

NÚMERO 17  
ISSUE 17**LA TRADUCCIÓN DEL NADSAT EN LA NARANJA  
MECÁNICA DE ANTHONY BURGESS**  
Juan Pascual Martínez FernándezDepartamento de Traducción e Interpretación  
Universidad de Málaga

2023

Recibido: 9 septiembre 2023  
Aceptado: 3 noviembre 2023**Introducción**

*A Clockwork Orange* (*La naranja mecánica*) de Anthony Burgess es una de las obras que han pasado a la posteridad porque su huella cultural permanece más allá del momento histórico en el que aparecen. El libro, publicado en 1962 y al que se considera heredero de novelas como *1984*, tuvo gran impacto, aunque no fue hasta 1971, año en el que el Stanley Kubrick decidió llevar la novela al cine, cuando su notoriedad se multiplicó.

*La naranja mecánica* se ha traducido a más de treinta idiomas, con varias versiones en algunos casos, y todas las personas responsables de verter el libro de Burgess en otra lengua tuvieron que enfrentar no solo la dificultad de los matices de su profundidad moral y el debate sobre el libre albedrío como tema principal, sino también al enorme desafío de trasladar todas las peculiaridades lingüísticas (tanto a nivel léxico como estilístico) y el propio lenguaje inventado por Burgess: el nadsat. Esa «neolengua» es el medio de comunicación que utiliza el narrador principal, Alex, para hablar con sus «drugos» (sus colegas de pandilla). Dicho reto, además, lo es también para quien lea la novela: Burgess, aficionado como vemos la creación de jergas, utiliza todo tipo de recursos que provocan que la novela en su conjunto sea un decorado verbal.

Si bien a Burgess se lo conoce sobre todo como novelista, era al mismo tiempo crítico literario, compositor, libretista, poeta, dramaturgo, guionista, ensayista, cronista de viajes, presentador, traductor, lingüista y pedagogo. *La naranja mecánica*, su máxima creación como literato, estuvo claramente influida por la convulsa época histórica en la que comenzó a gestarse. La novela es un reflejo de los sentimientos que generaba esa realidad social, aunque desde luego un tanto distorsionados.

El agente literario de Burgess se mostró de entrada muy reticente a ese texto y lo calificó de «pornografía de la violencia». *La naranja mecánica* se encontraría asimismo con la oposición inicial del editor de William Heinemann, James Michie, aunque esa resistencia acabó por desaparecer y Michie por fin se decidió a adquirir los derechos de la novela. Cuando la editorial publicó por primera vez la obra en el Reino Unido, el texto no tuvo una gran acogida entre el público, quizás porque la trama y el tema chocaban demasiado con el carácter moderado y burgués del país,

todo lo contrario a lo que ocurriría un poco más adelante en los Estados Unidos, donde sí que tuvo una buena recepción.

Esa edición estadounidense llegaría al año siguiente, en 1963, y para ella Burgess se vio obligado a aceptar diversas modificaciones introducidas por W. W. Norton, que eliminó el último capítulo e incorporó un glosario nadsat-inglés. Este texto fue en el que se basó Stanley Kubrick para la versión cinematográfica de *La naranja mecánica* (1971), cuya aparición aumentó tanto la popularidad de la obra que la editorial británica Penguin Books publicó una nueva edición, copiando la estadounidense. Hubo que esperar hasta noviembre de 1987 para que reapareciese una edición con el capítulo final, en la editorial Norton de nuevo, con el resultado de que acabaron por mezclarse en el mercado distintas versiones con finales diferentes según el país de publicación. Por ejemplo, la primera traducción de la obra al español (en versión de Aníbal Leal, publicada por Minotauro (Buenos Aires, 1971) y reeditada en España en 1976), partía de una edición inglesa que no incluía el famoso capítulo veintiuno. Hasta 1998, en versión de Ana Quijada (también en Minotauro), no tendríamos la posibilidad de conocer en español el desenlace que Burgess había previsto originalmente para su obra.

Al fijarnos en las fechas, es evidente que hay un retraso considerable entre la publicación de la obra original, en 1962, y su primera edición en España, en 1976, cuestión que se debe principalmente a que España estuvo hasta mediados de los años setenta sumida en la dictadura franquista y en su rígido código moral, por lo que una obra tan controvertida no habría superado de ninguna manera los numerosos controles de la censura de la época. Años después empezaron por fin a llegar más obras de esa naturaleza, y ese desfase no afectó solo a creaciones literarias como *La naranja mecánica*, sino a muchos clásicos de todas las artes. Es el caso de la película *El gran dictador*, de Charles Chaplin, estrenada en Estados Unidos en 1940 y que no pudo exhibirse en España hasta 1976, treinta y seis años después.

Asimismo, cabe destacar que esa primera traducción al español de *La naranja mecánica* publicada en Argentina coincidió con el año del estreno de la versión cinematográfica, versión que a España no llegó hasta su proyección en 1975 en la Semana del Cine Internacional de Valladolid, en versión original subtitulada (ha sido imposible hasta el momento averiguar quién se ocupó de la traducción de los subtítulos, aunque sigo trabajando en ello) acompañada de un tremendo revuelo. El estreno comercial en los cines (en versión doblada, con traducción de Vicente Molina Foix) se demoró hasta 1980, cinco años después de la muerte de Franco.

