

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Pérez Palerm, Isabel; Paradela López, David, dir. Análisis crítico de la traducción al castellano de 'A Clockwork Orange' de Anthony Burgess. 2016. (1202 Grau en Traducció i Interpretació)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/160707>

under the terms of the  **CC BY-NC-ND** license

**FACULTAT DE TRADUCCIÓ I D'INTERPRETACIÓ**

**GRAU DE TRADUCCIÓ I INTERPRETACIÓ**

**TRABAJO DE FIN DE GRADO**

**Curso 2015-2016**

**Análisis crítico de la traducción al castellano de  
*A Clockwork Orange* de Anthony Burgess**

**Isabel Pérez Palerm**

**1331638**

**TUTOR**

**David Paradela López**

**Barcelona, junio de 2016**



# PÁGINA DE CRÉDITOS

## Datos del TFG

---

**Títol:** Anàlisi crítica de la traducció al castellà de *A Clockwork Orange* d'Anthony Burgess.

**Título:** Análisis crítico de la traducción al castellano de *A Clockwork Orange* de Anthony Burgess.

**Title:** Analysis of the Spanish translation of Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*.

**Autora:** Isabel Pérez Palerm

**Tutor:** David Paradela López

**Centro:** Facultat de Traducció i d'Interpretació

**Estudios:** Grau de Traducció i Interpretació

**Curso académico:** 2015-2016

## Palabras clave

---

**Paraules clau:** traducció literària, distòpia, llengües artificials, nadsat, Anthony Burgess, *La taronja mecànica*

**Palabras clave:** traducción literaria, distopía, lenguas artificiales, nadsat, Anthony Burgess, *La naranja mecánica*

**Key words:** literary translation, dystopia, artificial languages, nadsat, Anthony Burgess, *A Clockwork Orange*

## Resumen del TFG

---

**Resum:** Presentació d'una anàlisi crítica de la traducció castellana de l'obra d'Anthony Burgess anomenada *A Clockwork Orange*. Descripció inicial del context en què va aparèixer l'obra, pel que fa al context històric, social i literari. L'objectiu d'aquesta contextualització és conèixer quines circumstàncies envolten la novel·la i entendre així com la va concebre l'autor, és a dir, proporcionar la tasca de recerca que un traductor realitza abans d'enfrontar-se a una traducció en si.

La part principal del treball consisteix en una explicació detallada de les particularitats lingüístiques de l'obra. En especial, cal remarcar la creació d'un llenguatge artificial anomenat nadsat, la convivència de veus en la novel·la i la creació d'un idiolecte ben definit del protagonista i alhora narrador de la història. Per mitjà d'exemples de l'original i de la traducció, s'analitza críticament si el traductor ha aconseguit reproduir aquestes característiques lingüístiques i estilístiques.

En conclusió, el treball explica com s'ha enfrontat el traductor castellà a aquesta obra i s'extreuen unes reflexions personals sobre si s'escau una millora per poder ajustar més l'efecte en el lector castellà al del lector en anglès.

**Resumen:** Presentación de una análisis crítica de la traducción castellana de la obra de Anthony Burgess llamada *A Clockwork Orange*. Descripción inicial del contexto en el cual apareció la obra, en cuanto a contexto histórico, social y literario. El objetivo de esta contextualización es conocer qué circunstancias rodean la novela y entender cómo la concibió el autor, es decir, proporcionar la tarea de investigación que un traductor realiza antes de enfrentarse a una traducción en sí.

La parte principal del trabajo consiste en una explicación detallada de las particularidades lingüísticas de la obra. En especial, destaca la creación de un lenguaje artificial llamado nadsat, la convivencia de voces en la novela y la creación de un idiolecto bien definido del protagonista y narrador de la historia. Mediante ejemplos del original y de la traducción, se analiza críticamente si el traductor ha conseguido reproducir estas características lingüísticas y estilísticas.

En conclusión, el trabajo explica cómo se ha enfrentado el traductor castellano a esta obra y se extraen unas reflexiones personales sobre si se debería mejorar la traducción con el fin de ajustar más el efecto en el lector castellano al del lector en inglés.

**Abstract:** This paper contains a critical analysis of the Spanish translation of Anthony Burgess' work *A Clockwork Orange*. Firstly it is described the context in which the novel appeared in terms of historical, social and literary context. The aim of this contextualization is to understand which circumstances surrounded the novel and how the author conceived it, i.e. provide the research that a translator does before facing the actual translation.

The main part of this paper consists of a detailed explanation of the linguistic characteristics of the work. In particular, it makes emphasis on the creation of an artificial language called Nadsat, the coexistence of voices in the novel and the creation of a well-

defined idiolect of the protagonist and narrator of the story. Through examples of the original and the translation, it is critically examined whether the translator has managed to reproduce the linguistic and stylistic characteristics mentioned before.

In conclusion, this paper explains how the Spanish translator faced this novel and presents some personal reflections on whether the translation should be improved in order to achieve the same effect on the Spanish reader as in the English one.

---

**Aviso legal**

---

**Avís legal**

© Isabel Pérez Palerm, Barcelona, 2016. Tots els drets reservats.

Cap contingut d'aquest treball pot ésser objecte de reproducció, comunicació pública, difusió i/o transformació, de forma parcial o total, sense el permís o l'autorització del seu autor/de la seva autora.

---

**Aviso legal**

© Isabel Pérez Palerm, Barcelona, 2016. Todos los derechos reservados.

Ningún contenido de este trabajo puede ser objeto de reproducción, comunicación pública, difusión y/o transformación, de forma parcial o total, sin el permiso o la autorización de su autor/a.

---

**Legal notice**

© Isabel Pérez Palerm, Barcelona, 2016. All rights reserved.

None of the content of this academic work may be reproduced, distributed, broadcast and/or transformed, either in whole or in part, without the express permission or authorization of the author.

# Índice

<b>Introducción</b>	<b>5</b>
<b>Marco situacional de la obra</b>	<b>6</b>
Contexto histórico y sociocultural	6
<b>Contexto literario</b>	<b>9</b>
¿Qué es la utopía?: Historia de un término	9
¿Qué es la distopía y cómo se independiza del género de la utopía?	11
Resumen de las características del género	12
<b>Dimensión lingüística de la obra</b>	<b>13</b>
Aspecto formal: estructura de la obra	14
Convivencia de estilos en la novela	15
El nadsat	16
Características del nadsat	17
El idiolecto de Alex	20
Registros e idiolectos	22
<b>Análisis y valoración de la traducción castellana</b>	<b>25</b>
Transmisión del nadsat al español	26
El idiolecto de Alex en español	28
Los estilos y registros en la traducción	30
Otras consideraciones sobre la traducción	37
<b>Conclusión personal</b>	<b>38</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>41</b>

## Introducción

Es bien sabido que no todas las obras artísticas pasan a la posteridad, no obstante, hay unas pocas elegidas que no entienden de épocas ni de fronteras, porque en esencia esconden algo digno de admiración. *A Clockwork Orange (La naranja mecánica)* de Anthony Burgess podría considerarse una de ellas.

A pesar de que el autor nunca tuvo una intención expresa de dejar huella con esta novela y de que nunca la consideró una de sus mejores obras (Burgess, 1986: 166), es evidente que lo consiguió —en gran parte, debido a la conocida y polémica versión cinematográfica de Stanley Kubrick—.

El título de esta novela no deja indiferente a nadie, y es que muchos han oído hablar de la obra, pero lo cierto es que muy pocos se han parado a leerla. Existen diversos estudios y ediciones críticas que tratan de analizar detalladamente lo más característico de la obra: su peculiar temática y las reflexiones que aún hoy en día siguen despertando interés en sus lectores.

Por otro lado, hay muchos otros rasgos que convierten esta novela distópica, escrita en 1961 (Burgess, 1972: 143) y publicada en mayo de 1962, en objeto de estudio. Pues no solo se caracteriza por la profundidad moral de su temática, sino también por una serie de peculiaridades lingüísticas tanto a nivel léxico como a nivel estilístico que son interesantes para el traductor.

Partiendo de los conocimientos de traducción adquiridos a lo largo de estos cuatro años, pretendo analizar de forma crítica la única traducción que existe hasta el momento en lengua española, realizada por Aníbal Leal. Para ello, empezaré situando la novela en su contexto histórico, social y literario, para así entender mejor qué influyó y motivó al autor para crear esta original obra. Dedicaré la parte central del trabajo a describir las particularidades lingüísticas del texto original, en especial la polifonía de la obra, el estilo y la jerga empleada por el protagonista, el llamado nadsat. Después me adentraré en el análisis de la traducción con el objetivo de observar cómo se han plasmado estas características descritas. Por último, concluiré con una reflexión personal sobre el análisis realizado, con la intención de responder la siguiente pregunta: ¿Se necesita una nueva traducción de la obra?

## **Marco situacional de la obra**

### ***Contexto histórico y sociocultural***

Para llegar a comprender una obra artística es necesario detenerse a analizar el contexto en que se concibió, ya que este nos da las claves para entenderla mejor. Este es un paso obligado para un traductor que se enfrenta a cualquier tipo de texto (y en este caso para quien quiere analizar la traducción existente), y más aún cuando se trata de un texto literario con unas características personales que reflejan al autor que está detrás de él.

Anthony Burgess se vio totalmente influenciado por la época que le tocó vivir y por una serie de cambios que se produjeron a su alrededor. Claramente estos fenómenos sociales no le dejaron indiferente, dado que esta novela podría entenderse como un reflejo distorsionado de esa realidad histórica y social.

La novela se publicó en 1962 y Burgess sitúa a sus protagonistas en un futuro cercano, tan solo una década más tarde, hacia los años setenta, con una intención profética de lo que podría ocurrir en su entorno en los años posteriores.

La euforia de haber ganado la Segunda Guerra Mundial dio paso a la insatisfacción de la sociedad inglesa. Durante el transcurso de la guerra, y, en especial, durante los años de posguerra, Inglaterra, al igual que el resto de Europa, se sumió en una profunda austeridad que tuvo un efecto en la sociedad: se creó una división entre aquellos que habían vivido la guerra a pie de calle y sus hijos, que eran demasiado pequeños en ese entonces para experimentar la crueldad de un conflicto de tales dimensiones (Seaman, 1982).

