

«LENGUA-FICCION: *A CLOCKWORK ORANGE* Y EL INGLES DEL FUTURO»Francisco Santisteban
I.N.B. Celia Viñas. Almería

INTRODUCCION

Hemos de reconocer que la lectura de esta novela de Anthony Burgess fue llevada a cabo en una época bastante tardía en relación con su fecha de publicación (1962), puesto que fue motivada por la popularidad que alcanzó hace unos años la versión cinematográfica de Stanley Kubrick basada en la misma. Y hemos de reconocer también que esta obra nos impresionó muy especialmente desde el punto de vista lingüístico, pese a los innegables valores que ofrece exclusivamente en sus aspectos literarios e ideológicos. Pues si salimos un momento de ese mundo alucinante de violencia en el que el autor nos sumerge desde las primeras páginas de este libro, de esa Inglaterra de un futuro no muy lejano, dominada de forma indefinida por el mundo eslavo, y de esa civilización de pesadilla en la que las tendencias hacia la masificación y la despersonalización ya existentes en nuestro tiempo han llegado a poner en juego hasta la privación del libre albedrío mediante una especie de mutilación psíquica; si nos apartamos tanto del tema como de su versión literaria para reflexionar sobre las características de tipo puramente lingüístico de ese inglés del futuro que Burgess utiliza en su novela, quedaremos sorprendidos al comprobar que no hay nada fortuito ni caprichoso en ese lenguaje que, por el contrario, deja entrever los resultados de líneas evolutivas perfectamente coherentes. Tal vez esto no deba parecernos extraño si tenemos en cuenta que Anthony Burgess, además de escritor, es también lingüista; pero si realizamos un análisis más profundo de las características de tal lenguaje, tendremos que sorprendernos ante el rigor, la pulcritud y la fidelidad con que están representados en el mismo los principios generales que vienen rigiendo a través de los siglos los procesos del cambio lingüístico.

Ante todo hemos de advertir que no hay nada más lejos de nuestro ánimo que entrar en elucubraciones teóricas sobre si la *profecía social* de Burgess podrá o no cumplirse, ni en discusiones agoreras en cuanto a la posibilidad de que pudieran darse en el futuro las condiciones que esta novela presupone. Pero sí hemos querido realizar un análisis más detallado que las impresiones generales que pueda dejar una simple lectura con respecto a las citadas características, con el fin de captar con mayor claridad el alcance del esfuerzo realizado por este autor para brindarnos una cuidada profecía lingüística al mismo tiempo que una teoría social y un penetrante estudio del albedrío humano. En este orden de ideas, si aceptamos previamente y sin prejuicios de ningún tipo la hipótesis que la novela de Burgess plantea habremos de enfrentarnos con un fenómeno lingüístico que ya se ha dado repetidas veces a lo largo de la historia de los principales idiomas europeos: el caso de una lengua sometida a la influencia de otra, que sirve de vehículo a un tipo distinto de civilización, como consecuencia de hallarse supeditados a ella los hablantes de la misma debido a determinadas circunstancias históricas. En este caso concreto, Burgess no llega a indicar claramente las causas de esta dominación cultural (las cuales, por otra parte, tampoco son importantes para un análisis de tipo exclusivamente lingüístico), pues se limita a atribuir los cambios del lenguaje a *propaganda* y a *subliminal penetration* en el pasaje que citamos a continuación:

«Odd bits of old rhyming slang. (...) A bit of gipsy talk too. But most of the roots are Slav. Propaganda. Subliminal penetration» (1).

La explicación de estas causas no es demasiado explícita, ni coincide exactamente con los resultados que nuestro análisis nos ha permitido apreciar. Pero en vista de que la acción de la novela está localizada temporalmente en un futuro relativamente cercano, queda perfectamente claro que el inglés que se usa en la misma en ambientes juveniles está ya, en principio, sometido a dos tipos diferentes de influencia, o sea, dos fuerzas que actúan simultáneamente como catalizadores de su proceso evolutivo. Por una parte es obvio que sobre este inglés habrán de notarse las huellas que el cambio lingüístico normal haya dejado sobre la lengua inglesa actual, al contemplarla desde esa perspectiva, como resultado de ciertos procesos ya establecidos o de otros mucho más recientes que se encuentran actualmente en marcha y cuya evolución es hasta cierto punto previsible. Y, por otra, es de esperar una notable influencia sobre el inglés de Burgess por parte de una lengua tan remota desde el punto de vista formal como el ruso, con todas las consecuencias de orden fonológico, semántico y sintáctico que de tal proceso habrán de desprenderse. Así pues, el análisis que hemos realizado de esta novela, presenta la doble vertiente que queda centrada, en esencia, en los dos puntos siguientes:

- A) Estudio de la evolución de un idioma sujeto a la influencia directa de otro.
- B) Evolución en el inglés del futuro de las palabras de origen germánico, de acuerdo con ciertos procesos que ya se pueden apreciar en la actualidad.