## La novela

Burgess empezó a escribir *A Clockwork Orange* en 1961. Un par de años antes, en 1959, había regresado a Inglaterra después de estar un tiempo trabajando como profesor en Malasia y Brunéi, y notó que Gran Bretaña había cambiado mucho en su ausencia. Por entonces estaba muy influido por lo que había observado durante su estancia en Leningrado ese mismo año de 1961, donde aprendió los rudimentos de la lengua rusa y se quedó impactado por dos cuestiones muy perceptibles en aquella ciudad: el liderazgo ruso en la carrera espacial y la existencia de las *stilyagi*, unas bandas de pandilleros que deambulaban por las calles y que se estaban convirtiendo en un grave problema; un problema, de hecho, paralelo al que se vivía en Londres con los conflictos entre la policía y los *teddy boys*. Con ese caldo de cultivo, y tras ver en acción tanto a los *stilyagi* como a los *teddy boys*, Burgess se decide a escribir una novela en la que pretende mostrar la división entre la ciudadanía corriente y los delincuentes, así como señalar la posibilidad de que los criminales puedan rehabilitarse en cierto modo, al margen del grado de violencia en que hubieran incurrido o la gravedad de los delitos cometidos.

Por tanto, la principal fuente de inspiración de Burgess para los protagonistas de su novela (lex y su pandilla de drugos) serían los teds o *teddy boys*, no solo en cuanto a personalidad y espíritu, sino también en cuanto a estética. Estas pandillas

utilizaban un estilo de ropa semejante al usado durante el reinado del rey Eduardo VII, y tal es el estilo que Burgess intenta reflejar al caracterizar a los jóvenes de su libro. El carácter ultraviolento de estos jóvenes responde, como ya se ha comentado, a los hechos violentos que protagonizaba también ese grupo social. Cabe recordar que en los años sesenta nació el «joven» como sujeto cultural, protagonista de una revolución en la música, la vestimenta, la vida sexual, el uso de ciertas drogas; en resumen, una «contracultura» cuyos portavoces, los mods y los hippies, extendieron por todos los países occidentales.

Por supuesto, cualquier que pretenda abordar la traducción de *A Clockwork Orange* ha de tener todo este contexto sociopolítico y cultural en cuenta, dado que ayuda a explicar la caracterización de personajes y el desarrollo de la historia y las inspiraciones e influencias de Burgess.

Alex, el protagonista y narrador (por momentos, el texto podría considerarse casi un monólogo interior), es el hilo conductor de todo el libro y, con él, lo son el propio lenguaje del nadsat y también, podría decirse, la ultraviolencia. Pero además del nadsat, Alex utiliza expresiones del cockney e incluso locuciones de la época de Isabel I, con lo que vemos que su lenguaje va más allá: es una herramienta precisa que adapta a cada momento y a cada instante. Un ejemplo de ello es el lenguaje que emplea cuando está a punto de entrar en la casa (en la versión de Kubrick la pulcritud ultramoderna exacerba todavía más la brutalidad de los hechos) de un matrimonio donde su pandilla de drogas apalazará al marido y violará a la mujer:

It was a sharp's goloss, a youngish devotchka by her sound, so I said in a very refined manner of speech, a real gentleman's goloss:

'Pardon, madam, most sorry to disturb you, but my friend and me were out for a walk, and my friend has taken bad all of a sudden with a very troublesome turn, and he is out there on the road dead out and groaning. Would you have the goodness to let me use your telephone to telephone for an ambulance?

Era la voz de una mujer, una devushka joven por el timbre, de modo que hablé con lenguaje muy refinado, con la golos de un auténtico caballero.

—Disculpe, señora, lamento mucho molestarla, pero mi amigo y yo salimos a dar un paseo, y mi amigo se ha puesto malo de repente con una gravedad que ha ido a más, y ahora está ahí en el camino, medio inconsciente y gimiendo. ¿Tendría la bondad de permitirme usar su teléfono para llamar una ambulancia?

Otro ejemplo lo vemos cuando se ve obligado a cumplir con la entrevista con su «consejero postcorrectivo», que le amenaza con la cárcel si vuelven a pillarlo cometiendo un delito:

'A rather intolerable pain in the head, brother, sir,' I said in my gentleman's goloss. 'I think it should clear by this afternoon.

—Un dolor de cabeza bastante insoportable, hermano, señor —dije con mi golos de caballero—. Creo que debería haberseme pasado para esta tarde.

Alex cambia de estilo cuando se dirige a sus propios padres, en un tono despreciativo, y cuando le toca interactuar con las víctimas de su ultraviolencia.

Así pues, a la hora de traducir esa novela de Burgess, resulta clave analizar y estudiar el tono y el léxico de cada situación, y trasladarlos del mismo modo que el autor, pues de otro modo el personaje de Alex perdería todos los matices que lo convierten en algo tan característico y peculiar que lo diferencia de cualquier otro matón, gamberro o pandillero, y que además obliga al traductor a una fidelidad extrema que no disminuya en nada la verdadera esencia de la obra.

Como ya se ha comentado, más allá del nadsat, en *La naranja mecánica* encontramos más elementos del lenguaje, no solo el cockney, también otros tipos de jerga propias de la Gran Bretaña de la época, jerga militar, jerga callejera, formas antiguas del lenguaje isabelino e incluso lenguaje del siglo XIX. Buena parte de todo ello está recogido en una serie de apartados añadidos en la edición de la obra que hizo Andrew Biswell, publicada en 2012 con el título *A Clockwork Orange, Restored edition*. Dicha edición, que ha sido la última en traducirse al español, incluye asimismo artículos de expertos en la obra de Burgess y algunos textos paralelos del propio autor que permiten ahondar más en la riqueza del lenguaje utilizado en *La naranja mecánica*.