La prosperidad de los años cincuenta mejoró las expectativas económicas de la sociedad, en especial, las de la clase obrera del país. En tan solo diez años, Londres se había transformado por completo, había dejado de ser una ciudad conservadora, traumatizada por los efectos de la guerra, para convertirse en la capital del mundo, llena de libertad, esperanzas y promesas.

Sin embargo, al mismo tiempo, la división entre adultos y jóvenes se convertía en un abismo, pues los jóvenes también veían mejorado su nivel de vida y sus expectativas de futuro. Ante ellos, se extendía un nuevo y amplio horizonte.

En los años sesenta, en los que aparece esta novela, la mejoría llegó a su cúspide, los jóvenes emancipados, un número cada vez mayor, aumentaron su poder adquisitivo y se rebelaron contra sus mayores, con los que ya no compartían las mismas ideas. En este contexto, surgió la llamada contracultura, toda una revolución social en la que destaca la nueva tecnología (televisión, radio) o los nuevos géneros musicales, que encandiló a las generaciones más jóvenes. La aparición de nuevas formas de expresión es un suceso recurrente en épocas de guerra, de problemas políticos o sociales, o como simple forma de reivindicación; es el caso de las llamadas *flappers* de los años veinte, mujeres que querían ser tomadas en cuenta en la sociedad. La literatura retrató muestras de estas nuevas formas de cultura juvenil, es el caso de la colección de historias cortas *Flappers and Philosophers* de Francis Scott Fitzgerald.

Por lo tanto, la década de los sesenta, marcó el inicio de una cultura plural, que ya no tenía en cuenta las clases sociales y que se liberaba de las tradiciones. Fue un fenómeno mundial encabezado por el campo de la música. Grupos como los Beatles o los Rolling Stones tuvieron un importante papel en este dramático cambio de actitud de los jóvenes. Aparte del rock and roll, surgieron otros géneros musicales como el twist o el pop. Este último, por ejemplo, era considerado como un género que se centraba en el volumen de la música y que con ello alteraba a los jóvenes, los llevaba a la histeria y los impulsaba de algún modo al sexo y a la violencia; además, los diversos grupos pop de la época se mostraban con las caras pintadas, con peinados y atuendos extraños, muestras claras de extravagancia. Asimismo, fue la época en que se abrió la puerta a la libertad sexual y en que las drogas se convirtieron en algo «normal», sobre todo en el contexto del movimiento hippie. El propio Burgess, reconoció que introdujo el mundo de las drogas en su novela por experiencia propia, ya que cuando empezó a escribirla, volvía del este de Asia donde había consumido opio de forma regular (Burgess, 1972: 144).

Entre los rasgos de la sociedad en que se fijó el autor, probablemente lo que más le influyó e impactó fueron las subculturas de jóvenes que iban apareciendo en ese contexto de cambio cultural general. Por ejemplo, encontramos el caso de los *mods* o *modernists*. Se trata de un grupo de hombres y mujeres jóvenes pertenecientes a todas las clases sociales que creían que la elección de su modo de vestir les otorgaba poder para hacer lo que quisieran.

De este modo, tras comentar algunos movimientos culturales más conocidos, llegamos a la fuente de inspiración de Burgess, los *teds* o Teddy Boys. Se trata de un fenómeno genuinamente británico que apareció alrededor de los años cincuenta, considerado el primero de estas formas de expresión juveniles y etiquetado como un problema social por parte de la prensa coetánea (Rock y Cohen, 2011). Sus orígenes se remontan a finales de los cuarenta, cuando se quiso reavivar el estilo de ropa masculina que se había llevado en el reinado del rey Eduardo VII (1901-1910). Este estilo iba dirigido a la clase media y alta de las ciudades, pero esto duró poco tiempo. Lo acabaron adaptando y llevando los jóvenes de clase trabajadora, quienes lo popularizaron a partir de 1953. Durante el tiempo en que lo llevaban los aristócratas, fue considerado como una innovación, pero desde el momento en que se expandió a las clases obreras, empezó a estar mal visto y los aristócratas dejaron de llevarlo.

Esta manera de vestir, por tanto, influyó a Burgess en la caracterización del peculiar estilo del grupo de jóvenes de su libro. Pero ¿y la yuxtaposición de la elegancia en el vestir de Alex y sus drugos y su predisposición hacia la violencia? Esto tampoco es cien por cien ficción, ya que se produjeron una serie de acontecimientos violentos ligados a este grupo social, como por ejemplo, en julio de 1953, cuando falleció un joven apuñalado a manos de un grupo de eduardianos (nombre con el que se conocía este estilo en un primer momento). Otro episodio posterior ocurrió en 1956, cuando unos chicos y chicas que habían acudido a ver el estreno de la película *La semilla del mal* empezaron a bailar por los pasillos, y acabaron provocando disturbios varios, llegando incluso a destrozar los asientos del cine con navajas.

De este modo, poco a poco se empezaron a relacionar las acciones de los individuos con su forma de vestir, en gran parte por culpa de la manera en que la prensa decidió informar sobre los sucesos, avivando la creencia de que estos jóvenes constituían un problema social.

Finalmente, la situación llegó hasta tal punto, que se llegaron a hacer declaraciones públicas en contra de aquellos que llevaban este estilo de ropa, con lo cual no solo se les dio una identidad sino también un nuevo nombre. Se les etiquetó con el nombre «Teddy Boys», término aparecido por primera vez en marzo de 1954 en el *Daily Sketch*, donde además se ofrecía una descripción de estos individuos, clasificándolos y marcando la actitud que adoptaría la sociedad.

En resumen, sin entrar en la filosofía de los temas de la obra, podríamos decir que el universo de *La naranja mecánica* está influenciado claramente por la realidad histórica y sociocultural de Burgess: una mezcla de nueva música, extravagancias, moda, jóvenes, drogas y violencia.

## Contexto literario

Otro aspecto fundamental al que se debe prestar atención antes de pasar al análisis de la traducción de la novela, es el género literario al que esta puede adherirse. El género es una etiqueta con carácter descriptivo que se le da a una obra, con el fin de clasificarla en un grupo con el que comparte unas semejanzas en cuanto a temática, tono o construcción, entre otros. De este modo, el género sirve como referencia y orientación para escritores y lectores (Estébanez, 1996).

*La naranja mecánica* se clasifica como obra adscrita al género de la ficción distópica, pero para poder comprender qué rasgos tiene este género es necesario explicar el género que lo originó: la ficción utópica.

### *¿Qué es la utopía?: Historia de un término*

La denominación de este género se acuñó a partir del título de la obra de Tomás Moro, *Dē Optimo Rēpūblicae Statu dēque Nova Insula Ūtopia* (1516), a menudo llamada tan solo *Utopia*. En un sentido estricto, su etimología consiste en el prefijo privativo griego *οὐ-*, que significa «no», el sustantivo *τόπος*, que se traduce por «lugar», y el sufijo latino *-ia*. Por tanto, literalmente significa un «no lugar», un lugar inexistente. No obstante, esta palabra designa algo más que una localización imaginaria, designa también el tipo de lugar que es: una comunidad idílica, donde impera la paz y la armonía. Por ello, son muchos los que han señalado que Moro realizó un juego de palabras con el prefijo heleno *εὖ-*, que significa «bueno»; lo cual explicaría las características que presentan las sociedades inventadas de las obras de ficción utópica.

Los orígenes de este género se pueden remontar a la antigüedad. Ejemplo de ello es la descripción de un paraíso terrenal en el libro sumerio *Gilgamesh* del año 2000 a. C. Posteriormente, con la llegada del cristianismo y sus valores esta noción de un lugar divino e inalcanzable se vio reforzada y quedó plasmada en la literatura. Con el paso del

tiempo, y la consiguiente modificación de las creencias religiosas, proliferó el número de obras utópicas y es en el siglo XVII cuando aparece la obra de Moro (considerada la primera muestra contemporánea de este género), a partir de la cual surgieron cientos más.

La inspiración de Moro puede provenir del Estado ideal de *La República* de Platón, donde se describen diferentes clases sociales y la función que estas deberían desempeñar para formar un Estado perfecto y justo. Al fin y al cabo, se trata de un prototipo de estado totalitario. El perfecto estado de Moro también era de este estilo: en él no existía la propiedad privada y la educación y los medicamentos eran gratuitos para todos (Cuddon, 1999).

Este tipo de obras florecieron durante el Renacimiento, una época de auge cultural y artístico ampliamente ligado a un conjunto de cambios económicos, políticos, sociales e intelectuales. En este periodo destacan otras obras como *Cristianapolis* (1619) de Johann Valentin Andreae o *La Ciudad del Sol* (1623) de Tommaso Campanella. Además, destaca *La Nueva Atlántida* (1626) de Francis Bacon, por ser una fábula con forma casi de tratado filosófico y político en la que se sugieren inventos futurísticos como los aviones, los submarinos o los teléfonos.

En el siglo XIX, este género alcanzó su apogeo y adquirió el matiz político que hoy en día se le da, ya que a raíz de la Revolución Industrial y la Revolución Francesa, así como de las desigualdades e injusticias que aparecieron con los profundos cambios sociales (protagonismo del proletariado, desarrollo industrial, etc.), se trató de poner en práctica estas ideas utópicas.

Friedrich Engels decidió reutilizar esta palabra para designar los nuevos sistemas políticos socialistas que estaban brotando. De este modo, se denominó «socialismo utópico» a aquellas propuestas de Saint-Simon, Charles Fourier o Robert Owen, que pretendían realizar unas reformas concretas (consideradas por muchos, como el propio Engels, como inviables), con el fin de crear una sociedad mejor.

A partir del siglo XX, por tanto, podemos afirmar que a la palabra utopía se le unió la idea de algo inalcanzable, a menudo de la mano del pensamiento político más radical, reflejado en corrientes como el marxismo o el anarquismo.

La obra más importante de estos años es *Una Utopía moderna* (1905) de H. G. Wells, en la cual se concibe la utopía como un estado mundial, con un Gobierno inter-

nacional, una burocracia centralizada y una industria, un capital y unas tierras controladas por el Estado.

La evolución de este término es una muestra clara del poder que tiene la literatura sobre las personas, puesto que la creación literaria de una serie de obras se ha visto reflejada en la sociedad y en las reformas que esta ha experimentado en ciertos momentos de la historia.

