humanización en virtud de una economía de procesos basada en promedios estadísticos que pretenden representar al conjunto de la sociedad.

En la primera parte, «The Clockwork Orange», se detallan algunos aspectos, tanto de la novela de Burgess como de su adaptación cinematográfica, interesantes para el presente trabajo. A continuación, en «The Clockwork State», se analizan las características del Estado moderno en el que se apoya Burgess a la hora de crear el escenario de su novela. El crimen y los elementos de control y punitivos se presentan en «Dear Old Staja» y, por último, las conclusiones se plantean en «What's it Going to Be Then, eh?».

## 2. THE CLOCKWORK ORANGE

I meant it to stand for the application of a mechanistic morality  
to a living organism oozing with juice and sweetness.

Anthony BURGESS

Pocas novelas han sido objeto en un corto periodo de tiempo después de su edición de un proceso tan agudo de pérdida de identidad y de

cambio absoluto de sentido como *A Clockwork Orange*; y, sin embargo, es esa pérdida de identidad a través de su reelaboración –a partir de una copia incompleta– y posterior transformación en película la que ha convertido la novela del escritor británico en una amplia y supuestamente bien conocida obra. Suele suceder, cuando una obra de arte se adapta para su difusión –o más bien popularización– a través de otro medio distinto a aquel para la que fue concebida, que ésta pierde desde algo a todo de su esencia o intención originales. Después del estreno de la película homónima de Kubrick en 1971 –y, sobre todo, con la muerte del cineasta y su posterior conversión en autor fetiche, indispensable para mantener correctamente la pose de «*savant* cinematográfico»–, la versión de *A Clockwork Orange* que se ha fijado en el imaginario colectivo, en esa base de datos global que tiende a perpetuar errores de traducción y a convertirlos en endémicos, es la de aquel joven sociópata en quien anida un mal primordial que ni los más avanzados métodos son capaces de erradicar.

Es conveniente hacer un distingo, al menos brevemente, entre la Naranja de Kubrick y la original, y Burgess lo ha hecho repetidas veces en diversas entrevistas, prólogos y autobiografías: «The American or Kubrickian orange is a fable; the British or world one is a novel» (Burgess 1986, 3)<sup>1</sup>. Es, en efecto, el padre de la novela quien más sufrió la pérdida de identidad de su obra y quien más se esforzó por diferenciarla de la adaptación cinematográfica. Su intención era mostrar el cambio operado en Alex, el protagonista, ejemplo del hastío inherente a la madurez humana hacia las conductas pueriles y desviadas propias de la adolescencia, mientras que Kubrick decide eliminar el último capítulo de la novela, anunciando al espectador el triunfo de la maligna naturaleza de Alex sobre las abusivas técnicas de control del Estado, transformando así totalmente el significado último de la novela del autor británico.

There comes a time, however, when violence is seen as juvenile and boring. It is the repartee of the stupid and ignorant. My young hoodlum comes to the revelation of the need to get something done in life –to marry, to beget children, to keep the orange of the world turning in the Rookers of Bog, and perhaps even create something (Burgess 1986, 3).

1. Para mostrar la independencia de su novela en cuanto a contenido moralizante con respecto a la película de Kubrick, unas líneas antes de esta cita, en el mismo prefacio, declara que «there is, in fact, not much point in writing a novel unless you can show the possibility of moral transformation, or an increase in wisdom, operating in your chief character or characters» (BURGUSS 1986, 3).

Pero no será este salto a la vida madura del protagonista, esta toma de conciencia del mundo real que lo rodea inducida por una revelación de tintes espirituales o metafísicos, el aspecto más interesante de analizar en la obra, sino más bien el camino que sigue hasta conseguirlo; por qué y cómo, espontáneamente y por voluntad propia, Alex decide convertirse en una pieza mecánica más de la maquinaria de la sociedad del Estado del bienestar. A la postre, Burgess creó una obra que alecciona sobre la importancia del libre albedrío y su ejercicio a fin de escapar de los mecanismos controladores de cualquier tipo de colectivo, tanto de una banda callejera sujeta al influjo de una moda pasajera, como al de los modernos «Estados-máquina».

### 3. THE CLOCKWORK STATE

The attempt to impose upon man [...], I say, laws and conditions appropriate to a mechanical creation, against this I raise my sword-pen.