En consecuencia, el presente trabajo irá dividido en dos partes, de acuerdo con la dicotomía fundamental que acabamos de esbozar, las cuales, a su vez, irán subdivididas de conformidad con la naturaleza peculiar de cada uno de estos procesos. Y a esto seguirá una breve conclusión de tipo recapitulativo, donde se expondrán las consecuencias generales del análisis realizado, considerado en su totalidad.

1. INFLUENCIA LINGÜÍSTICA

Antes de analizar concretamente el tipo de influencia que la lengua rusa se supone ha ejercido sobre el inglés que A. Burgess utiliza en esta obra, es preciso tener en cuenta de antemano la clase de dependencia cultural que la novela establece. Y aun cuando no se nos diga nada en concreto sobre este punto, nuestra cita anterior deja sentada con suficiente claridad la premisa de que tal influencia no implica dominación total de la civilización eslava sobre la anglosajona, sino más bien un contacto bastante directo y de carácter hegemónico por parte de aquella, que afecta especialmente a los principios culturales y al estilo de vida.

En consecuencia, los resultados tienen que diferir lógicamente de los que produjo el francés sobre el inglés en la época de la conquista normanda, en tanto que será previsible una similitud bastante acusada con respecto a los de la influencia del latín durante el medioevo, e incluso a la incidencia del inglés norteamericano sobre los países del mundo occidental en nuestros días. No obstante, tales resultados también habrán de agruparse en torno a la dicotomía de los *préstamos léxicos*, por una parte, y de los *calcos sintácticos*, por otra, aun cuando éstos se realicen de forma distinta con motivo de las peculiaridades que les son inherentes. Y, por supuesto, habrá que esperar una total ausencia de cambios gramaticales, que tan importantes fueron en el inglés de la época antes citada, pero que son inoperantes en las influencias de tipo cultural o de hegemonía de una civilización sobre otra, como es el caso concreto que A. Burgess nos plantea en su novela.

Por consiguiente, trataremos de abordar la exposición de nuestras observaciones centrándonos concretamente en los aspectos léxicos y sintácticos de las mismas, habida cuenta de que otros factores que podrían tenerse en cuenta por separado (fonológicos y semánticos, sobre todo), quedan inseparablemente incluidos en su totalidad en los aspectos léxicos, aun cuando el factor semántico entre también a formar parte parcialmente en los calcos sintácticos.

1.1. Préstamos léxicos

La característica principal de los vocablos tomados del ruso que Burgess utiliza en esta novela coincide perfectamente con la influencia específica a que antes nos hemos referido, puesto que, al presuponer el contacto directo y prolongado de las dos lenguas, los préstamos léxicos son mucho más variados y poseen un cierto carácter miscelánico que los priva de centrarse sobre determinadas parcelas del lenguaje. Así pues, podemos observar una gran diferencia entre las palabras que Burgess supone tomadas del ruso y las que el inglés tomó realmente del francés bajo la influencia normanda. Pues en tanto que éstas resultan fácilmente clasificables en determinados grupos que corresponden a tematizaciones específicas (vocabulario religioso, militar, legal, etc.), aquéllas abarcan los más variados aspectos de la vida diaria y se resisten, por consiguiente, a que se las pueda agrupar en torno a contextos o actividades concretas.

Por razones obvias, el parecido es mucho mayor en este aspecto con los préstamos que el inglés tomó del latín, sobre todo por medio de la traducción de los textos bíblicos a la lengua anglosajona, que implicó una amplia colateralidad de ambos idiomas en casi todos sus campos. Y los paralelismos se hacen aún mucho más ostensibles en relación con la influencia de las lenguas clásicas en la época isabelina, muy especialmente en lo que al fenómeno de la yuxtaposición de sinónimos se refiere (palabras latinas usadas junto con sus equivalentes en lengua vernácula) que A. C. Baugh comenta, en relación con la introducción de neologismos por parte de Sir Thomas Elyot, en los términos siguientes:

«A simpler way, where an equivalent word or expression existed, was to combine the new and the old in a self interpreting pair. Thus he (Elyot) says «*animate* or give courage», «*divulgate* or set forth», «*explicating* or unfolding», «*difficile* or hard», «*education* or bringing up the children», «*adminiculation* or aid», «*ostent* or show», ... and «*celerity*, commonly called speediness» (2).

Es notable en grado sumo poder observar que estos procedimientos han sido reproducidos meticulosamente en *A Clockwork Orange*, ya que son numerosísimos los ejemplos que hemos registrado en cuanto al uso de dobletes (una palabra rusa junto a una inglesa) que van apareciendo con fluidez y naturalidad a lo largo de la obra. Pues aunque podría parecer que la finalidad de tal procedimiento es exclusivamente la de dar facilidades a los lectores que desconocen la lengua rusa, evitándoles así que consulten el glosario que va al final de la novela (que es, en esencia, la finalidad de todo innovador en cuestiones de lenguaje), en el caso de Burgess no nos cabe la menor duda de que no se circunscriben a ella sus motivaciones. Y como prueba podemos aducir el hecho de que, aunque Burgess haya aprovechado copiosamente esta ventaja para facilitar la lectura de su novela, jamás hace uso de la misma con las palabras de raíz germánica, que se suponen transformadas por evolución, pese a que en muchos casos, son tan ininteligibles para el lector como las de origen ruso y hagan imprescindible la consulta del glosario en expresiones tales como *pee and em* (= parents); *sinny* (= cinema); *Staja* (= State Jail) o *tashtook* (= handkerchief).