### *¿Qué es la distopía y cómo se independiza del género de la utopía?*

El género de la «distopía», también conocido como «antiutopía» o «cacotopía», surgió ante la imposibilidad, o el fracaso, de poner en práctica las utopías. Surgió como reverso al género anterior, es decir, en vez de presentar un paraíso terrenal, augura un negro futuro que acecha a la humanidad (Cuddon, 1999 y James, 2004).

Es cierto que se sigue presentando una sociedad imaginaria con una serie de características concretas e idealizadas, pero en este caso, son causantes de la opresión del ser humano y se presentan a modo de advertencia para el lector.

La progresiva separación del género utópico tuvo lugar durante los siglos XVIII y XX. En el momento en que las obras utópicas empezaron a criticar de manera abierta los problemas de la sociedad —no solo a inventar una sociedad mejor a la real y a dejar entrever la crítica de fondo—, y empezaron a mostrar sociedades menos idílicas, más bien totalitarias, y a compararse unas con otras, se puede hablar de la aparición de la distopía como tal: «el hecho de que la aparentemente nación ideal contenga numerosas imperfecciones ubica el texto en el límite entre la utopía y la distopía» (Galdón, 2001: 4).

Es en la obra de Jonathan Swift titulada *Los viajes de Gulliver* (1726) cuando se realiza por primera vez una parodia explícita de la sociedad, ligada en todo momento a los recursos ya empleados anteriormente por la utopía y por las novelas de viajes. De este modo, podemos reafirmar que la característica principal del género es la crítica social.

A partir de Swift surgieron paulatinamente otras obras que ayudaron a definir el género con más precisión. Es el caso de *Erewhon* (1872) de Samuel Butler, una sátira de la sociedad inglesa de la época victoriana. *La máquina del tiempo* (1895) de H. G. Wells describe muy bien dos características que definen el género: la gran exageración de

las injusticias que ocurren en la época del autor del texto y la ubicación de la obra en el futuro, que puede ser cercano, como en *La naranja mecánica*, o muy lejano, como en la obra de Wells, situada en el año 802701.

En el siglo XX, se crearon las obras distópicas más representativas y conocidas de este género. Con la obra *El talón de hierro* (1907) de Jack London las novelas se alejan cada vez más de los argumentos fantásticos, aventureros y utópicos característicos de las obras anteriores, para centrarse principalmente en la crítica social y en el didactismo del público lector. Así, añadimos un rasgo principal más a este tipo de literatura: las enseñanzas.

Por otro lado, los autores empiezan a tener todavía más en cuenta los sucesos que se producen a su alrededor, no solo para formar la crítica que aparecerá en el argumento de la obra, sino para asentar las bases del mundo que crean. Por ejemplo, cabe destacar la aparición del socialismo, que ha sido reflejado en la novela *1984* (1949) de Orwell y en muchas otras, o las sociedades de consumo de masas, reflejadas en *Fahrenheit 451* (1951) de Ray Bradbury. Dos obras, junto con *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, cumbres de este género literario. A pesar de ser tres obras con argumentos muy diferenciados, en todas ellas cobran importancia una última característica, muy cercana al didactismo comentado antes: los valores morales que quieren transmitir los personajes, es decir, las enseñanzas de las obras las encarnan los protagonistas y sus decisiones, que apelan a la reflexión personal del lector.

*La naranja mecánica* (1962), por tanto, es fruto de la escisión de la utopía y la evolución de la distopía. Reúne todas las características señaladas y añade otros rasgos novedosos para las obras posteriores del género, como la presentación del protagonista de su sociedad imaginaria como un antihéroe o la creación de un lenguaje propio en su obra. Es decir, Burgess, en la segunda mitad del siglo XX, consigue renovar el género, mantenerlo vivo y perpetuarlo.

### *Resumen de las características del género*

Como en este trabajo no pretendo explicar el argumento de *La naranja mecánica*, así como tampoco el de otras obras del mismo género, he decidido que puede servir de guía para cualquier interesado en el tema, la siguiente imagen que resume perfectamente los rasgos principales de las novelas distópicas. Gracias a esta tabla, uno se puede for-

mar una idea bastante clara de las características del género. En ella, aparecen algunas de las obras más representativas del género, en este caso con el título original en inglés:

	<i>Gulliver's Travels</i>	<i>Erewhon</i>	<i>The Time Machine</i>	<i>The Iron Heel</i>	<i>We</i>	<i>Brave New World</i>	<i>Nineteen Eighty-Four</i>	<i>Fahrenheit 451</i>	<i>A Clockwork Orange</i>	<i>Do Androids Dream of Electric Sheep?</i>	<i>The Giver</i>
Argumento en el futuro			✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Totalitarismo	✓	✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Alineación del individuo	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Disidencia de los protagonistas	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
Eliminación del pasado				✓	✓	✓	✓	✓			✓
Glorificación del estado totalitario		✓		✓	✓	✓	✓	✓	✓		✓
Advertencia al lector	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Tabla 1

(Fuente: Galdón, 2001: 20)

## Dimensión lingüística de la obra

Más allá de la contextualización de la novela o de su temática, como traductores debemos fijarnos en el aspecto que más nos concierne: la lengua. A ella van unidos los recursos estilísticos que se utilizan, las voces de que está dotado el texto o su forma. Una serie de características que se deben (o deberían) respetar en la medida de lo posible en una obra de autor, donde hay una serie de decisiones tomadas deliberadamente con una finalidad concreta para el lector y que las fronteras lingüísticas no deberían suprimir.

En este caso, podemos afirmar sin lugar a dudas que detrás de esta obra hubo una ardua tarea creativa por parte de Burgess. Muestra de ello es la temática y la finalidad del mensaje, así como la estructura, el uso del lenguaje y el estilo. Veamos las características del texto y su posible razón de ser.

### ***Aspecto formal: estructura de la obra***

La obra está dividida en tres secciones de siete capítulos respectivamente, que suman en total veintiuno, un número que pretendía simbolizar la madurez humana, demostrar cómo Alex era capaz de aceptar por sí solo el cambio y así convertir la obra en una ficción genuina, basada en el principio que los seres humanos cambian a lo largo de la vida (Burgess, 1986: 168; 1991: 134).

Precisamente la estructura del texto es la causa por la cual la novela ha impactado de forma diferente en los lectores europeos y en los del otro lado del Atlántico (así como en aquellos que solo han visto la película de Kubrick). En 1962, la editorial Heinemann publicó por primera vez la novela en el Reino Unido. Sin embargo, no tuvo una gran acogida, tal vez a causa del carácter conservador de la población, en palabras del autor: «They did not want experimental fiction and they hated ideas» (Burgess, 1991: 134). Por esta razón, Burgess decidió probar suerte en Estados Unidos, donde sí fue bien recibida. En 1963, salió a la luz la edición de W. W. Norton con la supresión del último capítulo y la introducción de un glosario nadsat-inglés. Fue a partir de esa edición que Stanley Kubrick llevó *La naranja mecánica* a la gran pantalla, una película que aumentó tanto su popularidad que hizo que la editorial británica Penguin Books publicara una nueva edición igual a la estadounidense, con la supresión del último capítulo.

Una serie de circunstancias personales obligaron a Burgess a aceptar esas modificaciones en la edición de Norton. Para él, la *Naranja* norteamericana no era más que una fábula, mostraba el carácter humano como algo rígido, pétreo; la británica era una novela, había en ella una transformación moral, un aumento de la sabiduría del personaje, que al fin y al cabo es a lo que aspiran todas las novelas (Burgess, 1986: 168).

En resumidas cuentas, hasta noviembre de 1987, cuando Eric Swenson, editor de Burgess en Norton, publicó una nueva edición reintroduciendo el capítulo final, las ediciones que circulaban en el mercado diferían en el desenlace según el lugar de publica-

ción. Es el caso de la edición española de 1976 de Minotauro traducida por Aníbal Leal, que partía de la edición inglesa publicada en 1972 por Penguin Books, y que no incluía, como he comentado anteriormente, el capítulo veintiuno. Los lectores españoles tuvieron que esperar unos años más para contar con el verdadero desenlace, traducido por Ana Quijada.

### ***Convivencia de estilos en la novela***

La novela está escrita en primera persona, a modo de autobiografía por parte de su joven protagonista, Alex, mientras que el resto de personajes podemos considerarlos meros comparsas con los que interactúa y cuya función es contrastar y marcar el estilo personal de «Nuestro Humilde Narrador».

Esta interacción entre personajes o, mejor dicho, entre las ideologías de los diferentes personajes, encarna lo que el filólogo Mijaíl Bajtín denomina polifonía (Robinson, 2011), es decir, la novela está dotada de múltiples voces, que muestran cada cual su punto de vista sobre las cosas. En el caso de *La naranja mecánica*, Alex describe su realidad, su manera de entender la vida y, por medio del diálogo con los otros personajes, el lector descubre cómo es esa sociedad y qué ideas tienen los demás (a veces similares a las de Alex, en el caso de sus tres drugos, y a veces muy distintas, como F. Alexander u otros). Este intercambio de ideas llevado a cabo mediante los diálogos, convierte la novela en una obra dialógica, una obra en cierto modo más objetiva y realista porque no subordina la realidad a la ideología del autor, si no que construye una realidad a partir de diferentes «verdades» expresadas por medio de las voces de los personajes.

Para crear una obra dialógica, en la que se trate a los personajes como sujetos y no como simples objetos en manos del autor, y en la que se pretenda representar un mundo lo más realista posible, llegamos a la conclusión de que es necesario aplicar algún tipo de estrategia para conseguirlo. Aquí es donde el uso de cada palabra, frase o género cobra sentido. En el caso de esta novela, se consigue en gran parte gracias al nadsat y el idiolecto de Alex.

## *El nadsat*

¿Cómo debían expresarse unos adolescentes que se dedicaban a la delincuencia y que suponen un problema para la sociedad hasta el punto de que esta llega a experimentar con ellos para sofocar sus ansias de violencia?

Ese fue el principal problema a la hora de comenzar a escribir la novela. Burgess debía crear una versión propia del inglés que distinguiera y dotara de personalidad a estos jóvenes y que, con el paso del tiempo, no quedase desfasada. Por lo tanto, la jerga juvenil de los años sesenta no le servía y tenía que crear una nueva para su historia situada en los setenta. Creó el nadsat, «a mixture of Russian and demotic English, seasoned with rhyming slang and the gipsy's bolo» (Burgess, 1991: 133), acuñado a partir del sufijo ruso homónimo que significa *-teen* (*teenager*, «adolescente» en inglés).