## El nadsat

Burgess afirmaba que quien leyera *La naranja mecánica* no tardaría más de quince páginas en dominar el nadsat y por ello se había negado en un principio a que se publicara un glosario que explicara el idioma de Alex y sus drugos. Sin embargo, el crítico literario Stanley Hyman creó un glosario con 241 entradas que se incluyó en la primera edición estadounidense de *A Clockwork Orange*, en 1963. Dado que lo hizo sin el consentimiento del autor (quien hubo de aceptar el añadido en las ediciones posteriores), no tuvo ninguna ayuda de Burgess, por lo que no llegó a comprender bien ni el origen del nadsat (que tiene su base en el ruso) ni la mezcla de otras jergas y expresiones propias del inglés. Por tanto, en ese glosario acaban entrando términos que no son nadsat, sino inglés, como *sod*, *snuff it* y *rozz*, así como algunos infantilismos inventados por Burgess, como *eggiweg*. Pese a todo, este trabajo de Hyman sirvió como punto de partida para posteriores glosarios, entre los que destaca por completo y minucioso el incluido en la edición de Andrew Biswell, mencionada arriba.

Son sus amplios conocimientos lingüísticos los que permiten a Burgess tener una base sólida para crear un lenguaje artístico como el nadsat. Burgess publicó incluso libros de texto de lingüística, como *Language Made Plain* (1964), e inventó algunos otros lenguajes más, entre ellos el ulam, la recreación del protoindoeuropeo pensada para la película *En busca del fuego* de Jean-Jacques Annaud. El nivel de lógica lingüística y cuidado que pone Burgess en el nadsat explica el interés que siempre ha despertado este idioma y también el hecho de que algunos de sus elementos, como *droog* (drugo) o la propia ultraviolencia, estén presentes en algunas formas de la cultura popular.

Más allá de la originalidad que proporciona a la novela (aunque no sea la única obra en la que aparecen una o varias lenguas inventadas), el nadsat cumple varias funciones, como las de identificar a los personajes que lo utilizan como parte integrante de un grupo o situar a los protagonistas en un futuro distópico que nunca se termina de concretar. Por tanto, al traducir *La naranja mecánica*, no tener los mecanismos suficientes para trasladar el nadsat del modo adecuado provocará que el conjunto de la novela traducida quede incompleto.

Tal y como se ha apuntado antes, la idea de Burgess era que quien leyera la obra fuera comprendiendo el nadsat poco a poco, casi a la manera de un curso acelerado y gracias a «practicarlo». Alex se dedica a enseñarle «su lengua» al público lector — del que no se espera que esté consultando un glosario mientras lee— y así explica las palabras en nadsat que va utilizando y subraya su significado mediante la expresión «es decir».

En la propia obra se relata, a modo de resumen, el origen del argot nadsat.

—Fragmentos de jergas rimadas —respondió el doctor Branom, que ya no parecía tan amigo—. Algo de la lengua gitana también. Pero la mayoría de las raíces son eslavas. Propaganda. Penetración subliminal

Al estudiar este lenguaje, vemos que su principal componente es el léxico ruso; el propio nombre ya lo refleja, ya que es una transliteración del sufijo ruso que se encuentra en los números del 11 al 19 (análogo del «-teen» en inglés, en una clara

referencia a la adolescencia de los personajes). Otro ejemplo es el tan conocido *droog*, que se basa en la palabra rusa *друг* (*drug*), que significa «amigo».

A modo de resumen, no solo de la creación del *nadsat* (un vocabulario con más de doscientas palabras) sino de los múltiples recursos lingüísticos que mezcla Burgess en esta obra, podría decirse que el autor se valió de los siguientes mecanismos principales:

1. Préstamos léxicos del ruso, en los que no cambia nada, ni el significado ni la forma. En su mayoría son monosílabos o palabras de dos sílabas. Es básicamente una anglicanización del ruso. Por ejemplo: *britva* (navaja), *goloss* (voz), *rot* (boca).

2. Préstamos léxicos rusos transliterados. En este caso, tenemos *chelloveck* (persona), *devotchka* (chica joven), *moloko* (leche) o *peet* (beber).

3. Préstamos léxicos del ruso adaptados de un modo formal al inglés, normalmente con el añadido del sufijo *-y*. Es el caso de *krovvy* (sangre), *viddy* (ver) o *nochy* (noche).

4. Cambios formales, que se aplican de varias maneras, como el truncamiento. Así, *chellovek* (individuo) se convierte en *veck* (cheloveco y veco respectivamente). También utilizó la adición de sufijos ingleses, como *brat* (hermano), que se convierte en *bratty* (brati).

5. Calcos, destinados principalmente a juegos de palabras basados en el significado, como *ptitsa*, la palabra rusa para pájaro que se utiliza en el mismo sentido de jerga de la palabra inglesa (*bird*), es decir, para referirse a una chica o mujer. Otro método para estos juegos de palabras fue la adaptación de palabras rusas transliteradas transformación alude a otras palabras inglesas. Quizás el ejemplo más conocido de esto sea *хорошо* (bueno, espléndido), que se transliteraría como «*yoroshó*» y se convierte en *horrorshow*, algo que muestra que lo que Alex considera «bueno» es poco probable que coincida con la consideración moral más común. Así, Burgess adaptó este término del ruso a la palabra que más se parecía en inglés, y que así quien leyera la obra viera una palabra conocida pero que en seguida se diera cuenta por el contexto que no tenía el mismo significado.