Anthony BURGESS

A pesar de estar considerada como una obra de ficción distópica, *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess se muestra como una instantánea de un Estado social que parece bastante cercano y probable desde su primera edición en 1962. En uno de sus artículos, Theodore Dalrymple<sup>2</sup>, psicólogo de prisión, médico y ensayista, comenta la rabiosa actualidad que adquirió en Gran Bretaña la imagen de una sociedad desgarrada y descompuesta tal y como se describía en la novela de Burgess. Al igual que las de todos los escritores, sus obras permiten al lector asomarse a su vida, sus experiencias, sus deseos, sus miedos y a su manera de percibir y comprender el mundo. Son estas preocupaciones y la forma de entender su tiempo, condicionada por su educación y experiencias previas, las que dan forma a la sociedad postbélica occidental que se ilustra en *A Clockwork Orange*, basadas en lo que el autor creía una evolución lógica de los postulados del *Welfare State*; de los de la nueva economía keynesiana y su modelo fordista de producción; de las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial y la posterior situación de bloques de poder<sup>3</sup>; de la ruptura, en definitiva, del modelo social que había sido construido en los siglos anteriores.

2. Seudónimo de Anthony M. Daniels.

3. Aunque Burgess escribió sus obras más críticas en el periodo de «deshielo» de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, esta distensión de las relaciones entre

No es de extrañar que las obras más emblemáticas de la ficción distópica –y, probablemente, de la ciencia ficción en su conjunto– se escribieran en el lapso comprendido entre el final de la Primera Guerra Mundial y la década de los sesenta, ya que el clima general de cambio de paradigma social, científico, médico, etc., propiciaba un caldo de cultivo ideal para las especulaciones acerca del futuro de la humanidad. Sin embargo, *A Clockwork Orange* no se aleja tanto de la situación que le es coetánea como *Nosotros* (1921), *Brave New World* (1932), *1984* (1949), *Fahrenheit 451* (1953) o *Retorno de las Estrellas* (1961)<sup>4</sup>, epítomes de la ficción distópica, sino que se centra en un futuro cercano, casi palpable. Además, al contrario de lo que ocurre con otras obras más representativas del género, la novela de Burgess mantiene una relación estrecha con su tiempo al no constituir la presentación desquiciada de una sociedad basada en la crítica de un asunto concreto, sino más bien la presentación de una sociedad desquiciada basada en una crítica a su conjunto.

El ya mencionado Dalrymple comenta, a raíz de su encuentro a la salida del cine donde proyectaban la recién estrenada versión de Kubrick con unos jóvenes vestidos a la manera de Alex y sus «drugos»:

Seeing those young men outside the theater was my first intimation that art, literature, and ideas might have profound –and not necessarily favorable– social consequences. A year later, a group of young men raped a 17-year-old girl in Britain as they sang *Singing in the Rain*, a real-life replay of one of the film's most notorious scenes (Dalrymple 2006).

No obstante, cabe preguntarse si, en este caso concreto, esas «not necessarily favorable social consequences» dependen de *A Clockwork Orange*; es decir, si la violación de una menor se deriva de la influencia de la película o si es propiciada –o, al menos, permitida– por el contexto social. En este segundo supuesto, la escena de ultraviolencia de *A Clockwork Orange* sólo habría actuado como catalizador o, más bien, habría sido copiada dada la característica permeabilidad al estímulo audiovisual de la juventud. Además, el hecho de que un grupo viole a una menor disfrazado de una

---

EE. UU. y la URSS favoreció no sólo la carrera espacial y armamentística, sino el retorno de una guerra aún más fría una vez superada la crisis de los misiles de Cuba.

4. Cabe señalar que en esta novela del escritor de origen polaco Stanislaw Lem, cuyo título original es *Powrót z Gwiazd*, los protagonistas vuelven a un planeta Tierra en el que no solo los delincuentes, sino todo el conjunto de la sociedad, ha sido sometido a un proceso denominado como «betrización» que les incapacita para concebir y ejercer la agresividad o la violencia.

u otra manera no es significativo, puesto que el incidente habría ocurrido, probable y lamentablemente, de todas maneras.