Entre los abundantes ejemplos que hemos anotado en relación con este fenómeno podemos citar como los que más se repiten «*Bog* od *God*» (pp. 29, 34 y 111); «*yahzick* or tongue» (pp. 28 y 119) y «*shlem* or helmet» (pp. 103 y 116). Otros casos de naturaleza análoga están constituidos por expresiones que rozan la frase hecha, tales como «loaf of *kleb*» /xep/ (3), que aparece en la página 21. Pero hemos observado otras bastante más curiosas, que nos ofrecen una palabra rusa actual junto a un vocablo del inglés del futuro, como en «*starry* /stá:ri/ *decreps*» (old people) de la página 14, o en «*morder* /mordá/ or *sniffer*» (snout) en la página 77. E incluso hay casos en los que los sinónimos se presentan formando trípticos (palabra inglesa actual, palabra inglesa del futuro y palabra rusa actual) como en el siguiente ejemplo de la página 35:

«I read this with care, my brothers, slurping away at the old *chay* (= tea) *cup* after *tass* after *chasha*.»

Los comentarios anteriores nos llevan ya a considerar la forma en que estos préstamos léxicos se han llevado a cabo según la teoría de Burgess; y en este aspecto es preciso abordar las características fonológicas de los mismos, ya que dicho autor no se limita a representar más o menos aproximativamente las equivalencias en inglés de los sonidos rusos sino que, por el contrario, lo hace precisamente en la forma en que los pronunciaría cualquier angloparlante que estuviera aprendiendo la lengua rusa. Y en un nuevo alarde de técnica fonológica, suele servirse para ello de una o más palabras inglesas que representan los sonidos rusos según los principios anteriormente expuestos. Así pues, Burgess transcribe /mórda/ por *morder* y /gəlavá/ por *gulliver* en el plano de las palabras simples, pese a que la última es oxitona en ruso; y mediante dos palabras, la transcripción de /ʌdinóki/ (= lonesome) es *oddy knocky*, la cual, en su conjunto, representa el sonido del vocablo ruso con cierta fidelidad. Pero aún más notable es el caso del adverbio /xərafó/ (= good) que este autor transcribe como *horror show*, transformando el sonido inicial /x/ en /h/ tal y como suelen hacer los angloparlantes que estudian ruso (o español) y presuponiendo que el sonido /r/ ruso va pronunciado a la inglesa. Pero lo que es más chocante por su exactitud es la vocal final /o/, con cuya transformación en /əu/ demuestra Burgess que ha captado con gran agudeza la incapacidad general de los angloparlantes para pronunciar una /o/ pura, cerrada y acentuada, al final de una palabra sin sustituirla inadvertidamente por el sonido que la transcripción citada le atribuye.

Finalmente, hay palabras rusas que Burgess modifica de distinta forma para poder representarlas por una o más palabras inglesas de sonido similar, procedimiento muy natural que suele darse en cualquier idioma que esté en proceso de adaptación a su propio sistema fonético de las palabras de otro. Como muestra podemos citar el verbo ruso /rabótat'/ (= work) que Burgess transcribe como *rabbit* en el siguiente ejemplo de la página 62:

«And there was having to *rabbit* in the workshop at making matchboxes...»

1.2. Préstamos sintácticos

Analizando los ejemplos recogidos desde el punto de vista sintáctico pueden apreciarse dos tendencias diferentes que son también perfectamente lógicas: la adaptación del ruso al inglés en lo que a estructuras se refiere, y la adaptación del inglés al ruso mediante calcos sintácticos. La primera tendencia supone la modificación de las estructuras propias de la lengua rusa de acuerdo con los principios generales que son peculiares del inglés, en tanto que la segunda consiste en la utilización de estructuras netamente rusas, valiéndose para ello de las palabras inglesas que las «traducen» mediante un proceso similar al que dio origen a las expresiones inglesas actuales *it goes without saying* o *it isn't worth the candle*, que son traducciones literales de los giros idiomáticos franceses «cela va sans dire» y «ça ne vaut pas la chandelle», respectivamente. Y este fenómeno abarca tanto las estructuras sintácticas como las morfológicas, que son las que presentan un mayor índice de frecuencia de uso.

Dentro del primer grupo revisten especial importancia debido a su frecuencia de aparición en nuestros ejemplos el uso de sustantivos rusos con plurales en -s, como en el caso de /raz/ (plural /razi'/) según puede verse en el siguiente ejemplo (p. 126):

«And here, brothers, he picked up a fork and stuck it two or three *razzes* into the wall, so that it all got bent.»

Como es lógico, sucede lo mismo con los adjetivos que se hacen invariables en la obra de Burgess, pese a las complicadas declinaciones rusas, como puede apreciarse en /máenkii/ (pequeño) en la frase siguiente tomada de las páginas 51-52:

«And then there was more smecking and another *malenky* tolchok (blow), O my brothers, on my poor smarting rot (mouth).»