6. Rimas, lenguaje infantil y otros juegos de palabras. En el primer caso, se trata de palabras en inglés que se sustituyen por otras que riman con dicha palabra, o que bien se alargan para producir cierto efecto sonoro y rítmico. Por ejemplo, *appy polly loggies* proviene de *apologies*, pero también hace referencia y rima con *lolly*, un término argot para referirse al dinero. Como ejemplo del lenguaje infantil tenemos *baddiwad* de *bad* o *eggiweg* de *egg*, todas con el «significado» de la palabra original. Y respecto a los juegos de palabras, el ejemplo más claro es *charles*, que significa «sacerdote», término que juega con el apellido de Charles Chaplin, que recuerda a una palabra inglesa para sacerdote, *chaplain*.

7. Neologismos semánticos (por ejemplo, *cancer* para referirse a un cigarrillo).

8. Préstamos de otras lenguas. Encontramos aquí palabras alemanas como *kartoffel* (patata) o *tasse* (taza), y por ejemplo *yahoodies*, que procede del árabe y cuyo significado original es «judíos».

Más allá de todos estos casos, vemos casos de jerga inventada por el propio Burgess, como *drencrom* o *firegold*, sin que se conozca con exactitud su origen, aunque probablemente procedan de una mezcla del inglés con alguna de las otras muchas lenguas que el autor dominaba a la perfección (como malayo, ruso, francés, alemán, español, italiano y japonés).

En general, se puede decir que las categorizaciones de los términos que supuestamente forman parte del nadsat y que aparecen en las diferentes ediciones de la tienden a ser especulativas y no pretenden ser exhaustivas. En ningún momento recibimos directrices claras que sirvan para decidir si un elemento concreto pertenece o no al nadsat, por lo que en ocasiones ha sido difícil determinar el método o procedimiento más adecuado para su traducción.

## Dos traducciones

Si la mera lectura de *La naranja mecánica* plantea ciertos retos, para comprender el desafío que supone su traducción parecería conveniente, como ya se ha apuntado, analizar bien y comprender a fondo sus aspectos léxicos y narrativos, entre los que destacaría el nadsat. En la obra de Burgess, la violencia es el elemento central de la narración. Los actos violentos de los personajes principales, sobre todo de Alex, forman el hilo conductor, ya que todo lo que se describe en la trama surge a partir de ellos. Según el propio Burgess, el léxico nadsat es un mecanismo al que recurre para convertir la violencia en algo más simbólico que real.

Los problemas de traducción de *La naranja mecánica* pueden desglosarse en varios bloques. Aunque aparecen las dificultades habituales de cualquier obra literaria que ofrezca cierta complejidad (como el uso de metáforas, símiles, imágenes, hipérbolos y demás), todo ello se ve multiplicado por las capacidades como lingüista de Burgess. Asimismo, como músico y compositor que era, Burgess incluye numerosas alusiones a compositores clásicos, filósofos, músicos o grupos musicales (algunos incluso inventados). Y también, relacionado con esos conocimientos, hay un uso de onomatopeyas, repeticiones o reiteraciones de modo que casi musical.

En cualquier caso, la dificultad mayor de la traducción de *La naranja mecánica* es la traslación del nadsat de un modo que refleje las mismas intenciones del autor y que provoque la reacción que él deseaba en quienes leyeran su obra. Esta jerga inventada es lo que se suele considerar una «antilingua», esto es, un léxico que deliberadamente es un galimatías para todo el mundo menos para los hablantes que lo utilizan, grupo contrario a la sociedad, aunque se inserte en ella y cuyo fin es comunicarse entre los afines y excluir a los ajenos. Como ya se ha comentado, la novela representa de por sí un reto apasionante: Burgess, aficionado a la creación de jergas, utiliza todo tipo de recursos que provocan que la novela sea un decorado verbal, lo que va acentuado por el uso de arcaísmos, la modificación del orden natural de las frases, las expresiones o palabras recurrentes, el uso de muletillas o la abundancia de onomatopeyas, de infantilismos y de aliteraciones, e incluso de términos jergales, que no solo son inventados, sino que además muestran un patrón en cuanto a su creación.

Dicha antilingua centra buena parte de la atención de quienes se sumergen en la lectura de *La naranja mecánica* y los obliga a tratar de descifrarla, lo que consigue introducirlos además en esa visión particular y desconocida del mundo que tienen Alex y sus drugos. Ya el propio título, *La naranja mecánica*, inspira extrañeza y hasta cierto punto desconcierto, algo que sin duda Burgess hizo adrede: según cuenta el propio autor, se deriva de una expresión *cockney*, la jerga de ciertos barrios londinenses, «queer as a clockwork orange» («raro como una naranja mecánica»), que en teoría se utilizaba para hablar de algo que era poco común o impredecible.

Uno de los mecanismos para afianzar esa atención en el nadsat son las repeticiones de expresiones y muletillas que aparecen a lo largo de la obra, en muchos casos con un claro trasfondo musical (hay que recordar otra vez que Burgess era compositor).

La más llamativa es la pregunta «What's it going to be then, eh?», que aparece como un elemento que divide el texto en diversas partes donde ocurren distintos acontecimientos. Otra de las repeticiones es la de «like», que acaba siendo un rasgo característico del personaje protagonista, Alex.