En la elección del ruso como base para formar el nadsat, hay que tener en cuenta una serie de razones, unas deducibles a partir del contexto externo y la vida del autor, y otras a partir de las declaraciones que hizo sobre la novela.

Por un lado, hay que recordar que tras la Segunda Guerra Mundial el mundo se adentró en la llamada Guerra Fría. Los países occidentales temían al comunismo (una temática recurrente en novelas distópicas como *1984*), y, por extensión, temían también la rusificación o sovietización de la sociedad en un futuro. Podemos deducir por la definición del nadsat que hacen dos personajes del libro, los psiquiatras Brodsky y Branom, al oír a hablar a Alex, que el propio Burgess quería usar el lenguaje como presagio del posible avance del comunismo, como si advirtiera de un posible peligro (Evans, 1971: 409):

“Quaint,” said Dr Brodsky, like smiling, “the dialect of the tribe”. Do you know anything about its provenance, Branom?”

“Odd bits of rhyming slang,” said Dr. Branom, [...]. “A bit of gipsy talk, too. But most of the roots are *Slav. Propaganda. Subliminal penetration*”». (Burgess, 2011: 75). [La cursiva es mía].

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el autor tenía conocimientos de ruso y que, mientras trataba de encontrar una solución al problema estilístico, pasó una temporada en Leningrado, en el verano de 1961, junto a su mujer (Burgess, 1991: 132; 1986: 170). Allí presencié los disturbios que causaban los jóvenes en ese país, similares a los provocados en el Reino Unido por los Teddy Boys, y decidió rescatar sus conocimientos del idioma.

Por último, otra justificación para la elección de este idioma y no otros se basa en el argumento de que el ruso permite jugar más con el lenguaje, ya que cuenta con palabras polisílabas, pero también con palabras cortas y concisas, a veces incluso limitadas, en el sentido de solo tener una palabra para dos conceptos. Por ejemplo, el ruso no tiene una palabra para designar «pierna» y «pie» por separado, se utiliza *noga* para los dos. Burgess consideró que esta limitación en el lenguaje ayudaría a asociar la imagen de Alex con algo mecánico: *clockwork* (Burgess, 1991: 133).

Ahora bien, con la creación de esta jerga, ¿qué objetivos perseguía el autor? En primer lugar, transmitir una cierta ironía con el hecho de que sea una mezcla de ruso e inglés, los dos idiomas más poderosos a nivel político en aquel momento, y que lo usasen precisamente unos adolescentes a los que los políticos no podían controlar (Burgess, 1991: 133).

Y en segundo lugar, pretendía lavar el cerebro al lector, conseguir que se adquirieran unos conocimientos mínimos de ruso a medida que uno se adentrara en la novela como si se tratara de un ejercicio de programación lingüística (Burgess, 1991: 133). De ahí que no quisiera publicar un glosario de términos (como hizo la primera edición de Norton), porque entonces habría sido imposible conseguir este propósito. Además, mediante esta «aventura lingüística» (Burgess, 1986: 169), quería crear una especie de paralelismo con el lavado de cerebro que sufre el protagonista de la obra.

El nadsat impregna la novela desde la primera línea, se trata de una inmersión total en un idioma nuevo que dificulta la comprensión y acaba con la paciencia de muchos lectores. Cada página tiene una docena de palabras que no son en la lengua del lector. Esto obliga a entender/aprender las palabras por el contexto o, en algunos casos, por las explicaciones facilitadas en el texto.

### *Características del nadsat*

Ya hemos visto cuál es la base del nadsat y qué intenciones tenía Burgess al inventarlo, pero todavía queda por ver exactamente cómo es y cómo lo creó. La siguiente cita puede servir para explicarlo:

The novel is not, however, filled with linguistic pyrotechnics in the same way that Joyce's *Finnegans Wake* is. Joyce is attempting, however successfully, to delve beneath the conscious levels of speech; *Burgess is playing with ordinary speech conventions*. It is as if he were testing our ability to read. As we know, to read Shakespeare, say, requires coming to terms with the vocabulary, some of which is slang, some of which is simply out-of-date. To read *A Clockwork Orange* is to go through the same process artificially. Indeed it is even more difficult, for there is no apparatus with foot-notes, and most readers will have too little Russian to provide the necessary clues. (Evans, 1971: 408). [La cursiva es mía].

De este modo, definimos el nadsat, de una manera totalmente simple, como una lista de términos introducidos en un texto, más que una lengua nueva. Hay que hacer hincapié en que el lenguaje de la novela es más que el nadsat; es un esqueleto compuesto, por un lado, por este vocabulario inventado o modificado a partir de dos idiomas existentes (y algunos otros, como mostraré después), y por otro, por el idiolecto de Alex. Separo el idiolecto del protagonista del nadsat porque no todos los adolescentes que aparecen en la obra hablan igual (también es cierto que no intervienen demasiado, ya que la novela es esencialmente un monólogo). Es complicado marcar dónde acaba el nadsat y dónde empieza el idiolecto porque están totalmente entrelazados. Por ello, dedicaré un apartado a aquellos rasgos que parecen distintivos de Alex.

Basta mirar con detenimiento el glosario de términos del nadsat<sup>1</sup> para hacerse una idea del método que Burgess utilizó para crearlo. A grandes rasgos, se pueden establecer cinco categorías:

1. Préstamos léxicos del ruso, en los que no se cambia nada, ni su significado ni su forma. Deduzco que el autor no realizó ningún cambio porque no presentan problemas de pronunciación para el lector inglés. En su mayoría son monosílabos o palabras de dos sílabas. Por ejemplo: *britva* (navaja), *goloss* (voz), *bog* (Dios), *rot* (boca), *mesto* (lugar), *von* (hedor), etc.

2. Préstamos léxicos transliterados. Por ejemplo la vocal «a» pasa a pronunciarse como una «o». No se trata de una decisión arbitraria de Burgess, ya que la norma que se ha utilizado siempre en la transliteración del ruso ha sido escribir «o» aunque se pronuncie «a». Este cambio de vocal hace que el lector inglés lea las palabras

---

<sup>1</sup> Las palabras rusas originales se pueden consultar en el glosario que aparece en Burgess (2011: 123-128).

de una forma que no se pronuncian en original. Encontramos: *chelloveck* (persona), *devotchka* (chica joven), *moloko* (leche), etc.

3. Préstamos léxicos del ruso adaptados formalmente al inglés. Se trata o bien de palabras en las que se ha reducido el número de sílabas, como por ejemplo *cheena* (mujer) o *chasso* (centinela), o palabras a las que se ha añadido el sufijo *-y*. Este cambio puede deberse a que así parecen palabras de origen anglosajón, y a que esta sería la transformación lógica que sufrirían estas palabras rusas al entrar en contacto con la sociedad inglesa. Resulta curioso que muchas de estas palabras a las que se les ha añadido el sufijo sean monosílabas en ruso. Es el caso de *krovvy* (sangre), *groody* (pecho), *viddy* (ver), *nochy* (noche), etc.

4. Préstamos de otras lenguas. Estas palabras no aparecen en el glosario de términos del nadsat, puesto que no proceden del ruso, pero también formarían parte del lenguaje de la obra. Aparecen palabras alemanas como *kartoffel* (patata).

5. Falsos calcos léxicos. Los calcos, en vez de imitar la entidad fonética material —significante— del modelo extranjero, adoptan otros dos aspectos más «internos» (Gómez, 2009). Sin embargo, los he denominado «falsos» porque estos ejemplos hacen lo contrario: toman el significante (e incluso lo modifican hasta tomar otras formas) y modifican los aspectos internos, su significado. Son un ejemplo de hasta qué punto Burgess tuvo en cuenta que, en el proceso de filtración de las palabras rusas por parte de un hablante inglés, se adquirirían nuevos significados y asociaciones desconocidas para los propios rusos (Burgess, 1972: 143). En la invención de estas palabras, se establece una complicidad con el lector inglés al crear imágenes de cosas muy concretas en su mente. Es cierto, que como en el resto de categorías establecidas, estas palabras parten del ruso y se considerarían préstamos si no fuese por la manipulación formal que sufren, la cual las transforma en palabras con doble significado: uno, el mismo que la palabra rusa original, y otro, el significado que su significante encierra, es decir, aquello que por su significante parecen significar. En este grupo podemos distinguir dos subgrupos:

- Un grupo compuesto por las palabras *gulliver*, *bugatty*, *cancer*, *lewdies*, *pony*, *rabbit* y *tree*. El propio Burgess comentó el doble sentido que pretendía conseguir con la primera de ellas: «the Russian *golova* —meaning head— is domesticated into *gulliver*, which reminds the reader he is taking in a piece of social satire, like *Gulliver's*

*Travels*» (Burgess, 1972: 144). En cuanto a la segunda palabra, la posible explicación de su significante nos la da el glosario: «[ba-ga-ch] *n. pl.* the rich, cf. Bugatti, marque of an exclusive sports car company [...]» (Burgess, 2011: 123). Estas dos explicaciones son un ejemplo claro del doble significado que quería transmitir con el resto de palabras que he incluido en esta categoría. Las he escogido por ver en ellas un guiño al lector a través de su significante. Todas ellas tienen en común que recuerdan a otras palabras existentes en inglés, de modo que adquieren el significado de la palabra rusa original y el de la palabra inglesa a la que asemejan.

▪ Un segundo grupo en el que incluyo solamente la palabra *horrorshow*. Creo que el ingenio en la creación de esta palabra hace que se merezca estar separada de los otros ejemplos que acabamos de ver. Aquí el proceso es el mismo, modificar el significante de una palabra rusa y darle la forma de una original inglesa para conseguir asociaciones concretas en la mente del lector. Burgess lo explica así:

Thus, Alex uses the word *horrorshow* to designate anything good —the Russian root for good is horosh— and “fine, splendid, all right then” is the neuter form we ought really to spell as *chorosho* (the *ch* is guttural, as in Bach). But good to Alex is tidied up with performing horrors, and when he is made what the State calls good it is through the witnessing of violent films — genuine horror shows. (Burgess, 1972: 143,144).