Los verbos rusos son igualmente adaptados a la conjugación regular inglesa mediante la adición de las terminaciones correspondientes. Como muestra de los numerosos ejemplos que hemos anotado al respecto, podemos citar el verbo ruso /skazát'/, el cual en la tercera persona de singular del pretérito tomaría la forma /skazál/, con la terminación -ed añadida al infinitivo y con duplicación de la consonante radical (pp. 26-27):

«None of them *skazatted* (said) a word or nodded even.»

Pero lo que más destaca en este aspecto (y con ello entramos ya en el campo de las estructuras sintácticas) es el acoplamiento de palabras rusas a expresiones coloquiales inglesas de carácter invariable, dando lugar a que *to laugh one's head off* se convierta en *to smeck* /smjéxat'/ *one's gulliver* /gəlavá/ *off* (pp. 31, 56, 79 y 88); a que la frase hecha *for God's sake* se transforme en *for Bog's sake* (p. 90), y a que una exclamación tal como *you filthy old bag* se convierta en *you filthy old soomka* /súmka/ en la página 52.

Aún más curiosos son los casos de adaptación de palabras rusas que se someten a procesos de transformación léxica peculiares de la lengua inglesa. Por ejemplo, hemos encontrado casos de aféresis inexistentes en ruso, tales como *veck* por /tʃelavjék/ en las páginas 27, 79 y 139, y formas sincopadas de iguales características, como el verbo /ponimát'/ reducido a *pony* (pp. 73 y 139) y el verbo /gulját'/ abreviado como *gooly* (p. 112), con la particularidad de que aparece en combinación con la partícula *over*.

Igualmente notable es el hecho de que encontremos ciertos vocablos rusos sustituyendo al primero o al segundo elemento de palabras compuestas normales como, por ejemplo, *handful*, que aparece como *rookerful* (/ryká/ + ful) en la página 41 y *eyelids* como *glazzlids* (/glaz/ + lids) en la página 54. En cuanto a la sustitución del segundo elemento podemos citar *undervechs* que aparece en la página 81 como composición de *under* y la forma afética de /tʃelavjék/ antes citada. Y lo mismo sucede con ciertos adjetivos que han llegado a formar expresiones fijas en combinación con determinados sustantivos, como es el caso de *sweet-tooth* que A. Burgess nos presenta como *sladky tooth* (p. 34) y el de la expresión vulgar *stinking sods* que aparece como *vonny sods* en las páginas 54, 57 y 89, pese a que el adjetivo ruso es /vɔnjútʃii/ en esta forma derivada. Por último hemos registrado un caso de adaptación muy peculiar en la palabra *nadsat* (pp. 37, 87, 91, 109 y 126) formada sobre el sufijo ruso /nadsát'/, equivalente del inglés *-teen*, pero que no pueden usarse en ruso como raíz independiente (como, por ejemplo, en la expresión inglesa *to be in one's teens*), ni ningún diccionario de la lengua rusa de los cinco que hemos consultado al efecto lo considera como tal.

Todo esto nos lleva a analizar ciertas adaptaciones basadas en estructuras del lenguaje coloquial inglés cuya forma se conserva, pero en las que se sustituye alguna palabra por su equivalente en la lengua rusa. Así pues, *all that shit* aparece como *all that call* /ka:l'/ en las páginas 31, 91 y 100, con la particularidad de que la forma *shitty* se sustituye por *cally* (p. 101) en vez de /kálóvii/, como exige el ruso para esta derivación concreta.

Otras expresiones típicamente inglesas que presentan la misma característica son: *wiping his yahma* (/já:ma/ = *hole*), p. 10; *kiss my sharries* (/ʃa:r/ = *sphere*), pp. 13, 99, 106, 108, 124 y 135; *up to the shiyah* (/shéja/ = *neck*), p. 58 y *a nice cup of chai* (/tʃái/ = *tea*) en la misma página del ejemplo anterior. Igualmente merece destacarse el uso repetido de la palabra *ptitsa*

(= *bird*) y especialmente el nombre *forella* (/forjé'/ = *trout*) en la página 52 y siguientes, con los significados coloquiales respectivos de «chica» y de «mujer entrometida y desagradable» que son ajenos por completo a estas palabras rusas, puesto que se limitan a designar respectivamente ciertas especies de aves y el conocido pez de agua dulce.

Las combinaciones verbo + partícula merecen una especial mención, según demuestran los ejemplos que hemos recogido, algunos de ellos tan característicos como *goolied up* (/gulját'/ = *walk*), p. 8; *itty in* (/idít'/ = *go*), p. 104, e *ittyng off*, p. 108; *smecked off* (/smjéxat'/ = *laugh*), página 9; *yeckated back* (/jéxat'/ = *go otherwise than on foot*), p. 23 y *privodeeted back* (/privadít'/ = *take*) en la página 67. E incluso hemos podido observar casos en los que estas expresiones van seguidas de sintagmas nominales fijos, dando lugar a la sustitución de alguno de los elementos que los constituyen como en *to laugh his gulliver off* (/gəlavá/ = *head*), p. 19, o de dos a la vez, como ocurre en el siguiente ejemplo, donde *scream* ha sido sustituido por *creech* /krifját'/ y *head* por la palabra citada anteriormente (p. 63):

«We was tolchoked (beaten up) real nasty and then dragged out of the Wing Chapel *creeching* his *gulliver* off.»