En realidad, como ya se ha dicho, el nadsat, más que una nueva lengua es un repertorio de términos que diferencian el discurso de quienes lo usan del resto de la sociedad. En este sentido, para traducir el nadsat y conseguir el mismo efecto deseado por Burgess, uno de los principales mecanismos de traducción se basa en acudir directamente al glosario de palabras rusas utilizado por el autor y a partir de ahí crear términos mediante la transliteración directa a la fonética española o la adaptación más adecuada para reflejar la intención del autor. En mi caso, fue este recurso el que utilicé. Si bien en un principio me planteé la posibilidad de trasladar los términos tomando directamente como base el nadsat del propio Burgess, me pareció que en última instancia no estaría respetando la esencia del autor, ya que se asemejaría a hacer una traducción intermediada por otra lengua.

En este sentido, la primera traducción al español de *La naranja mecánica*, hecha por Aníbal Leal, seguía otras vías de intervención. Es más que probable que Leal trabajase con una serie de carencias documentales importantes, dado que, para empezar, seguramente no pudiera acceder a la base de términos del idioma ruso que utilizó Burgess, lo que obligó a Leal a crear su versión del nadsat a partir de la del propio Burgess y en ocasiones lo llevó a omitir ciertos términos y elementos. El nadsat de Leal es diferente al de Burgess porque las raíces rusas o las de otras lenguas quedan claras y presentes en el nadsat original y son absorbidas por el inglés como lengua receptora, pero Leal, al carecer de las fuentes, crea una nueva jerga en español donde se difumina el carácter híbrido de la creación lingüística de Burgess. Se percibe asimismo en la versión de Leal una pérdida de referencias históricas y culturales, producto de una época en la que acceder a determinado tipo de documentación para obtener información sobre temas muy concretos y específicos era infinitamente más difícil y, en ocasiones, imposible.

Así, la más que probable incapacidad de acceder a diccionarios o índices de la jerga callejera del momento impediría a Leal dar con el significado exacto de las diferentes expresiones o términos que Burgess incorpora a la novela. Un ejemplo podría ser «black and suds», que Leal traduce como «menjunjes», lo que provoca que el término adquiera una acepción semántica más amplia de la que en realidad tiene: se trataba de un término de la jerga callejera para referirse a la cerveza Guinness.

Otra técnica que usó Leal fue la domesticación, algo que suele aplanar los elementos del original más ajenos al público lector de la traducción con la idea de que no necesite descifrar y descodificar el texto. La traducción por domesticación orienta el texto hacia la lengua meta, aunque podría cuestionarse si esto es lo más adecuado para trasladar una lengua inventada y si no llegan a introducirse términos confusos. Dos ejemplos de esto último son «chistar» y «china» (*cheest* y *zheena*), que en nadsat significan respectivamente «lavar» y «mujer». En el primer caso, en español peninsular ese término existe con el significado general de «emitir algún sonido con intención de hablar»; y, en el segundo, es una referencia a una nacionalidad lo que conlleva una pérdida de esa sensación de extrañeza que debería provocar esta jerga inventada. En la variante argentina del traductor, «chistar» (de la onomatopeya «chist») significa sobre todo «tratar de llamar la atención de alguien» y «china» quiere decir mujer, pero esas acepciones se pierden en el español peninsular. La versión de *La naranja mecánica* en muchas ocasiones no resulta lo suficientemente extraña, por lo que desaparece en gran medida la intención de Burgess de alejar al público lector de la acción y del trasfondo para conseguir la sensación y el sentimiento de algo ajeno y, hasta cierto punto, atemporal.

Otro elemento que, debido a todo esto, a veces se pierde en la versión de Leal es el humor negro que Burgess emplea para crear un efecto de distracción en algunas situaciones, como cuando uno de los prisioneros de la cárcel donde se encuentra Alex habla con un ceceo que desaparece en esta traducción.

*Original*

Yeth, yeth, boyth, that'th fair. Thlosh him then, Alex.

*Traducción*

—Sí, muchacho, es lo justo. Dale, Alex.

Un último elemento recurrente en Burgess y que Leal no acaba de transmitir es el mencionado uso de las cadencias o las onomatopeyas, que se omiten y se pierde con ello parte de esa musicalidad intencionada que quiere dar el autor a su texto. Por ejemplo:

*Original*

We got out at Center and walked slow back to the Korova Milkbar, all going yawwwww a malenky bit and exhibiting to moon and star and lamplight our back fillings...

*Traducción*

Bajamos en el centro y caminando lentamente volvimos al bar lácteo Korova, aullando malenco y jugando a la luz de la luna, las estrellas y las lámparas...

Aquí, al faltar la onomatopeya del bostezo y cambiar la imagen de las bocas abiertas de par en par al cielo se pierde la sensación de cansancio en los personajes que Burgess quiere transmitir.

Cabe destacar que cualquier nueva traducción de *La naranja mecánica* suponía enfrentarse a la complicación de una existencia previa de otra versión, que podría condicionar mecanismos, terminología y demás. Sin embargo, en mi caso (Minotauro, 2022), dado que decidí optar por mecanismos distintos a los de Leal y a los de otras versiones, pude alejarme de ese «escollo». Así pues, al ser el nadsat una mezcla de ruso e inglés en el original, opté por crear una nadsat traducido, mezcla de ruso y español: un nadsatñol. La intención era que sonara totalmente ajeno al español o castellano normalizado, aunque utilizara sufijos habituales en nuestra lengua. Por lo tanto, había que recrear los términos para que tuvieran un impacto similar en el texto traducido. Fue un proceso complicado y agradecí haber traducido otra obra de Burgess, *1985*, donde me enfrenté a la tremenda capacidad lingüística de Burgess, incluida otra jerga inventada para adolescentes.