La ironía, por lo tanto, está clara: para Alex lo verdaderamente genial son los actos de violencia, de horror. La traducción de esta palabra, como las del subgrupo anterior, resulta de lo más conflictiva, puesto que la simple adaptación del significante (que es lo que se ha hecho en la traducción española) hace que pierda uno de sus significados, y de ese modo, la labor imaginativa y de creación de Burgess se ve truncada. Comentaré con más detenimiento esta idea y mi opinión sobre ella en un apartado posterior dedicado enteramente al análisis de la traducción española.

### ***El idiolecto de Alex***

La originalidad del lenguaje de esta obra no solo se debe al nadsat, sino también al idiolecto del narrador, al cambio de registro que realiza o a la diferenciación de las voces narrativas. Mediante estos rasgos se crea un personaje «sujeto» dentro de una obra dialógica. He intentado clasificar las marcas más importantes del habla de Alex

para tener una serie de criterios en los que basarme a la hora de analizar dónde puede fallar la transmisión de la obra al castellano:

1. Uso de arcaísmos. Aparecen sustantivos arcaicos, como «in the heighth of fashion» (3, 4, 61, 64...),<sup>2</sup> terminaciones o formas verbales arcaicas («hast», «groweth») y pronombres arcaicos, como «thee», «thine», «thou»: «[...] I make no apy polly loggies to thee or thine for that» (8), «how art thou, thou globby bottle of cheap stinking chip-oil? Come and get one in the yarbles, if you have any yarbles, you eunuch jelly, thou» (13).

La distinción en el uso de los pronombres «thou»/«you» ha sido considerada una técnica lingüística relevante dentro del proceso de creación de las estructuras lingüísticas de la obra en general. Mediante su uso, se ha interpretado que Burgess pretendía distinguir a Alex del resto para mostrar la posición de poder que este ocupa en la sociedad y en su grupo de amigos (Carson, 2011).

2. Modificación del orden natural de las frases. Este rasgo puede ir ligado al anterior, ya que antiguamente el orden SVO en inglés no era tan estricto como en la actualidad: «One vesch I could never stand was that» (11), «A bit tired, maybe, everybody is. Best not to say more» (22).

3. Expresiones o palabras recurrentes. Son los ejemplos que dan más cohesión y unidad al texto, y que definen mejor al personaje. En esta categoría aparecería también «in the heighth of fashion», así como «What's it going to be then, eh?» (3, 52, 81...), «O my brothers», «Your Humble Narrator», el uso repetido del adjetivo «real», de la expresión «so off I went», etc.

4. Uso de muletillas. La más utilizada y repetida es «like». Se trata de una expresión estadounidense que solo emplea el protagonista, el único matiz que queda en la obra del plan original de crear el nadsat a partir de una mezcla de ruso e inglés estadounidense en vez de británico (Biswell, 2005: 205). Se ve en este ejemplo: «They were giving another like chance, me having done murder and all, and it would not be like fair» (65).

5. Uso abundante de onomatopeyas. «But we just made with the zoobies, flash flash flash» (8), «with his chain snaking whisssssssshhhhhhhh» (14), y muchas

---

<sup>2</sup> En este apartado solo anoto el número de página porque todos los ejemplos están sacados de Burgess (2011).

más como «blerp, blerp; «huh, huh, huh» (19), «the door went squeeeeeeeeeeak» (41), «yauuuuuuuw» (43), «somebody cough kashl kashl kashl» (66), «boo hoo hoo» (97) y un largo etcetera.

6. Uso de infantilismos: «Burgess flecks his dialogue of evil with endearing traces of childhood in words like “appy polly loggies”, “skolliwoll”, “purplewurple” » (Petix, 1976: 225).

7. Palabras jergales. He de mencionar que las palabras que he incluido en esta categoría no solo son inventadas, sino que además siguen un patrón en su significante: se han utilizado guiones para formarlas. Los ejemplos más claros son «twenty-to-one», «four-in-a-bar» «in-out-in-out».

### ***Registros e idiolectos***

No intervienen muchos personajes en la novela, pero los pocos que aparecen (siempre en forma de diálogos con el protagonista), se distinguen claramente de la voz narrativa y del resto tanto por algún rasgo particular —como la muletilla «yes», empleada continuamente por P. R. Deltoid—, como por la diferencia de registros y estilos.

Hay un gran abanico que abarca desde lo más informal/coloquial a lo más formal. Incluso dentro del propio nadsat hay una diferenciación entre los adolescentes más jóvenes y el grupo de Alex. Asimismo, el propio Alex varía el registro que emplea para conseguir sus fines perversos o como resultado del experimento al que es sometido. Aun así, tampoco se puede afirmar que el resto de personajes hablen más formal que los adolescentes, pues los policías se dirigen de forma muy coloquial a Alex, y los presos emplean una jerga criminal. Creo que la mejor manera de ver y entender esta gradación de registros es comparando diferentes extractos de personajes:

<b>Ejemplos de algunos personajes que no son adolescentes</b>	
++ Formal	<p style="text-align: center;">Doctor</p> <p>Nobody will deny having a gentle hit at the man, to teach him a lesson so to speak, but it's apparent that you, my dear boy, with the forcefulness and, shall I say, heedlessness of youth, dealt with him to the coo de grass. It's a great pity (60).</p>

	<p style="text-align: center;">F. Alexander</p> <p>Some of us have to fight. There are great traditions of liberty to defend. I am no partisan man. Where I see infamy I seek to erase it. Party names mean nothing. The tradition of liberty means all [...] (103).</p>
++ Informal	<p style="text-align: center;">Jefe de los chasos</p> <p>You shut your bleeding hole, you. Don't you know who this is? (61)  Answer, you filthy young swine, when the governor asks you a question. (62)</p>
	<p>Presos</p> <p style="text-align: center;">Zofar</p> <p>'And at that time you couldn't get hold of a poggy' (whatever that was), 'not if you was to hand over ten million archibalds, so what do I do eh, I goes down on Turkey's and says I've got this sprog on that morrow, see, and what can we do?' (57).</p> <p style="text-align: center;">Judío Gordo</p> <p>Not having that we're not, brotherth. Don't give in to the thquirt (58)  Owwww, yew, wahnt noo moor trabble, is that it, Archiballs?  Yeth, yeth, boyth, that'th fair. Thlosh him then, Alekth (59).</p> <p style="text-align: center;">Jojohn</p> <p>'If we can't have sleep let's have some education. Our new friend here had better be taught a lesson' (59).</p> <p style="text-align: center;"><i>Hablan una jerga de criminales, pero no hablan nadsat como Alex. Además, cada uno de ellos habla de una forma muy concreta que les diferencia entre ellos, por ejemplo, Jojohn habla más educadamente.</i></p>

<b>Variación de Alex</b>	
<p>++      Formal (muchas veces significa que tiene rasgos arcaicos en el caso de Alex)</p>	<p>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? (16)</p> <p style="text-align: center;"><i>Alex tiene el fin de entrar a robar en esa casa, por eso emplea este registro.</i></p> <p>Sir, I have done my best, have I not? (55)</p> <p>Oh, yes, sir. Thank you very much, sir. I've done my best here, really I have. I'm grateful to all concerned (62).</p> <p style="text-align: center;"><i>En este caso tiene el fin de sacar información sobre el tratamiento para salir de la cárcel. El propio personaje es consciente de que habla distinto y de por qué lo hace:</i></p> <p>I always used my very polite gentleman with those at the top (55).</p>
	<p>A rather intolerable pain in the head, brother, sir. A cup of the old chai, sir? Tea, I mean (27).</p> <p style="text-align: center;"><i>Intento de hablar educadamente, pero se le escapa su forma de hablar.</i></p>
	<p style="text-align: center;"><i>Ejemplos en los que está hablando formal con otros personajes pero se altera u olvida dónde está y empieza a usar su jerga. En esto casos, los otros personajes se dan cuenta de cómo habla y lo expresan:</i></p> <p style="text-align: center;">These grahzny sodding vesches that come out of my gulliver and my plot [...] (75).</p> <p style="text-align: center;"><i>Tras esta frase, los doctores comentan su forma de hablar.</i></p>

	<p>What goes on, bratties? What dost thou in mind for thy little droog have? (104)</p> <p><i>Tras esta frase F. Alexander comenta su extraño vocabulario.</i></p> <p>[...] and here is thou and here is I, and what news hast thou, old droogie? (119)</p> <p><i>En esta ocasión es la esposa de su viejo amigo Pete quien comenta esta forma de hablar e incluso pregunta a Pete si él también solía hablar así.</i></p>
<p>++ informal (en el caso de Alex significa que el nadsat y los rasgos de su idiolecto están mucho más marcados).</p>	<p><i>Nadsat muy marcado en Alex al final de la obra, tal vez debido a la recuperación de su identidad después del experimento:</i></p> <p>All right, Bully boy, thou canst if thou like wishest (115).</p> <p>[...] And all that cal. A terrible grahnzy vonny world, really, O my brothers. And so farewell from your little droog [...] remember sometimes thy little Alex that was. Amen. And all that cal (121).</p>

<b>Jerga de adolescentes distinta al nadsat</b>	
	<p>Who you getten, bratty? What biggy, what only? (31)</p> <p><i>Alex se da cuenta de que las chicas más jóvenes tienen su propia forma de hablar.</i></p>

## **Análisis y valoración de la traducción castellana**

Todos lo explicado anteriormente me ha servido para acercarme a la traducción de una manera concreta, fijándome en unos aspectos determinados, con el fin de extraer unas conclusiones con las que juzgar la traducción de un modo más riguroso.

He estructurado este apartado de una manera parecida al apartado que trata la dimensión lingüística para que sea más fácil relacionar lo explicado acerca del original con el resultado.

### ***Transmisión del nadsat al español***

A grandes rasgos el criterio general empleado por el traductor es la adaptación de las palabras del vocabulario nadsat. Ahora bien, considero que podría haber seguido una metodología similar a la empleada por Burgess para conseguir unos resultados más fieles al original. Voy a coger como punto de partida la clasificación que he hecho de estas palabras y los mismos ejemplos para exponer más claramente mi juicio.

Por un lado, como los préstamos de los grupos denominados 1 y 2 presentan menor dificultad, se han dejado igual, es el caso de palabras que tienen un sufijo que encaja bien en español, como *britva* o *mesto*. En el caso que no tuvieran sufijo se ha añadido una vocal final, normalmente *a/o*, para conseguir que pasen por palabras de nuestra lengua. Es el caso de *golosa*, *Bogo*, *rota*, *cheloveco*, o *dévochca*.