Los años que Burgess estuvo trabajando en otros países influyeron mucho en los temas de sus escritos –es, tal vez, uno de los escritores que más vierte de sí mismo, con una gran transparencia, en sus obras–<sup>5</sup>, pero tuvieron más peso en su percepción de su Inglaterra natal al volver a ella solo de forma esporádica desde 1942. Al espíritu crítico y mordaz del autor se le une una visión fragmentada en el tiempo de la realidad de Inglaterra que le permite descubrir los cambios sutiles que únicamente alguien que esté fuera durante un tiempo puede apreciar. Si se analiza cuidadosamente el intervalo de tiempo comprendido entre 1942 –año en que se marcha de Inglaterra para ir a Gibraltar– y 1962 –año de publicación de *A Clockwork Orange*– se pueden apreciar diversos cambios estructurales que propiciarán no sólo la novela de Burgess, sino el clima cultural que permitirá su eventual cristalización en una moda juvenil. Se ha citado ya la importancia del cambio de paradigma a nivel social, económico y político, pero resulta necesario profundizar ligeramente en la naturaleza de estos cambios para comprender mejor el empaque y dimensión de la obra de Burgess.

El año de 1942 fue decisivo para la implantación del Estado del bienestar<sup>6</sup> con la redacción del «Informe Beveridge»<sup>7</sup>, en el que su autor, William Beveridge, analizaba los «five Great Evils» que constreñían al Reino Unido, a saber: «Want, Disease, Ignorance, Squalor and Idleness» y proponía un sistema de control estatal para erradicarlos. Esta novedosa concepción estatal parte de la premisa de proporcionar la mayor seguridad al conjunto de la ciudadanía a cambio de que esta se someta al seguimiento de una serie de normas convenidas, bien unilateralmente –caso del totalitarismo–, o bien por representación de la población –régimenes democráticos–. A simple vista, este sistema introduce claras ventajas en tanto que aporta un

5. Los años posteriores al estreno y fracaso de su *Sinfonía Malaya* constituyeron no sólo su periodo más fértil, sino más crítico y transparente a pesar de tener que cambiar, en ocasiones, algún nombre o topónimo. Ejemplos notables por sus críticas y por estar basados directamente en su experiencia personal, plasmada en estos sin demasiados cambios, amén de los nombres propios, son: la «Trilogía Malaya», *The long day wanes* (1956-59), *The right to an answer* y *The doctor is sick* (1960), *Devil of a State* y *One hand clapping* (1961) y *The wanting seed* (1962).

6. No debe confundirse el *Welfare State* británico implantado después de la Segunda Guerra Mundial con el concepto general de *welfare state*, cuyo primer ejemplo contemporáneo en Europa se encuentra en el Socialismo de Estado que trató de imponer el sistema bismarckiano.

7. BEVERIDGE, William. *Report of the Inter-Departmental Committee on Social Insurance and Allied Services*. Londres: MacMillan, 1942.

organismo superior que vela por salvaguardar la estructura social y su estabilidad, pero, ya en los primeros estudios del siglo XVIII acerca del control estatal, se pueden apreciar las inquietudes de sus autores en lo referente a dos asuntos: que los medios de control se conviertan en herramientas totalitarias y que se pueda producir un deterioro del libre albedrío o su total ausencia. Efectivamente, este último será un problema irresoluto de los modernos Estados del bienestar en los que cada individuo sacrifica algunos derechos o libertades en loor del bien común –si bien numerosos autores coinciden en el hecho de que el sacrificio de libertades se hace por temor a las penas que el Estado pueda administrar–<sup>8</sup>.

El resultado último es un Estado que regula, vigila, condena y administra las penas, una maquinaria inhumana con fines utilitaristas que, como el Gólem o alguno de los robots de Asimov<sup>9</sup>, se puede volver en contra de sus creadores atendiendo a su bienestar. Se crea, en definitiva, un Estado mecánico que se alimenta de igual forma que un ordenador, mediante estímulos *input-output* en forma de datos computables, muy vinculado con las teorías psicológicas, filosóficas, sociales y comunicativas de corte conductista y utilitarista. Este «Estado-máquina» es el que se encarga de los individuos a los que pertenece, pero teniéndolos en cuenta como una cifra más: se produce un proceso de homogeneización y estandarización de la población y todo lo que la rodea. El modo de producción taylorista-fordista elimina la capacidad de presión del trabajador especializado y propicia la escisión de la clase obrera creando una nueva economía que desembocará, a corto plazo, en un modelo capitalista y consumista –en el que la renta será indispensable para obtener la felicidad– y, a largo plazo, en agudos problemas de endeudamiento de la hacienda pública, entre otros. Incluso la arquitectura reflejará este modelo mecánico, totalmente deshumanizado y behaviorista en el que se supone que los individuos no tienen capacidad de decisión frente a los estímulos externos: los arquitectos y urbanistas de la época se ceñirán al concepto de edificio modular y mecánico –como aquel de los padres de Alex–, con el que pretenderán fomentar un tipo de vida totalmente opuesto al que consiguieron<sup>10</sup>.