Antes de entrar a explicar algunos ejemplos, debo decir que la tarea de traducir *La naranja mecánica* habría sido infinitamente más difícil, y desde luego, menos satisfactoria, de no haber sido por los detalles, aclaraciones y explicaciones que ofrece el profesor Andrew Biswell en su edición de 2012. Tuve asimismo la inmensa suerte de estar traduciendo en un momento en el que hay múltiples facilidades documentales y muchísima información e investigación sobre la obra de Burgess disponible en Internet, en bibliotecas y en otros espacios de documentación.

Como ejemplos de todo lo anterior, y a modo de resumen, quisiera destacar la traducción de unos cuantos términos, tanto propios del nadsat como de las demás jergas usadas por los personajes del libro:

*Tabla 1*

Nadsat	Nadsatñol	Significado	Procedimiento
<i>cantora</i> (контора)	kontora	oficina, despacho	préstamo
<i>bruisseboys</i>	zurreros	policías, guardias de seguridad	adaptación
<i>deng</i> (деньги)	dengi	dinero	préstamo
<i>charles, charlie</i>	chaplillán	capellán	adaptación

<i>babooshka</i> (бабушка, «abuela»)	babushka	viejo/a	préstamo
<i>cheest</i> (чистить)	chistit	limpiar, lavar	préstamo
<i>hen-korm</i> , de <i>hen</i> (gallina) + <i>корм</i> ( <i>korm</i> , alimentar)	alpistoachi	comida para pájaros	préstamo
<i>horrorshow</i> (хорошо, «bien hecho, bueno»)	horrorshóu	estupendo, magnífico	préstamo

Algunos de estos términos merecen comentario aparte. De entrada, conté con la ayuda de una conocida de habla rusa, a quien le consulté sobre todo dudas de pronunciación, dado que me parecía un aspecto importante para una jerga tan oral como es el nadsat. Un ejemplo curioso fue el caso de *контора* (*kontora*), una palabra ya antigua para referirse a una oficina (que encajaba en época con el momento en el que Burgess creó el nadsat), que se pronunciaba de manera semejante a *kantora*. Sin embargo, en español trasladarlo como «cantora» recordaría a otro tipo de estancias más folclóricas, no a oficinas, por lo que se optó por modificarlo como *kontora*.

Con respecto a *horrorshow*, un término que se ha comentado anteriormente de pasada y que es otro de los más conocidos (junto a *drugo*) del nadsat de *La naranja mecánica*, cabría hacer alguna aclaración más en profundidad. La raíz del término está en *хорошо* (*horoshó*), que hace referencia a algo bueno, algo que en esta sociedad se consideraría «bien», pero ese concepto choca en realidad frontalmente con lo que Alex piensa que es bueno, fabuloso, genial, esto es, toda la serie de actos atroces que desgrana en el relato. Consideré que era necesario conservar el elemento *horror* para que se pudiera transmitir esa idea de contraste subyacente, y puesto que en nuestra lengua cotidiana ya está incorporado el término «show», me pareció que se podían aunar los dos elementos para lograr el efecto deseado, lo que dio lugar a «horrorshóu», un término con un significado y contraste claro, y que además recordaba a la pronunciación original rusa (algo que sin duda Burgess pretendía) y resultaba lo suficientemente ajeno como para funcionar como elemento de una jerga.

Otro de los juegos lingüísticos que Burgess utiliza con frecuencia consiste en introducir en el diálogo de Alex, constantemente cargado de maldad, algunos rastros entrañables de la infancia, en forma de palabras como «*appy polly loggies*», «*skolliwoll*», «*purplewurple*», «*baddiwad*» o «*eggiwegg*» (en vez de *apologies*, *school*, *purple*, *bad* y *egg*). Es evidente que la intención del autor es buscar un efecto que suavice la imagen de monstruo que tiene Alex. Por lo tanto, era necesario crear una serie de términos que sonaran infantiles sin resultar excesivamente pueriles.

Tabla 2

Término original	Nadsatñol	Significado
<i>appy polly loggies</i>	discul-piti-dinas	pedir perdón
<i>skolliwoll</i>	escolivuela	escuela
<i>baddiwad</i>	malosos	malos
<i>eggiwegg</i>	huevencos	huevos

Para acabar, como dificultades añadidas a la traducción, podrían señalarse no solo la amplia variedad de registros y de voces de los múltiples personajes que aparecen (desde mujeres de avanzada edad hasta políticos o presos encarcelados) y que han de transmitirse diferenciados del resto, sino también las numerosas referencias culturales, no todas claras, no todas «reales». Burgess cita por ejemplo obras literarias (de Shakespeare, de T. S. Eliot, de Oscar Wilde o de Dostoievski, entre otros), que hay que adaptar según el contexto, en especial porque las citas no siempre están recogidas de manera fiel. A este corpus literario se añaden referencias musicales (algunas, sí, inventadas), muy ligadas a su faceta de prolífico compositor, algo que, tal y como se ha mencionado ya en variadas ocasiones, se refleja asimismo en forma de continuos compases o repeticiones de palabras y onomatopeyas (repeticiones hechas de tres en tres).