En cuanto al tratamiento del grupo 3 —préstamos adaptados formalmente al inglés—, el procedimiento ha sido adaptar la escritura al español, tal y como hizo Burgess con el inglés. De este modo, el resultado son palabras como *china* por *cheena*, o *grudo* por *groody*. En cuanto a los verbos, el sufijo *-y* ha pasado a ser una terminación perteneciente a una conjugación verbal española propia del sistema de conjugación español, es el caso de *videar*. El problema es que el traductor no es minucioso en el empleo de este procedimiento, porque por ejemplo, *pony* ha pasado a *ponimar*, en vez de *ponear* (que sería lo esperable si aplicamos la misma lógica que con *viddy*).

Tal vez la razón sea que se ha dado preferencia a la facilidad de pronunciación por parte del hablante con la inserción de la *m*. No obstante, este razonamiento de facilitar la pronunciación no se sigue siempre, pues aparecen muchas palabras más extrañas y difíciles de pronunciar, como las que comienzan por *s* (*slusar*, *scomo*, *smecar*) o las que llevan el grupo *sch/scv* (*schlaga* o *scvatar*).

Volviendo a la clasificación, dentro del grupo 2, aparecía la palabra *nochy*, cuyo resultado ha sido *naito*. En este caso, probablemente para evitar que la palabra sonara demasiado española se ha escrito la palabra inglesa tal y como se pronuncia. Esto es una muestra de que se tomaron decisiones arbitrarias en muchos casos, si no se habría adap-

tado a *nochi/nocho/nocha* como se estaba haciendo con el resto de palabras. Y si el objetivo era no utilizar palabras que parecieran españolas, ¿por qué donde aparece *Luna* en el TO se ha dejado *luna* en la traducción y no se ha optado por *mun* o *muna*, de *moon* en inglés? ¿Por qué en algunos casos se decide dar prioridad a la forma exotizante y en otros no?

Otros ejemplos que demuestran la arbitrariedad en algunas soluciones empleadas es la palabra *yarbles*, que ha pasado a *yarblocos*, cuando podría haber sido *yarblos*; *be-zoomy*, que se ha traducido por *besuño*, o *graznhy*, que en español es *grasño*. Estos dos últimos ejemplos en particular parecen una muestra del intento de naturalizar las palabras al idioma, más que adaptar, debido al uso de la consonante ñ.

El tratamiento de los préstamos de otras lenguas (el grupo 4), no se han respetado como tal, más bien se ha optado por inventar otra palabra, a pesar de que si *kartoffel* se introdujo como préstamo directo en el TO, considero que también se podría haber introducido en el español sin problemas, ya que es una palabra muy conocida. La opción de *cartófilos* no deja para nada claro el referente alemán y puede llevar a confusión.

Por último, el grupo que ya había anunciado como más dificultoso es el grupo 5, aquel en que las palabras adquirirían nuevos significados en inglés además del que tenían en ruso:

- El subgrupo formado por palabras como *gulliver* o *lewdies* pierde en muchos casos la asociación con otro referente. En el primer ejemplo se ha optado por *golová*, se ha vuelto al original ruso y se pierde la asociación con la novela de Jonathan Swift. En cuanto a la traducción de *lewdies*, y su correspondiente parecido al adjetivo inglés *lewd*, se ha traducido como *liudos*. En este caso puede recordar a viudos (aunque no sé hasta qué punto es intencionado), nada que ver con el posible tono sexual que podría tratar de transmitir con esta palabra.

- El segundo subgrupo estaba formado por la palabra *horrorshow*. Veamos con un fragmento del libro la pérdida clara de uno de los significados y, por ende, la originalidad del autor con su creación:

<p>‘This must be a real horrorshow film if you’re so keen on my vidding it’ [...] ‘Horrorshow is right, friend. A real show of horrors.’ (Burgess, 2011: 67).</p>	<p>Tiene que ser una película realmente joroschó si tanto les preocupa que la vea. [...] Joroschó es la palabra, amigo. Una joros-</p>
---	--

	chó de horrores.
--	------------------

El empleo del adjetivo ruso tal cual, solo sirve para que el lector aprenda una palabra rusa nueva, en cambio, en el hablante inglés se establece una conexión con los delincuentes de la obra, porque entienden que lo genial para ellos es la violencia que practican. Esto me hace plantear posibles soluciones, tal vez se podría haber escogido otra palabra rusa con la que poder «jugar» en español y conseguir mantener ese matiz del horror. Al fin y al cabo, el nadsat es una lista de términos, y en este caso, el traductor debería dejar volar su imaginación y tomarse ciertas libertades al escoger otro término del ruso. Personalmente, creo que vale más la pena dar prioridad a crear la imagen del show de los horrores en la mente del lector español a mantener la asociación con el adjetivo ruso joroschó.

Para concluir, quiero volver a recalcar que sería importante seguir un proceso claro en la forma que se otorga a las palabras del nadsat, para evitar contradicciones en algunas decisiones, como en el caso de *naito* mencionado antes. Todo esto sin desmerecer para nada la labor del traductor, que sin lugar a dudas consigue un efecto muy similar al original.

### ***El idiolecto de Alex en español***

Las diferentes marcas definitorias de Alex se han plasmado bien, aunque en algunos casos mejor que en otros.

En primer lugar, lo menos conseguido es la presencia de los arcaísmos. No se detectan terminaciones verbales o formas verbales arcaicas españolas en la traducción, las cuales son muy importantes en una parte de la historia (cuando Alex ha acabado su tratamiento y le presentan una chica a la cual se dirige como un caballero medieval, en palabras del propio doctor). En ese caso, sería muy necesario introducir algún verbo o tratamiento arcaizante. Esta cuestión del tratamiento va muy ligada a cómo se han representado los diferentes registros e idiolectos, un tema extenso que explicaré en el siguiente apartado del trabajo.

En cuanto a la expresión «in the heighth of fashion», no hay ningún intento de que la traducción parezca arcaica y, además, tampoco se traduce de igual forma a lo

largo de la novela, a pesar de que considero que es un elemento de cohesión que conforma el idiolecto de Alex. Así, se ha traducido como «la cima de la moda», «a la última moda» o «el último grito de la moda».

Por otro lado, tampoco se han mantenido los mismos infantilismos que aparecen en el TO, aunque sí se han introducido diminutivos en algunas palabras para representar este rasgo. En cuanto a la muletilla tan recurrente de Alex, *like*, ha sido traducido de diversas formas: «cosa de», «como», «algo», o simplemente se ha eliminado. Esto ha ocasionado la pérdida de otro rasgo muy personal del protagonista. El principal problema es que en español no es tan fácil encontrar una palabra que pueda insertarse de manera natural en diversos lugares de las oraciones como es este adverbio inglés y, por eso, se ha tenido que ir variando o incluso suprimir. De todos modos, quizás se podría haber incluido alguna muletilla utilizada por los adolescentes que apareciera a lo largo del texto, de forma que el lector supiese que es propia de Alex. Se me ocurren soluciones como «rollo» o «en plan», aunque habría que preguntarse si encajan en una obra situada en 1970; tal vez servirían si se decidiese hacer una versión adaptada a la época actual. En este fragmento se ve claramente la supresión de la muletilla:

They were giving another like chance, me having done murder and all, and it would not be like fair[...] (Burgess, 2011: 65).	Me daban otra oportunidad, a pesar de que había matado, y no era justo [...] (Burgess, 2015: 101).
--	--

En cuanto a los aspectos que más se respetan encontramos la alteración del SVO en aquellos casos donde es más visible en el original; el mantenimiento de las expresiones recurrentes de la obra (exceptuando la de la moda), como el vocativo al lector o el adjetivo *real*, que, a pesar de no traducirse siempre exactamente por la misma palabra (varía entre «realmente», «verdaderamente», «de veras»...), el resultado final sí que es semejante al que tiene el original, es decir, la costumbre de Alex de emplear continuamente un término. Con respecto a la traducción de la pregunta que introduce la novela y que se repite hasta el final de la obra «What's going to be then, eh?», me gustaría proponer la posible traducción «¿Y ahora qué, eh?» o «¿Y ahora qué pasará, eh?», ya que creo que la opción utilizada con el verbo en presente no liga bien con el contexto en el

que se está realmente diciendo esta frase, cuando el capellán de la prisión está dando un sermón a los prisioneros y les está cuestionando qué harán con sus vidas en el futuro.

Las palabras denominadas jergales, se han representado unas con mayor suerte que otras. La traducción de *in-out-in-out* por «unodós unodós» me parece sublime, consigue transmitir (tal vez no tan gráficamente) lo que se quiere decir, y además lo hace creando una palabra que perfectamente podría emplear un adolescente en su jerga. Otras palabras no tan acertadas es por ejemplo *hound-and-horny*, cuya traducción varía según la frase, a veces como «mentirosa», otras como «podrida».

Por último, el aspecto que creo más conseguido en la traducción es la representación de las onomatopeyas, con las que Aníbal Leal plasma a la perfección el estilo casi de viñetas de tebeo que tiene el narrador.

En resumen, se han respetado casi todos los rasgos característicos de Alex, aunque no se consigue una cohesión interna tan patente, y por tanto, el «sujeto» de la obra no es tan evidente ni se distingue tan fácilmente del resto como en el original.

### ***Los estilos y registros en la traducción***

Mientras que en la adaptación del nadsat o en la plasmación de los rasgos personales de Alex tan solo he matizado algunas cosas y no tengo grandes objeciones, en la distinción de la multiplicidad de voces de la novela me muestro más crítica a la hora de valorar la traducción.

El gran abanico de registros y de voces de los personajes que he ejemplificado no está tan definido en la versión española. En gran medida, la causa de este problema es la elección en el tratamiento de tú o de usted entre los personajes. Está claro que es algo muy discutible, pues en inglés no se hace distinción, no obstante, el contexto en el que se producen las diferentes situaciones puede hacernos por lo menos dudar sobre si es oportuno el uso de uno o de otro.