8. Cesare Beccaria, en su obra *Dei delitti e delle pene* (1764) ya comentaba el hecho de que «nessun uomo ha fatto il dono gratuito di parte della propria libertà in vista del ben publico; questa quimera non esiste che ne' romanzi» (cap. II, «Diritto di punire»).

9. Como en *Evitable conflict* (1950), *The naked sun* (1956) o en *The robots of dawn* (1983).

10. Basta recordar la demolición del complejo *Robin Hood Gardens* en Londres solo tres años después de su construcción debido a que esta arquitectura del Movimiento Moderno favorecía la delincuencia en lugar de lograr sus cuatro objetivos básicos, tal y

El «Estado-máquina del bienestar» que se estaba imponiendo a principios de los años sesenta es el trasfondo de *A Clockwork Orange* y su escenario resulta de la evolución que Burgess intuyó a raíz de lo que vio al regresar al Reino Unido de sus viajes. El clima pesimista que se vivía a finales de los cincuenta tenía mucho que ver con el desmoronamiento del Imperio Británico, iniciado en 1947 con su exclusión por parte de los EE. UU. de la disputa por el canal de Suez y con la independencia de la India, y la nefasta situación económica posterior a la Guerra. El autor percibía que la fragmentación social y el desencanto de la sociedad<sup>11</sup> derivado de la mecanización y el conocimiento científico del mundo serían la tónica general en Reino Unido pocos años después de que escribiera su obra. Este desencanto, según la visión de Burgess, no muy alejada de la realidad, conduciría a la escisión de algunos grupos sociales no identificados en los parámetros del «Estado-máquina», al consecuente incremento exponencial de la violencia callejera, a la creación de grupos diferenciados mediante insignias, eslóganes, vestuario, gustos musicales y, por último, a la búsqueda de evasión de la realidad a través de la alteración de los sentidos.

#### 4. DEAR OLD STAJA

What gets into you all? We study the problem and ve've been studying it for damn well near a century, yes, but we get no further with our studies. You've got a good home here, good loving parents, you've got not too bad of a brain. Is it some devil that crawls inside you?

Anthony BURGESS

En un entorno tan estructurado y que tiende, como ya se ha apuntado, a una homogeneización extrema, es cuestión de tiempo que surjan diversos individuos, no identificados con la mayoría, que, eventualmente, se agrupen en torno a una serie de normas y reglas que les conduzcan a otro proceso de estandarización paralelo al del Estado que, para Burgess,

---

como los definieron en la Carta de Atenas de 1932, a saber: «Habitar, trabajar, circular y esparcirse».

11. Se trata del «desencanto del mundo» basado en su racionalización y pérdida de misticismo desarrollado por Weber: «Es ist das Schicksal unserer Zeit, mit der ihr eigenen Rationalisierung und Intellektualisierung, vor allem: Entzauberung der Welt» (extraído de una lectura sobre el Trabajo Intelectual realizada en Múnich en 1918). Esta idea del *entzauberung* desemboca en la teoría de la «jaula de hierro», en la que se supone un Estado-máquina que controla la vida de sus ciudadanos.

culmina en la organización criminal. Por otro lado, para Hobsbawm, que dispuso de la experiencia de la historia antes de contar su versión, solo se trata de un acto de «indisciplina», propio de la juventud vinculada a la experimentación y a la revolución cultural, musical, estética y sexual<sup>12</sup>. F. Alexander recuerda a Alex que el condicionamiento al que se ha sometido no solo ha acabado con su «criminal reflex», sino que ahora «music and the sexual act, literature and art, all must be a source now not of pleasure but of pain» (Burgess 2012, 169). El arte y la libertad de expresión, desde la naturalidad del sexo hasta la artificialidad de las drogas, son considerados por los Estados totalitarios como tendencias desviadas que han de ser erradicadas. En este sentido, Durkheim, uno de los padres de la sociología, en lo referente a las conductas desviadas y a su relación con la norma social afirmaba que «nous ne le r prouvons parce qu'il est un crime, mais il est un crime parce que nous le r prouvons» (Durkheim 1893, 86).