Así pues, según se ha reflejado en este breve análisis, la tarea de trasvasar todas estas diferentes cuestiones ha pasado, por supuesto, por el uso de distintos tipos de estrategias traductoras, desde la creación de nuevos elementos para aquellas jergas que se diferencian del lenguaje normalizado hasta la transliteración a partir del idioma original utilizado por Burgess, en su mayor parte, del ruso, pero también el uso de préstamos, equivalencias y adaptaciones, entre otros recursos.

### **La película: la versión doblada**

Burgess tenía muy clara la idea de cuál debía ser la función de su lenguaje inventado. Una de las razones por las que acabó sintiendo un gran rechazo hacía la película de Kubrick tras el estreno de su controvertida adaptación fue que la obra del director apenas utilizaba el medio lingüístico que él había creado de forma tan cuidadosa. Además, la película adquirió tal fama que, sin quererlo (o quizás sí), Kubrick se apoderó de la obra hasta un punto que el verdadero creador de *La naranja mecánica* quedó relegado a un plano muy inferior, cosa que mortificó muchísimo a Burgess.

En España, como ya se ha apuntado, la película se proyectó por primera vez en 1975 en el XX Festival de Cine de Valladolid. Había una gran expectación y asistió una gran cantidad de público joven. Se ofreció la versión original subtitulada y después de la muerte de Franco la película llegó por fin al gran público y pasó a estar en algunos cines comerciales, aunque de nuevo únicamente en versión original con subtítulos, básicamente como medida disuasoria para que acudiera la menor cantidad posible de gente. Pese a todo, no logró evitarse que fuese el segundo gran éxito de aquel año, después de *Tiburón*.

Hasta 1980 no existió una versión doblada que el propio Stanley Kubrick encargó a Carlos Saura, director al que admiraba. De la traducción se encargó Vicente Molina Foix, por recomendación de Geraldine Chaplin, pareja de Carlos Saura en aquel momento, quien consideró que la película de la Warner estaba plagada de expresiones norteamericanas incomprensibles y soluciones chapuceras y erróneas con respecto al lenguaje inventado por Burgess.

Molina Foix, que en aquella época vivía en Inglaterra y trabajaba como profesor en la Universidad de Oxford, recuerda que su tarea no fue traducir a Burgess, sino al Burgess de Kubrick, ya que, por ejemplo, las partes donde la voz de Alex narra la novela se redujeron en gran medida al pasar del libro al guion. Para ello necesitó bastante tiempo, ya que su objetivo final, según sus propias palabras, no era solo encontrar equivalentes fieles para los términos más relevantes del nadsat utilizado en la película, sino proporcionarles además un ritmo ajeno, una sintaxis sincopada que provocara extrañeza, pero que no hiciera incomprensibles la narración ni los diálogos.

Otra diferencia respecto al lenguaje de la novela es que, en el largometraje, el número de vocablos pertenecientes al nadsat es muy inferior, para que el público pudiera identificar con más rapidez el significado de todos los nuevos términos que iban apareciendo.

Molina Foix utilizó diversos métodos de traducción, desde la adaptación (en su mayor parte) hasta el préstamo, pasando por la acuñación directa de términos. Incluso en algunos casos decidió directamente no traducir el término, como ocurre con *milkbar*, que se queda en el original inglés en la película. Lo cierto es que en muchos vocablos no tuvo en cuenta en absoluto el origen ruso de las palabras del nadsat, ni siquiera las que eran evidentes en el glosario de Leal, y pasó directamente a una solución totalmente nueva, como ocurre con *horrorshow*, que trasladó como «de fenómenos», por lo que se pierde uno de los términos claves que caracteriza a *La naranja mecánica*, y que sirve para establecer un límite claro entre la moralidad oficial y la falta de escrúpulos de Alex.

El caso más claro de acuñación es la palabra «quijotera», que se inventó como traducción del término *gulliver*, con el que Burgess se refería a la cabeza y que tenía un claro referente literario en la obra de Jonathan Swift (y que Leal había trasladado como «golová»).

Tabla 3

Término original	Aníbal Leal	Juan Pascual	Molina Foix	Significado
<i>bolshy</i>	bolche	bolshi	abolchado	grande
<i>chelloveck</i>	cheloveco	cheloveco	chulquio	individuo
<i>charles, charlie</i>	chaplino	chaplillán	jaimito	sacerdote
<i>eggiweg</i>	[omisión]	huevencos	huevos-huevos	huevos
<i>gulliver</i>	golová	gúliver	quijotera	cabeza
<i>horrorshow</i>	joroschó	horrorshóu	de fenómenos	algo bueno, agradable
<i>ptitsa</i>	ptisa	ptica	pitiusa	muchacha
<i>smeck</i>	smecar	esmecar	chasquetrear	reír

Según puede verse en estos ejemplos, Molina Foix utilizó en su traducción para el doblaje unos métodos de traducción que acercan mucho el texto meta a la cultura de llegada. Sin duda, Kubrick y el resto del equipo debieron quedar satisfechos del resultado, porque volvieron a encargarle a Molina Foix más traducciones, las de otras cuatro películas: *El resplandor*, *Senderos de gloria*, *La chaqueta metálica* y *Eyes Wide Shut*.

Cabe pensar en la lógica clara de que la traducción para el doblaje de un filme que adapta una obra introduciendo diferencias notables acabe por recurrir a mecanismos muy diferentes a los utilizados para la traducción del libro base. De entrada, la traducción para cine y la traducción para el mundo editorial suelen distar, pero en ocasiones como esta, en la que Kubrick ya parte de un cierto alejamiento de la obra de Burgess, esa distancia puede ampliarse.