Aquí es necesario explicar que el idioma de la novela está plagado de usos propios del español americano, tanto en el vocabulario (*lindo, auto, piso, piyama, chofer, agarrada, nomás...*), como en los tiempos verbales (preferencia del pretérito perfecto simple sobre el compuesto). De este modo, como es habitual en América latina, proliferan mucho más el tratamiento de usted/ustedes que de tú/nosotros. Este es un aspecto que

llama la atención en muchas escenas del libro, y puede hacer poco creíble el mensaje que se transmite.

Entre las situaciones donde el uso del usted puede resultar más extraño se encuentra: en primer lugar, cuando Alex, se dirige a los lectores; cuando este mismo personaje trata de usted a sus drugos, con quienes se supone que establece una jerarquía en la que él es superior al resto (veíamos que en inglés esta distinción de poder se marcaba con el pronombre arcaico *thou*); cuando se dirige a sus padres, o incluso, en algunas situaciones más concretas, como cuando está insultando a los policías y aun así les sigue tratando con respeto. También el empleo del pronombre por parte de otros personajes, como la señora mayor que tiene gatos, o los médicos hacia Alex. Veamos extractos de la traducción en estos casos mencionados<sup>3</sup>:

<p>Alex → lectores</p> <p><i>Para mí, si el narrador considera a los lectores como amigos y hermanos, sería mucho más lógica la relación de tú a tú.</i></p>	<p>El bar lácteo <i>Korova</i> era un mesto donde servían leche-plus, y quizás ustedes, oh hermanos míos, han olvidado [...] (3).</p> <p>Hermanos míos y únicos amigos, aquí empieza la parte realmente dolorosa [...] Ustedes no tendrán muchas ganas de slusar toda la cala y el horrible rascaso [...] (79).</p>
<p>Entre los drugos</p> <p><i>Cuando se dirigen al resto como conjunto, no cuando se dirigen directamente a uno de ellos, que entonces sí usan se tratan de tú.</i></p>	<p>Basta de muchar. Yo no les di permiso. Tengan a este veco para que pueda videarlo todo y no se escape (25).</p> <p>Bueno, vamos, ustedes dos –intervino Pete- [...] (31).</p>

<sup>3</sup> En este apartado y los siguientes, señalo entre paréntesis solo las páginas porque todos proceden de Burgess (2015).

<p>Hombre borracho → adolescentes</p> <p><i>¿Hasta qué punto es aceptable, o adecuado, que una persona trate con respeto a unos jóvenes que le están robando y pegando?</i></p>	<p>Vamos, péguenme, cobardes hijos de puta...no quiero vivir en este mundo podrido (15).</p> <p>Es un mundo podrido porque permite que los jóvenes golpeen a los viejos como ustedes hicieron, y ya no hay ni ley ni orden. [...] Ya no es mundo para un viejo, y por eso no les temo ni así, chiquitos míos, porque [...] (16).</p>
<p>Alex → padres</p> <p><i>Este tratamiento tal vez no esté tan mal, teniendo en cuenta que Alex los agasaja en alguna ocasión para conseguir lo que quiere; pero es extraño que en las ocasiones que les insulta o les manda saber cuál es su lugar respecto a él también los siga tratando de ustedes. Además, creo recordar algunos fragmentos en que les habla de nosotros, por tanto, no hay coherencia en el uso.</i></p>	<p>¿Qué opinan ustedes, pe y eme? [...]</p> <p>Ya video todo –dije-. Ustedes se acostumbraron a un poco de paz y a un poco de dengo extra. Así son las cosas. Y el hijo que tuvieron no es ni fue otra cosa que una molestia terrible. [...] (141)</p>
<p>P.R. Deltoid</p> <p><i>Cuando el Asesor Postcorrectivo habla de los jóvenes delincuentes a los que vigila. No usa usted cuando se dirige directamente a Alex.</i></p>	<p>Perdemos puntos, te lo digo en confianza, por cada joven que no recuperamos; si uno de ustedes acaba en el agujero es un fracaso para nosotros (40).</p>
<p>Alex → doctores</p>	<p>Grasños brachnos –dije, medio llori-</p>

<p><i>Alex está insultando a los doctores, lo está pasando mal por ellos, y aun así les habla con respeto.</i></p>	<p>queando. [...] Todo lo cual demuestra que ustedes son un perverso montón de sodos, y nunca los perdonaré.</p>
<p>Mujer mayor → gatos <i>Este tratamiento con los animales no me parece normal desde el punto de vista de un hablante peninsular.</i></p>	<p>Denle látigo, péguenle, arránquele las uñas, es una chinche venenosa [...] (66).</p>
<p>Doctor → Alex <i>Tal vez es creíble que un doctor trate de usted a un paciente, pero por el perfil de Alex me resulta un poco difícil de imaginar este respeto.</i></p>	<p>Bueno – dijo el veco que había empujado la silla de ruedas-, lo dejo ahora. La función empieza apenas llegue el doctor Brodsky (103).</p>

Podría añadir algún tratamiento extraño más, como cuando los policías hablan de ustedes a los presos, cuando las mujeres mayores a las que compran bebidas al principio de la novela hablan a los jóvenes de usted o cuando Alex trata de usted a Joe, quien le ha reemplazado como hijo en su casa y con quien está muy enfadado. Tal vez en más de uno de estos escenarios presentados es debatible si es mejor el empleo de tú o no, en parte porque se puede argumentar que como es una novela situada en un ficticio año 1970, quizás sería más corriente tratar de usted. Además, está el componente de los arcaísmos en el habla de Alex, y la posible extrapolación de este tono arcaico a los tratamientos entre personajes. Ahora bien, los rasgos arcaizantes son exclusivos de Alex y podrían plasmarse con el uso de palabras o verbos en desuso.

En cuanto a la gradación de registros de la obra, en algunos casos las voces están poco definidas, en especial, en los compañeros de celda de Alex o en el nadsat hablado por las otras adolescentes. Lo mejor es comparar la siguiente tabla con la que habíamos

visto en inglés (pp. 23-26 del TFG) para ver dónde se ha plasmado el mayor formalismo o informalismo de algunos personajes, y dónde falla la traducción en la representación de los idiolectos de cada uno de ellos:

<b>Ejemplos de algunos personajes que no son adolescentes</b>	
<p>++ Formal</p> <p><i>El tono más formal de algunos personajes sí que se diferencia bien del resto.</i></p>	<p style="text-align: center;">Doctor</p> <p>¿Dije que no cambió? No, no fue así. La prisión le enseñó la sonrisa falsa, las manos untuosas de la hipocresía, la sonrisa obsequiosa y baja. Le enseñó otros vicios, además de confirmar los que practicaba desde hacía tiempo [...] (126).</p>
	<p style="text-align: center;">F. Alexander</p> <p>Alguien tiene que luchar. Hay que defender las grandes tradiciones libertarias. No soy hombre de partido, pero si veo la infamia procuro destruirla. La tradición de libertad es lo más importante [...] (165).</p>
<p>++ Informal</p>	<p style="text-align: center;">Jefe de los chasos</p> <p>–Cierra esa maldita trampa. ¿No sabes a quién le hablas? (95)</p> <p>–Contesta, roñoso cerdo, cuando el director hace una pregunta (97).</p> <p><i>En este caso sí se plasma el registro bajo del policía, no obstante, el traductor pone la expresión «cierra esa maldita trampa» en boca de los policías y de los presos, cuando en inglés se usan expresiones diferentes, con un registro más bajo en un caso que en otros: «shut your bleeding hole» y «shut your filthy mouth» (policías), y «crash your dermott» (preso).</i></p>

	<p>Presos:</p> <p style="text-align: center;">Zofar</p> <p>–Y entonces uno no podía conseguir un poggy (quién sabe qué era eso, hermanos), aunque estuviese dispuesto a pagar diez millones de archibaldos, y entonces qué hago, eh, me voy a lo del Turco y le digo que esa mañana conseguí este sprugo, saben, ¿y qué puede hacer él? (87)</p> <p style="text-align: center;">Judío gordo</p> <p>–No tienes que hacer eso, hermano. No le aflojes a este maricón. –Oh, así que no quieres más problemas, ¿no es así, Archibolas? –Sí, muchacho, es lo justo. Dale, Alex (91).</p> <p style="text-align: center;">Jojohn</p> <p>–Si no podemos dormir, seamos educados al menos. Nuestro nuevo amigo necesita una lección (91).</p> <p><i>No se hace distinción entre la forma de hablar de cada uno de ellos. De hecho, hablan casi correctamente, mientras que en inglés sus discursos están plagados de marcas personales o incluso de errores gramaticales. El caso de Jojohn es el único que realmente en el TO también habla así de formal y correcto.</i></p>
--	---

<b>Jerga de adolescentes distinta al nadsat</b>	
	<p>¿Qué conseguiste, bratito? ¿Algo grande, para ti solo? (45)</p> <p><i>La variante del nadsat no se percibe en español, solo se ha utilizado un diminutivo. El TO, por el contrario, se diferencia mucho del resto de la novela. Si en inglés resulta casi incomprensible, ¿por qué en español esa tendencia a reescribir de forma comprensible lo que se expresa?</i></p>

<b>Variación de Alex</b>	
<p>++ Formal</p> <p><i>En general se plasma bien la diferenciación entre cuando habla más formal y cuando menos.</i></p>	<p>Perdón, señora, lamento muchísimo molestarla, pero mi amigo y yo salimos a pasear, y mi amigo enfermó de pronto y se siente realmente mal, y ahora está ahí en el camino, inconsciente y gimiendo. ¿Me permitiría usar su teléfono para llamar a una ambulancia? (22)</p> <p>Esas cosas se comentan, señor –dije-. A veces hablan dos guardias [...]. ¿Qué le parece si me propone para ese asunto, señor, si me permite la audacia de insinuárselo? (86).</p>
	<p>–Esas vesches grasñas y podridas que me han puesto en la golová y el ploto (117).</p> <p>–¿Qué pasa, bratitos? ¿Qué le están preparando a este druguito? (167).</p> <p>–[...], y aquí estás tú y aquí estoy yo, ¿y qué noticias tienes, viejo drugo? (190).</p>
<p>++ informal</p>	<p>–Muy bien, Toro, adelante si así lo deseas (185).</p> <p>[...] Y toda esa cala. Un mundo grasño y vonoso, realmente terrible, oh hermanos míos. Y por eso, un adiós a vuestro druguito. Y para todos los demás en esta historia, un profundo chumchum de música de labios: brrrr. Y pueden besarme los scharros. Pero vosotros, oh hermanos míos, recordad alguna vez a vuestro pequeño Alex qe fue. Amén. Y toda esa cala (194).</p> <p><i>En este último fragmento vemos una incongruencia en la traducción, pues trataba de ustedes a los lectores y aquí claramente ha cambiado.</i></p>

Y añadido una última tabla de Alex, donde aparece el ejemplo en que se ha convertido en caballero medieval y mezcla el tono arcaico con el nadsat. Trata a la chica de tú, cuando, siendo un caballero, debería tratar a la supuesta dama de usted, o incluso se podría elevar más el registro y marcar mucho más lo arcaico:

<p>‘O most beautiful and beautoeous of devotchkas, I throw like my heart at your feet for you like trample all over. If I had a rose I would give it to you. If it was all rainy and cally now on the ground [...]: ‘Let me be like your true knight’ [...] (84).</p>	<p>–Oh, la más bella y dulce de las dé-bochcas, pongo el corazón a tus pies para que lo pises. Si tuviera una rosa te la daría. Si el suele estuviera mojado y caloso [...]:–Déjame ser tu auténtico caballero [...] (131).</p>
---	---

### ***Otras consideraciones sobre la traducción***

En el análisis de la traducción me he centrado en explicar y comentar cómo se han tratado los aspectos más problemáticos de la obra. Con todo, al leer la versión española me han llamado la atención algunos equivalentes más que me gustaría mencionar.