No se pretende justificar aquí a Alex en los crímenes que comete, aduciendo al rechazo social como causa de los mismos, sino más bien señalar que el camino que toma Alex es, decididamente, el opuesto al que la sociedad considera adecuado. Es notable la comprensión profunda que parece tener Alex de su conducta y de la forma en que se debe gobernar, ya que no solo aduce la importancia de una dirección cuando afirma que «there has to be a leader. Discipline there has to be» (Burgess 2012, 35), sino que sabe también que su conducta resulta totalmente contraria a cualquier tipo de pacto social porque «you can't run a country with every chelloveck comporting himself in my manner of the night» (Burgess 2012, 45). En *La naranja mecánica* se plantea una sociedad polarizada, con individuos que se someten al sistema y sus leyes y con otros que se resisten de una u otra manera a integrarse plenamente en él ya que no se sienten identificados con sus principios.

Todos los jóvenes que aparecen en la obra responden a este segundo paradigma de lucha contra el *establishment*, de disidencia y de cultura ilegal. No obstante, esta juventud se plantea escalonada, es decir, la lucha es común a todos, pero no se manifiesta en la misma forma. Así, las dos chicas de diez años tan solo han faltado a clase, sin duda por imitar el comportamiento adulto sin comprenderlo bien, motivo por el cual acaban bebiendo y teniendo relaciones sexuales con Alex. Por otro lado, están los jóvenes

12. Especial atención merece su revisión del siglo xx desde la Gran Guerra, *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*, publicada en 1994 y donde recoge parte de su teoría relacionada con la delincuencia y las manifestaciones populares, entre ellas las juveniles. Para ese tema en concreto, merecen la pena sus obras *Primitive Rebels*, de 1959 y *Bandits*, de 1969.

que han superado la etapa de no ir a clase y se han iniciado en el consumo de alguna sustancia estupefaciente y, por último, el grupo de los que, como Alex, se organizan y luchan contra el sistema. Las drogas constituyen un motivo recurrente en *A Clockwork Orange*, y responden también a la dualidad inherente a la simbología de Burgess: se muestra el mundo de las drogas ilegales en entornos como el *Korova Milkbar* y de los estragos de la bebida patentes en varios vagabundos, pero también se muestra el mundo de las drogas aceptadas socialmente. No son, en absoluto, exclusivas de la juventud y, de hecho, la edad adulta se muestra asociada al consumo de alguna sustancia estimulante o depresora, bien se trate de té –el cual, al igual que las drogas, Alex mezcla con leche, resultando un símbolo de la infancia adulterada o adolescencia–, de alcohol o de pastillas medicamentosas. Incluso el método Ludovico, con el que le condicionan y convierten en un hombre de provecho para la sociedad, está basado en el uso conjunto de una droga y las imágenes adecuadas, y un posterior tratamiento basado en más drogas<sup>13</sup>.

Sin embargo, la clase de violencia que más preocupa a Burgess y que, por tanto, mayor atención recibe en su novela, es la violencia juvenil organizada. No parece que existan diferencias claras entre las bandas de Alex y Billy-Boy<sup>14</sup> más allá de la ropa que visten, hecho característico y sintomático de las primeras bandas callejeras del Reino Unido –*mods*, *hard mods*, *rude boys*, *lemonheads* (estos podrían ser Alex y sus «drugos»), *skinheads*, *suedeheads*, *bikers*...–. Se trata de bandas más o menos organizadas que actúan conscientemente al margen de la ley, creando tanto una serie de normas y jerarquías como un vocabulario único que les permite comunicarse sin que la gente «normal», y más concretamente la policía, les pueda entender. Esta forma de organización alberga, tanto en la novela como en la realidad, una paradoja: los miembros de estas bandas renuncian a someterse a unas determinadas convenciones y reglas para inclinarse ante otras muy similares dentro de su grupo. De nuevo la deshumanización y la sensación de aislamiento del mundo moderno tienen la explicación a esta paradoja ya que, mientras que en el conjunto de la sociedad estos individuos no son capaces de integrarse debido a sus actividades y modos de vida, dentro de una banda encuentran respuesta a sus necesidades de pertenencia a un

13. No es necesario recordar el carácter polisémico de la palabra inglesa *drug*, usada ambivalentemente para significar «droga», en su acepción de sustancia psicotrópica y adictiva, o «medicamento».