## Conclusiones

La intención original de este artículo es demostrar la tremenda dificultad que supone la traducción de una obra tan compleja en forma y fondo como *La naranja mecánica*, con un lenguaje excesivamente particular y un entramado argumental que plantea dilemas morales a cualquiera que se acerque a la obra. Los mecanismos de traducción han de ir orientados no solo a buscar o inventar equivalentes, sino

también a trasladar el ambiente asfixiante, el carácter absolutamente perverso y a la vez, sin duda, inmaduro de un personaje al que el propio autor parece tener cariño, y al que asimismo utiliza como herramienta para mostrar la necesidad del libre albedrío.

La traducción de una obra así debe reflejar la naturaleza extranjera y ajena del texto, además de la gran cantidad de significados que a su vez crean un subtexto dentro de la novela traducida. Sin duda, el objetivo principal ha de ser respetar la idea original de Burgess, con sus diferencias lingüísticas y culturales, y generar una versión que permita disfrutar de toda la genialidad de este enorme lingüista y creador.

Las estrategias que se han utilizado para las diversas traducciones y de las que he hecho este breve estudio son un reflejo tanto de la época en las que se realizaron como de los medios disponibles en cada momento para traducir, por lo que no es fácil analizarlas sin tener en cuenta su contexto.

## BIBLIOGRAFÍA

BISWELL, Andrew, *The Real Life of Anthony Burgess*, Hampshire, Picador, 2005.

BURGESS, Anthony, *A Clockwork Orange, Restored edition*, ed. Andrew Biswell, Londres, Penguin, 2012.

— *1985*, ed. Andrew Biswell, Londres, Serpent's Tail, 2013.

— *La naranja mecánica*, trad. Aníbal Leal y Ana Quijada, Barcelona, Minotauro-Edhasa, 1988.

— *La naranja mecánica. Edición especial 60 aniversario*, trad. Juan Pascual Martínez Fernández, Barcelona, Minotauro, 2022.

CLARKE, Jim, «Anthony Burgess's other invented languages», en *Ponying the Slovos*, blog, 10 enero 2021, disponible en <https://ponyingtheslovs.coventry.domains/invented-languages/anthony-burgesss-other-invented-languages> [consultado: 20 de mayo de 2023].

GÁMEZ VADILLO, Aída, «La lengua artificial nadsat de *A Clockwork Orange* como problema de traducción», Cerdanyola del Vallés, Facultad de Traducción e Interpretación (UAB), 2015.

HALLIDAY, M. A. K., «Anti-Languages», *American Anthropologist*, 78:3 (1976), 570-584 disponible en <https://www.jstor.org/stable/674418s> [consultado: 25 de mayo de 2023].

International Anthony Burgess Foundation, The, página web, disponible en <https://www.anthonyburgess.org> [consultado: 20 mayo 2023].

KUBRICK, Stanley (dir.), *A Clockwork Orange*, película, Reino Unido-Estados Unidos, Warner Bros., 1971

— *La naranja mecánica*, película, dobl. Vicente Molina Foix, España, Warner Bros., 1980.

LÓPEZ, Jesús Antonio, Jesús PALACIOS y Jaime VICENTE ECHAGÜE, *La naranja mecánica*, Madrid, Notorius, 2021.

LÓPEZ GUIX, Juan Gabriel, «De espejos y máscaras. Una propuesta para la traducción de los lenguajes rotos», *Trans. Revista de Traductología*, 19:2 (2015), 265-276, disponible en <https://doi.org/10.24310/TRANS.2015.v2i19.2079> [consultado: 20 mayo 2023].

MALAMATIDOU, Sofia, «Creativity in translation through the lens of contact linguistics: A multilingual corpus of *A Clockwork Orange*», *The Translator*, 23:3 (2017), 292-309.

PÉREZ PALERM, Isabel, «Análisis crítico de la traducción al castellano de *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess», Cerdanyola del Vallés, Facultad de Traducción e Interpretación (UAB), 2016.

PINA MEDINA, Víctor Manuel, *El subsistema lingüístico nadsat y su traducción a seis lenguas europeas (alemán, francés, catalán, castellano, italiano y ruso)*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, 1997.

RODRÍGUEZ BONILLA, Marta, «Informe sobre la traducción de Aníbal Leal y Ana Quijada de *A Clockwork Orange/La naranja mecánica* de Anthony Burgess», disponible en <http://www.rodriiguezalvarez.com/novelas/pdfs/Burgess,%20Anthony%20%27%27A%20Clockwork%20Orange%27%27-Xx-En-Sp.pdf> [consultado: 6 septiembre 2023].

SANTISTEBAN, Francisco, «Lengua-ficción: *A Clockwork Orange* y el inglés del futuro», *Atlantis*, 2:1 (1980), 29-40.

WIKIPEDIA, «Appendix: *A Clockwork Orange*» [list of Nadsat words], disponible en [https://en.wiktionary.org/wiki/Appendix:A\\_Clockwork\\_Orange](https://en.wiktionary.org/wiki/Appendix:A_Clockwork_Orange). [consultado: 6 septiembre 2022].

© Grupo de Investigación *T-1611*, Departamento de Filología Española y Departamento de Traducción e Interpretación y de Estudios de Asia Oriental (UAB)

© Research Group *T-1611*, Spanish Philology Department and Department of Translation, Interpreting and East Asian Studies, UAB

© Grup de Recerca, *T-1611*, Departament de Filologia Espanyola i Departament de Traducció i d'Interpretació i d'Estudis de l'Àsia Oriental, UAB