Las adaptaciones del inglés al ruso no son tan frecuentes y su carácter afecta en menor medida al campo de la morfología ya que, como hemos anticipado, este tipo de calcos se lleva a cabo mediante la traducción al inglés de ciertos elementos léxicos de una determinada expresión, que conserva por lo general sus peculiaridades de origen. De estas formas tal vez sea la más simple la palabra /brat/ o su plural /brátja/, que se usan frecuentemente como vocativos en el ruso coloquial. Y Burgess ha captado tan fielmente esta circunstancia, que expresiones en las que dichas formas aparecen, tales como *O brothers*, *O my brothers* y *brothers!*, pueden encontrarse trece veces sólo en el primer capítulo de la novela. Otra característica importante de este tipo es el uso regresivo del tuteo en inglés, a cuyo efecto hemos registrado las formas *thou art* (p. 18), *thou hast* (p. 20) y *thine* (pp. 41 y 126), aun cuando no aparezcan de forma totalmente generalizada sino más bien formando parte de una especie de *slang* o moda lingüística juvenil.

Centrándonos ya en el campo de las estructuras sintácticas hemos de mencionar en primer lugar la acumulación de negaciones, tan características de la lengua rusa como imposible en el inglés actual, que Burgess nos presenta en frases como la siguiente (p. 103):

«... they *did not* want to viddy (see) Your Humble Narrator *never not no more*, O my brothers.»

Hay casos más complicados y que ponen mejor de manifiesto este tipo de influencia como, por ejemplo, el uso de un dativo para expresar la edad, que Burgess reproduce en exacto paralelismo con el ruso mediante la expresión *me still only fifteen* (p. 60), y otras de naturaleza parecida.

Por último hemos de referirnos a las adaptaciones semánticas, o sea, a la atribución a un vocablo inglés de la totalidad de las acepciones que tiene su equivalente en ruso, con la consiguiente inclusión de algún significado que le es ajeno. Tal es el caso del verbo *look* en el ejemplo siguiente, donde va usado en el sentido de *seem*, que es una de las acepciones que tiene el verbo ruso /smotrjét'/ (= mirar):

«And then I had like fallen into the bed and then, as it *looked to me*, been waked up to be told to get off out, to itty (go) off home» (p. 103).

2. EVOLUCION INTERNA

No menos interesante y cuidada es la visión que Burgess nos presenta de una posible evolución futura del inglés coloquial, en un período de tiempo no demasiado largo. Y esta visión es mucho más verosímil que la correspondiente al resultado de influencias extrañas puesto que, al centrarse exclusivamente sobre las características internas del idioma, adquiere un porcentaje tan elevado de posibilidades, que llega a conferir a esta teoría el carácter de una verdadera profecía lingüística. Y esto es así tanto más cuanto que dicho autor no hace elucubraciones sobre nuevos procesos de cambio ni intenta ser original en este aspecto, sino que, por el contrario, se limita a aplicar al inglés actual (si bien en distintos grados de actividad o de incidencia) los principios generales de evolución que han venido actuando sobre este idioma a todo lo largo de su historia. En consecuencia, resulta bastante simple llevar a cabo una clasificación básica de los ejemplos que a este respecto hemos registrado, ya que todos ellos se agrupan en torno a las principales líneas evolutivas que han venido afectando al inglés y que, en esencia, pueden quedar reducidas a los tres grupos generales que exponemos a continuación:

- 1) Desarrollo evolutivo de las palabras actuales siguiendo los procesos normales que vienen actuando sobre la lengua inglesa.
- 2) Transformación de las palabras del inglés actual de conformidad con los procesos usuales en tal caso: aféresis, apócope, etc.
- 3) Acuñaiones o creación de nuevos vocablos simples o compuestos.

A lo que antecede es preciso añadir un cuarto grupo que está formado por palabras de origen germánico; pues aun cuando en este caso se trate de un proceso de influencia externa, ya que las palabras registradas proceden en su totalidad del alemán, no es posible incluirlas en el grupo anterior de influencias, debido a que, por su propia naturaleza, quedan dentro de las raíces germánicas. Y por otra parte, la escasez de los ejemplos de este grupo final es tan acusada que no merecería que se les dedicara una sección especial.

2.1. Desarrollo evolutivo

Como suele suceder en todos los idiomas, el proceso más corriente que se puede observar en las palabras ya existentes es el cambio de significado. Y tal proceso halla su forma más viable de realización en el fenómeno que normalmente se denomina «contagio semántico», ya que la simple asociación, sea de ideas o de sonido, es la causa que produce la atribución de determinados significados a palabras que antes no los tenían. Por consiguiente, este fenómeno puede dividirse en dos tipos perfectamente diferenciados en su origen aunque produzcan idénticos resultados: el contagio fonológico y el contagio semántico propiamente dicho. Y A. Burgess ofrece en su novela un amplio muestrario de ambos procesos de cambio lingüístico.