14. Quizás su nombre haga referencia a Billy Fullerton, más conocido como «Billy Boy», creador en Glasgow en los años veinte del grupo anticatólico de corte fascista *Billy Boys*, conocidos por sus luchas incesantes asociadas al equipo de fútbol de los Rangers de Glasgow.

grupo y de los lazos afectivos que esto conlleva: se sienten protegidos e identificados con su causa.

Alex sabe de la existencia de leyes pero decide no acatarlas haciendo uso de su libre albedrío, *leitmotiv* de la obra, y creyéndose inmune a los mecanismos punitivos del Estado. Sin embargo, lo que desconoce el protagonista es que ese «Estado-máquina» se ha creado directamente sobre la base de las reformas penales que se sucedieron desde el siglo XVIII y que lo que más le caracteriza es su capacidad para administrar castigos. Considerando el trabajo de Cesare Beccaria como más teórico que práctico, el primer ejemplo notable de esta reforma se puede encontrar en Jeremy Bentham<sup>15</sup>, creador del *Panopticon*, un modelo de cárcel que dispone en círculo las celdas de los reos en torno a una torre de control desde la que se podía ver sin ser visto; controlar sin ni siquiera estar ahí. El concepto es interesante para este estudio puesto que, pronto, el modelo del *Panopticon* será la inspiración para el control efectivo de la conducta indisciplinada en el ejército, los hospitales y, más importante aún, en las escuelas. Tal y como apuntaba Foucault, resumiendo la importancia de las nuevas teorías penales que se filtran hasta los fundamentos del Estado, «dans sa fonction, ce pouvoir de punir n'est pas essentiellement différent de celui e guérir ou d'éduquer» (1975, 304).

En referencia a lo anterior, Philip Schofield señala que la interpretación hecha por Foucault podría haber resultado incomprensible para Bentham, quien consideraba el Panopticon como una enorme mejora en las prácticas del sistema penitenciario de la época (2009, 70). Tanto Beccaria como Bentham orientaban sus teorías hacia la consecución del «mayor bien para el mayor número» de individuos a través de la regulación ordenada de la sociedad por la que velaría un Estado amantísimo y comprometido con los derechos y las libertades. Ahora bien, en *A Clockwork Orange* se plantean dos escenarios, lugares comunes en la época de Burgess y en la de este ensayo, en los cuales las teorías del gobierno que actúa en virtud del bien común se desvirtúan en la praxis. El *Welfare State* supone un «Estado-máquina» en tanto en cuanto resulta, como ya se ha comentado, un complejo autómatas cuyas extensiones –la educación, el código penal, etc.– funcionan bajo las mismas premisas que el conjunto al que pertenecen. El primero de los escenarios problemáticos que plantea Burgess es el de la administración

15. Filósofo y jurista inglés (1748-1832), uno de los mayores exponentes del utilitarismo, así como uno de los primeros defensores de los derechos animales, de la abolición de penas criminales por homosexualidad, de la igualdad de derechos para la mujer y de un largo etcétera. Creó el *Panopticon*, aunque algunos estudiosos lo atribuyen a su hermano, en torno a 1786.

de la justicia mecánica y deshumanizada por los propios seres humanos, policías en este caso, que actúan de manera totalmente opuesta a como deberían. La corrupción y la violencia que acompañan al hombre convierten, de un plumazo, la máquina perfecta en una completamente disfuncional. La segunda cuestión que plantea el autor británico es la alarmante desvinculación del ciudadano con su Estado, su situación de desamparo y abandono debido a la evolución del positivismo utilitarista hacia teorías que anulaban cualquier enfoque cualitativo como, por ejemplo, la motivación o el libre albedrío. Si se combina esta intrincada estructura con una de las teorías que alumbró, es decir, con la corriente conductista que operaba en diversos campos, se entiende fácilmente el comentario del doctor Brodsky y del ministro del Interior: «We are not concerned with motive, with the higher ethics. We are concerned only with cutting down crime. And [...], with relieving the ghastly congestion in our prisons» (Burgess 2012, 101)<sup>16</sup>.