Se trata de palabras que al leerlas uno no puede evitar marcar y comprobar qué ponía en el original, pues resultan anómalas para el lector. Cuando uno siente la necesidad de volver al original, la tarea del traductor ha fallado en algo. Cuanto mejor hecha está una traducción, más invisible es el trabajo realizado; su tarea como puente comunicativo debe pasar desapercibida.

Pondré un par de ejemplos en los que no entiendo la decisión arbitraria del traductor:

1. Uso de adjetivos poco comunes como «piojosa», «fulero». Al comprobar el original en ambos casos partían del adjetivo *dirty*. O la traducción de *promising* por «promisorio». ¿Por qué estas elecciones tan alejadas de la literalidad y tan extrañas para el lector? En estos casos la opción más literal habría funcionado perfectamente porque en inglés parte de palabras normales y corrientes. En cambio, cuando aparece *zombyish*, se opta por «estúpido», que simplifica el original.

2. Cambiar *uncle*, en la situación en que Alex engatusa a las jóvenes de diez años para que se vayan con él, por «papito». No encuentro una explicación razonable para cambiarlo, a no ser que sea la adaptación cultural en cierto modo.

3. El uso de pronombres incorrectos, que no sé si puede deberse al uso común del español americano, a una decisión deliberada para conseguir algo en la traducción, o a un simple error: «Todavía no se la ha aplicado» (86); « [...] toda una vida, y que me lo pasaría allí eternamente».

Como he dicho, estos ejemplos los comento porque me llamaron la atención en la lectura de la traducción, sin haber realizado un análisis y comprobación exhaustiva de ella con el original. Tal vez en ese caso se podrían incluso puntualizar otros aspectos.

## Conclusión personal

A raíz de lo observado, he sacado una conclusión en claro: debería plantearse una nueva traducción o una revisión de la traducción española de *La naranja mecánica*. Sin lugar a dudas, Aníbal Leal realizó, en conjunto, una gran labor en la transmisión de la obra; su modo de enfrentarse a la complejidad lingüística de la obra no desmerece. No obstante, se podrían perfeccionar ciertos aspectos, pues la traducción no causa el mismo efecto que el original en lo referente a particularidades lingüísticas.

¿Hasta qué punto la adaptación de todos los términos nadsat, incluyendo *horrorshow*, es suficiente? ¿Realmente está bien diferenciada la multiplicidad de voces de la obra? ¿La voz de Alex incluye todas sus marcas personales? ¿Se observa bien la gradación de registros y el tono empleado según el interlocutor?

Lo más importante para llegar a solucionar estos problemas es tener claro el público meta de la traducción. El hecho que esté traducida a una forma diatópica del español sitúa a los personajes y al contexto de la obra en un lugar determinado, y favorece la sensación de incredulidad, e incomodidad, por parte de un hablante peninsular. Por eso, lo primero de todo sería decidir si hacer diferentes versiones según la zona en la que se va a vender la obra (algo que me sorprende que no se haya hecho, dado lo famosa que es esta novela), o si realizar una traducción inclusiva, utilizando un castellano neutro, que se abstenga de marcas regionales en la medida de lo posible.

Este «cambio» de dialecto ayudaría a resolver los problemas en el empleo de tratamientos entre personajes. El tratamiento de usted, más propio de las regiones de Suramérica, pasaría a utilizarse en exclusividad en aquellas situaciones en que realmente por el contexto y los personajes se necesite. De este modo, podría marcarse mucho más la gradación de tonos y registros, ya que el uso normal del usted entre prácticamente todos los personajes, elimina un recurso que puede ser útil para el traductor a la hora de diferenciar la posición de unos respecto de otros.

Por ejemplo, propongo que Alex solo emplee el usted en las ocasiones en que realmente está fingiendo hablar educadamente para engañar a alguien (con el capellán, los doctores, la policía, etc., aquellos a quienes trata de «señor»); porque, el empleo con sus compañeros de banda o sus padres no ayuda a definir bien su carácter de «jefe» respecto a ellos. Asimismo, esas situaciones más anómalas, como la de la mujer mayor hablando con sus gatos, desaparecerían.

Otra manera de marcar más la formalidad o el coloquialismo en Alex, además de distinguir bien cuándo usa usted o tú, podría ser utilizando pronombres enclíticos (más formal) o proclíticos (informal). Asimismo, es necesario incluir los arcaísmos en el habla de Alex, una particularidad que desaparece en la traducción. Si se jugara con el tratamiento de tú, por ejemplo hacia alguno de sus compañeros, mezclándolo con el nadsat y el empleo de palabras en desuso, se causaría un efecto inesperado en el lector y definirían mucho más el personaje y su idiolecto.

Para finalizar, quiero recalcar que es especialmente necesaria la revisión de los idiolectos de cada uno de los presos o de las adolescentes, que hablan un nadsat diferente. No solo Alex habla de una forma particular, hay más personajes que utilizan variantes lingüísticas distintas, variantes diastráticas en el caso de los presos, que no están reflejadas. Una solución propuesta por traductores literarios es crear nuevos lenguajes a partir de diferentes elementos, pero que no indiquen procedencia exacta, sino simplemente este rasgo de diferenciación del lenguaje estándar (López Guix, 2015).

En general, creo que con un estudio detenido de la obra original, así como con un trabajo de reflexión para saber cómo abordar los problemas que surgen, cualquier obra traducida puede llegar a conseguir la máxima «fidelidad» posible, a encontrar unas equivalencias lo más correctas entre TO y TM, que causen el mismo efecto.

En suma, reitero, y más ahora tras haber estudiado en detenimiento el lenguaje de la obra, la originalidad y la grandeza de *La naranja mecánica*. Sin duda merece ser reeditada y mejorada en todo aquello que sea posible para que se convierta (y no solo la película) en un clásico que se encuentre continuamente a disposición del público.

## Bibliografía

- Biswell, Andrew (2005), «Composition», en Burgess (2011), pp. 199-206.
- Burgess, Anthony (1972), «The American *A Clockwork Orange*», en Burgess (2011), pp. 143-147.
- (1986), «A Clockwork Orange Resucked», en Burgess (2011), pp. 166-170.
- (1987), «Origins and Adaptations», en Burgess (2011), pp. 170-173.
- (1991), «Writing *A Clockwork Orange*», en Burgess (2011), pp. 131-135.
- (2011), *A Clockwork Orange: Authoritative text backgrounds and contexts criticism*, Mark Rawlinson (ed.), Nueva York, W. W. Norton & Company.
- (2015), *La naranja mecánica*, Aníbal Leal (trad.), Barcelona, Minotauro.
- Carson, Julie (1976), «Linguistic Invention», en Burgess (2011), pp. 226-230.
- Cuddon, J. A., (1999), «Utopia», en *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Londres, Penguin, pp. 957-960.
- Estébanez Calderón, Demetrio (1996), «Géneros literarios», en *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, pp. 466-474.
- Evans, Robert (1971), «Nadsat: The Argot and Its Implications in Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*», *Journal of Modern Literature*, 1, núm. 3, pp. 406-410. En línea: <http://www.jstor.org/stable/3831064> [consulta: 15/11/2015].
- Galdón Rodríguez, Ángel (2011), «Aparición y desarrollo del género distópico en la literatura inglesa: análisis de las principales antiutopías», *Prometeica: Revista de Filosofía y Ciencias*, núm. 4, pp. 22-43. En línea: <http://www.prometeica.com/ojs/index.php/prometeica/article/view/49> [consulta: 20/12/2015].
- Gómez Capuz, Juan (2009), «El tratamiento del préstamo lingüístico y el calco en los libros de texto de bachillerato y en las obras divulgativas», *Tonos: Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, núm. 17. En línea: <https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/tritonos-1-librosdetexto.htm>.
- James, Edward (2004), «Utopias and anti-utopias», en Edward James y Farah Mendle-sohn (eds.), *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.

- López Guix, Gabriel (2015), «De espejos y máscaras. Una propuesta para la traducción de los lenguajes “rotos”», *Trans: Revista de Traductología*, núm. 19.2, pp. 265-276.
- Petix, Esther (1976), «Nadsat, Empathy, and Distance», en Burgess (2011), pp. 224-226.
- Quinault, Roland (2001), «Britain 1950», *History Today*, 51, 4. En línea: <http://www.historytoday.com/roland-quinault/britain-1950> [consulta: 17/11/2015].
- Robinson, Andrew (2011), «In Theory Bakhtin: Dialogism, Polyphony and Heteroglossia», *Ceasefire*. En línea: <https://ceasefiremagazine.co.uk/in-theory-bakhtin-1/> [Consulta: 01/03/16].
- Rock, Paul y Stanley Cohen (2011), «The Teddy Boy», en Burgess (2011), pp. 175-181.
- Seaman, Lewis Charles Bernard (1982), *A New history of England, 410-1975*, New Jersey, Barnes and Noble.
- The Edwardian Teddy Boy. En línea: <http://edwardianteddyboy.com/> [consulta: 25/11/2015].