El ejemplo más notable de contagio fonológico está constituido por el vocablo *charles* (página 122 y otras) o *charlie* (p. 62), que Burgess usa en el sentido de «capellán», como puede verse en este último ejemplo:

«I was in the Wing Chapel, it being Sunday morning, and the prison *charlie* was govoreeting (/gəvərɪt'/ = *speak*) the Word of the Lord.»

La particularidad que singulariza a este ejemplo consiste en que, como es evidente, el contagio se ha realizado en este caso por asociación fonológica entre el apellido de Charles (o Charlie) *Chaplin* y la palabra *chaplain*, que coincide con éste en todos sus sonidos. Pero al mismo tiempo, el proceso de cambio sugiere en este caso concreto otro procedimiento de largo arraigo en el inglés coloquial: el llamado *rhyming slang*, en lo que se refiere a la supresión de

la palabra que forma la rima. Pues de igual forma que en la actualidad la expresión *loaf of bread* (que rima con *head*) suele quedar reducida a su primer elemento en expresiones del tipo de *use your loaf*, en el lenguaje de esta novela puede verse que el nombre completo del famoso actor, que más bien que rimar se identifica fonológicamente con *chaplain*, queda reducido a su primer elemento. Y el mismo hecho de que estos casos no se prodiguen es un fiel reflejo de la lentitud con que el *rhyming slang* va penetrando en el inglés actual a través de los niveles coloquiales del mismo.

En lo que se refiere al contagio semántico, los ejemplos son más numerosos y variados, pues las asociaciones de ideas se realizan de acuerdo con procedimientos de varias clases. Así pues, tenemos por una parte algunos sustantivos transformados en verbos de significados similares, como *to fist* (p. 25) usado en el sentido de *to punch*, y *to dung* (p. 22) con el significado de *defecate*; verbos con frase nominal fija tales como *to snuff it* (pp. 113, 124 y 131) usado como sinónimo de *to die*, posiblemente mediante asociación de los estertores de la agonía a la acción del verbo de forma similar a la expresión del lenguaje coloquial español «estirar la pata»; y sustantivos derivados de verbos, como *mounch* (p. 22) que aparece con el sentido de *snack*, evidenciando, pese a la ligera transformación ortográfica y fonológica que puede apreciarse, su relación con el verbo *to mounch* en una asociación que identifica el acto de la masticación con aquello que se come. Y en cuanto a nombres derivados de otros nombres, el caso más notable es el de la palabra *cancer* (pp. 11, 13 y otras) utilizada sistemáticamente en el sentido de *cigarette* como sigue:

«... and we had a few packs of the very best top *cancers* apiece, then off we went, my brothers» (p. 13).

Aquí, como es obvio, el nombre de la enfermedad que se supone producida en gran número de casos por el tabaco ha llegado a asociarse de tal manera con el nombre de los cigarrillos, que lo ha suplantado por completo. Por último, podemos citar entre estos casos de asociación de ideas el adjetivo *sharp*, transformado en sustantivo para designar a las mujeres (pp. 6, 19 y otras), como en el ejemplo siguiente (p. 19):

«It was a sharp's goloss (= voice), a youngish devotchka (/djévotʃka/ = girl) by her sound.»

En este caso, la asociación de ideas no está tan clara como en los anteriores; no obstante, existen algunas acepciones entre los distintos significados del adjetivo, tales como «agudo» aplicado a la voz, «pronunciado» aplicado a las curvas o «intenso» para las sensaciones físicas que podrían, aisladamente o en su conjunto, adquirir connotaciones de carácter femenino.

2.2. Transformaciones morfológicas

Un análisis exhaustivo de los ejemplos que hemos observado con estas características ocuparía un espacio desproporcionadamente grande en relación con el resto de las secciones que componen el presente estudio, ya que el material es aquí muy abundante. Y además, las transformaciones que A. Burgess nos presenta en su novela cubren prácticamente la totalidad de los procesos de cambio lingüístico que hasta ahora han venido actuando sobre la lengua inglesa. Por consiguiente, vamos a limitarnos a citar algunos casos muy representativos de cada uno de estos procesos, como muestra y comprobación de la agudeza con que este autor ha sabido dar forma y verosimilitud a su teoría sobre el inglés del futuro. En este orden de ideas, nos vamos a centrar especialmente sobre cuatro procesos de transformación del lenguaje por ser

los más importantes y los de más frecuente aplicación práctica: las palabras reducidas por *aféresis* y por *síncopa*, la combinación de una palabra sincopada con una forma afética que se ha denominado *blend* o *portmanteau word* y, por último, la formación de nuevas palabras basadas en acrónimos. Pero a estos cuatro puntos habremos de añadir un cierto número de vocablos derivados de otros ya existentes mediante procesos que pertenecen exclusivamente al lenguaje infantil, en vista de que su frecuente aparición en esta novela así parece aconsejarlo.