Burgess presupone que los modelos judicial, penal y penitenciario llegarán, debido al manejo del «Estado-máquina» por manos humanas, a un momento de ineficacia crítica, de colapso. La cárcel de *A Clockwork Orange* es una parada más en la vida delictiva de Alex, justo después de su estancia en varios correccionales e internados. Es, además, una etapa recurrente para muchos presos –los cuales delinquen con frecuencia después de su paso por prisión debido a su incapacidad anómica de integrarse en la sociedad– y un foco de criminalidad en sí misma. El sistema penitenciario se muestra desfasado, tal y como sucede en muchos países actualmente, e incapaz de lograr sus objetivos de reinserción y de tasa de reincidencia cero: «Prison taught him [to the common criminal] the false smile, the rubbed hands of hypocrisy, the fawning greased obsequious leer. Other vices it taught him, as well as confirming him in those he had long practised before» (Burgess 2012, 134).

De esta manera, el método Ludovico se presenta como la mejor alternativa a la hora de erradicar el «reflejo criminal», a pesar de los graves efectos secundarios que conlleva esta técnica: nótese que este sometimiento a un proceso de supresión de la voluntad no difiere mucho de las estrategias de control y manipulación mental de las sectas, entre otros muchos ejemplos. Alex decide, en lo que el capellán de la prisión define como una elección del bien a pesar de la consecuente anulación de su individualidad<sup>17</sup>,

16. Esta descongestión, sin embargo, no responde a otro motivo que la necesidad de espacio para los *political offenders* del Estado. Por otro lado, a los criminales comunes, sin metas políticas, se les puede aplicar el método Ludovico para reinsertarlos en dos semanas.

17. «And yet, in a sense, in choosing to be deprived of the ability to make an ethical choice, you have in a sense really chosen the good» (BURGESS 2012, 59).

prestarse para el experimento con la creencia de que a él no le afectará y de que pronto estará en la calle y podrá volver a su vida anterior. Para su sorpresa y desgracia, el protagonista sucumbirá a la terapia aversiva y se convertirá en una pieza mecánica, otra más, del artefacto social.

5. WHAT'S IT GOING TO BE THEN, EH?

I know how things are now. Nobody wants or loves me. I've suffered and suffered and suffered and everybody wants me to go on suffering [...]. I wish I was back in the prison, Dear Old Staja as it was. I'm ittying off now. You won't ever viddy me no more. I'll make my own way, thank you very much. Let it lie heavy on your consciences.

Anthony BURGESS

Una sensación que puede ser frecuente en el lector de *A Clockwork Orange* es la de que Alex está, de algún modo, predestinado a hacer lo que hace y a seguir el camino que recorre. La obra de Burgess narra un viaje de ida y vuelta en el que se le anuncia por anticipado su sino al protagonista: su padre, el trabajador social y el sacerdote de la prisión le previenen continuamente de las repercusiones de sus actos y decisiones. Las lecciones que estos le pretenden dar a través de sus admoniciones son, respectivamente, que la violencia genera violencia<sup>18</sup>, que esa violencia acaba en la cárcel y que la ausencia de libre albedrío conlleva la pérdida de la humanidad, en referencia al método Ludovico. El proceso de terapia de aversión al que se somete Alex marca el punto de inflexión en su periplo, conduciéndole de vuelta por los lugares narrados hasta entonces y viendo cumplidas las profecías que se le ofrecieron. Momento climático en su infortunio será su segundo encuentro con F. Alexander, que le reconoce como «a little machine capable only of good» (Burgess 2012, 169), y le utiliza para sus fines políticos, quedando claro que, en efecto, Alex no es más que una máquina programada.

Cabe preguntarse, no obstante, si Alex se convierte en un autómatas entonces o si ya lo era antes y, es más, si solo él está sometido a esta mecanización o si se trata de un proceso generalizado en la sociedad; cabe preguntarse si solo los que siguen el pacto social son artefactos o si, por el contrario, todos lo son. En todo momento, el protagonista está

18. También el propio Alex es atormentado por sueños premonitorios sobre las vidas de sus «drugos» y su futura relación con ellos.

condicionado para hacer una determinada serie de actividades sin poder soportar hacer otras, como en el caso de la música; antes de su terapia no soportaba la música pop pero, después de su tratamiento, es capaz de saltar por una ventana para escapar de la música de Ludwig van. Alex se introduce como un mecanismo orientado hacia la ultraviolencia, pero no es menos artificial que cuando sale de la cárcel.

Después de la desprogramación y de la anulación de los efectos de la terapia Ludovico, la única forma en que Alex evoluciona es por una mera pulsión animal que le insta a la reproducción, a la vida adulta. Burgess trata el tema con cierta ingenuidad, porque lo asocia a su concepto, matizado por su catolicismo extraviado y desencantado, del matrimonio. Lo interesante, a pesar de este detalle, es el sentimiento que opera en el protagonista, que sabe que su conducta anterior, incorregible si no era con métodos extremos, se debía meramente a su condición de adolescente y que ahora ya la ha superado. A partir de ese momento se tiene que preocupar por otras cosas como son tener un hijo o una esposa, y abandona por puro hastío su modo de vida anterior, tratándola como una fase de la vida que había que pasar y que también deberá atravesar su progenie. Sus gustos cambian, claro, y en la música se puede encontrar un último ejemplo notable y muy descriptivo:

It was like something soft getting into me and I could not pony why [...]. I was slooshying more like malenky romantic songs, what they call Lieder, just a goloss and a piano, very quiet and like yearny, different from when it had been all bolshy orchestras and me lying on the bed between the violins and the trombones and kettledrums (Burgess 2012, 197).

Al final, Alex se convierte en aquello que siempre había evitado, en una pieza más del «Estado-máquina». Lo que él ignora es que su cambio no está basado en el libre albedrío, sino en la respuesta programada del mecanismo biológico que es el ser humano ante la vida misma.

## BIBLIOGRAFÍA

- BENTHAM, J. *A Fragment on Government*. Londres: T. Payne, 1776.  
 BENTHAM, J. *Panopticon*. Londres: T. Payne, 1791.  
 BURGESS, A. *A Clockwork Orange*. Reino Unido: William Heinemann, 1962. Nueva York: Ed. Andrew Biswell. State of Anthony Burgess, 2012.  
 BURGESS, A. «Prólogo» de *A Clockwork Orange*. Reino Unido: W. W. Norton and Company, 1986.

- BURGESS, A. *Little Wilson and Big God*. Reino Unido: Grove Pr, 1986. Nueva York: Random House, 2002.
- BURGESS, A. *You've Had Your Time*. Reino Unido: William Heinemann, 1990.
- DALRYMPLE, T. «Oh, to Be in England. A Prophetic and Violent Masterpiece». *City Journal*. Nueva York: invierno 2006. <[www.city-journal.org/html/16\\_1\\_oh\\_to\\_be.html](http://www.city-journal.org/html/16_1_oh_to_be.html)> [6 junio 2014].
- DURKHEIM, É. *De la division social du travail*. París: Felix Alcan, 1893. 16-X-2008 <[http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim\\_emile/division\\_du\\_travail/division\\_travail.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Durkheim_emile/division_du_travail/division_travail.html)> [10 septiembre 2014].
- FOUCAULT, M. *Surveiller et Punir*. París: Éditions Gallimard, 1975.
- HOBBSBAWN, E. *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century, 1914-1991*. Londres: Michael Joseph, 1994.
- POPPER, K. «The History of Our Time: An Optimist View». *Conjectures and Refutations: The Growth of Scientific Knowledge*. Londres: Routledge, 1963.
- SCHOFIELD, P. *Bentham: A Guide for the Perplexed*. Bodmin: Continuum, 2009.

#### FILMOGRAFÍA

- La naranja mecánica (A Clockwork Orange, 1971)*. Director: Stanley Kubrick. Guion: Stanley Kubrick, basado en la novela de Anthony Burgess. Fotografía: John Alcott. Música: Walter Carlos. Intérpretes: Malcom McDowell, Patrick Magee, Michael Bates, Warren Clarke. Duración: 137'. Estados Unidos.