Entre las palabras formadas por medio de acrónimos o iniciales ocupa un lugar destacado el grupo léxico *pee and em*, que aparece en las páginas 29, 40, 87, 112 y otras, y es utilizado por el protagonista para designar a sus padres, lo que indica de forma inequívoca que procede de la pronunciación de las letras *p. & m.*, iniciales de las palabras *papa* y *mummy*. Y no menos notable es el caso que nos ofrece el siguiente ejemplo (p. 88):

«I wanted to be sick, so I got out of the bed all trembly so as to go off down the corridor to the old *vaysay*.»

El interés de la última palabra de la cita está precisamente en lo contrario del grupo léxico anterior, ya que no es fácil determinar el origen de las iniciales que la han motivado, ni muchísimo menos. En nuestra opinión, este acrónimo está sometido a un doble proceso de adaptación, que incluye al mismo tiempo factores fonológicos de carácter bastante complicado. Pues lo que parece más probable es que se trate de las iniciales normales W.C., pronunciadas tal y como lo haría un hablante de la lengua rusa (/ve: se:/), pero con la transformación fonológica consiguiente al pasar de nuevo a los angloparlantes, que da lugar a las grafías con las que Burgess las representa. Y en lo que concierne a las palabras formadas por el procedimiento llamado *aféresis*, podemos citar el verbo *to plos*, por tratarse de la evidente supresión de la consonante inicial del verbo actual *to splash* (splash) el cual, por otra parte, aparece también como *splodge* en el glosario.

Las palabras originadas por apócope son algo más numerosas y, en general, se ajustan con mayor exactitud a los procesos que se hallan vigentes en el inglés de hoy. Así pues, podemos destacar el sustantivo *sinny* (p. 79) formado sobre *cinema* de manera similar al vocablo actual *telly*. En un caso muy parecido se encuentra el verbo *to guff* (p. 42) derivado mediante apócope de la forma actual *guffaw*. Y es evidente que el adjetivo *sarky* no es otra cosa que una forma apocopada de *sarcastic*, según puede verse por el contexto en el ejemplo que citamos a continuación (p. 54):

«I could viddy (see) now through smarting glazzies (eyes) these two smecking (laughing) millicents at the back with me and the thin-necked driver and the fatnecked bastard next to him, this one having a *sarky* like govoreet (talk) at me, saying.»

Por último, el análisis de las formas denominadas *blends* (apócope + *aféresis*) nos ha deparado las palabras *chumble*, probablemente *chew* + *mumble* (p. 40) y *synthemesc* (p. 29 y otras), usada en el sentido de «droga», que evidencia de forma bastante clara su origen en los vocablos *synthetic* y *mescaline*, con referencia al fuerte estupefaciente que se extrae del cactus mejicano llamado mezcal (*mescal* en inglés) y a algún proceso no especificado de sintetización del mismo. Por último, hemos registrado la palabra *yarbles*, usada tanto como sustantivo como en función interjectiva (pp. 56, 85 y otras) con el significado de «testículos» que demuestra el contexto de la cita siguiente (p. 56):

«But after that they all had a turn, bouncing me from one to the other like some weary bloody ball, O my brothers, and fisting me in the *yarbles* and the rot (mouth) and the belly...»

Aunque en este caso la derivación de la primera parte de la palabra no está clara ni resulte fácilmente identificable, la segunda parece ser una forma afética de *marbles*, que sugiere su asociación directa con el coloquialismo actualmente existente.

Para terminar esta sección hemos de referirnos a la influencia que en el lenguaje de *A Clockwork Orange* ejercen determinados procedimientos de transformar las palabras en el lenguaje infantil. Los principales procesos que hemos registrado son la separación de la palabra en sílabas independientes con duplicación de sus consonantes finales y adición en todos los casos de una -y para formar nuevas sílabas, como en *appy polly loggy* por *apology* (p. 42 y otras); la adición a una palabra monosílaba de la sílaba -iw- que vuelve a repetirse incluyendo la vocal de la anterior (*baddiwads* = bad, p. 57; *eggiweg* = egg, p. 106 y *guttiwuts* = guts, página 18), procedimiento que se aplica incluso a palabras rusas tales como /ʃkóla/ (*skolliwall*, páginas 30 y 36 = school) o /mátʃik/ (*malchikiwiks*, pp. 8 y 35 = boys). Y, por último, procedimientos misceláneos que constituyen una mezcla entre el anterior y el proceso llamado *super duper words*, que nos da formaciones tales como *munchmunching* (p. 106) y *punchipunching* (página 39) las cuales llevan una sílaba adicional con motivo de ir en gerundio en el contexto. El ejemplo que es realmente una formación idéntica a las actuales *super duper words* (del tipo de las formas *hanky panky* y *harum scarum*) es la palabra *purple* que aparece transformada de la forma que puede verse en el siguiente pasaje (p. 51):

«... I gave her a malenky (small) fair kick in the litso (face) ... and you could viddy (see) her veiny mottled litso going *purplewurple* where I landed my old noga (foot).»

En todos estos ejemplos, el procedimiento que Burgess utiliza con mayor frecuencia es el que hemos tratado en segundo lugar, puesto que, además de los que hemos citado, en el vocabulario que va al final de la novela pueden encontrarse formas tales como *jammiwam* (= jam) e incluso un gerundio formado sobre el verbo ruso /ljubít'/ = amar, que aparece como *lubbilubbing* con el significado de *making love*, lo que demuestra la amplitud y propiedad con que Burgess ha sabido hacer uso de este recurso del inglés actual para dar sabor juvenil al léxico de su novela.

2.3. Acuñaiones

El hecho de tomar decisiones sobre las palabras que este autor presenta en su obra como acuñaciones futuras es bastante más complicado, puesto que aquí apenas sí pueden rebasarse los límites de la simple conjetura. Pues si bien es cierto que las palabras que hemos anotado para esta sección final no aparecen en ninguno de los diccionarios que al efecto hemos consultado, siempre cabe la posibilidad de que algunas de ellas procedan de la transformación de palabras ya existentes que hayan quedado tan desfiguradas como para que resulten inidentificables. E incluso podría darse el caso de que procedieran de la adaptación de palabras rusas (pues ya se ha visto que Burgess aplica sus procesos de transformación a ambas lenguas indiscriminadamente), lo que daría como consecuencia que tal origen sería imposible de detectar en todos los casos de transformaciones de cierta importancia. De todas formas, los ejemplos que hemos seleccionado han de ser expuestos de alguna manera, aunque para ello sólo contemos con el escaso apoyo que nos puedan brindar las propias definiciones que Burgess aplica a estas palabras en su glosario. Y para proceder con un orden parecido al que vamos siguiendo hasta el momento, procuraremos agrupar los vocablos más significativos de acuerdo con sus funciones.

Así pues, podemos mencionar los verbos *crark* (= yowl), *horn* (= cry out) y *filly*, que Burgess define como *to play or fool with*. Entre los adjetivos contamos con las formas *flip* (= wild) y *nazz* (= fool), aun cuando esta última tal vez proceda de la transforma-

ción fonológica del coloquialismo actual *nuts*. Y entre los sustantivos podemos citar *cutter* (= money), *drencrom* (= drug), *shilarny* (= concern) y *shive* (= slice). Y entre ellos destaca la forma *dook*, que Burgess define como *trace*, *ghost*, y la presenta en el siguiente contexto de la página 25:

«For being a bastard with no manners and not the *dook* of an idea how to comport yourself publicwise, O my brother.»

También son notables las acuñaciones formadas por dos palabras, ya en composición, ya por separado, como en el caso de *pretty polly* (= money) en las páginas 10, 36, 98 y muchas otras. A nuestro juicio, su interés reside principalmente en que estas troquelaciones tienen un carácter que es, en cierto modo, poético, como es el caso de *firegold* (= drink) en la página 111, o están fuertemente connotadas con sentimientos que arrancan de las generaciones juveniles de la actualidad, como ocurre con el compuesto *luscious glory* (= hair), que aparece en muchos pasajes de la novela, entre los que hemos elegido el siguiente (p. 119):

«I was all dripping wet with this icy rain, so that my platties (= clothes) were no longer in the height of fashion but real miserable and like pathetic, and my *luscious glory* was a wet tangle cally (= shitty) mess all spread over my gulliver (head).»

Para terminar hemos de hacer mención a los préstamos lingüísticos tomados de otras lenguas germánicas a los que ya nos hemos referido; pues aun cuando no pertenecen realmente a este grupo, su propia escasez hace aconsejable que no se les dedique un apartado especial. Concretamente, tales préstamos son únicamente tres y proceden en su totalidad de la lengua alemana, aunque tanto su escritura como su pronunciación estén ya adaptadas con bastante exactitud al sistema fonológico inglés. Dichas palabras, por orden alfabético, son *shlaga* (= porra), del alemán *Schlager* (p. 29); *tashtook* (= pañuelo), del alemán *Taschentuch* (pp. 13, 57 y otras) y *tass* (= taza), del alemán *Tasse*, ejemplo que aparece con *cup* y *chasha* en la página 35 de esta novela, según la cita que ya hemos dado con anterioridad a este respecto.

En lo que concierne al primero de estos vocablos, podemos citarlo en el siguiente contexto de la página 29:

«And there were devotchkas (= girls) ripped and creeching (= screaming) against walls and I plunging like a *shlaga* into them...»

En cuanto a la segunda palabra antes citada, podemos decir que la hemos anotado en diferentes ocasiones y contextos, entre los cuales hemos elegido el que aparece en la página 57, como sigue:

«And I wiped and wiped and wiped my spat-on litso (= face) with my bloody *tashtook*, saying: "Thank you, sir, thank you very much, sir, that was very kind of you, sir, thank you".
And then P. R. Deltoid walked out without another slovo (= word).»

3. CONCLUSION

El análisis que antecede no nos da, por supuesto, los suficientes elementos de juicio para poder averiguar si todas estas características proceden de un cuidadoso y concienzudo estudio, previamente realizado por Anthony Burgess para escribir su novela, o si, por el contrario, fue-

ron surgiendo de forma espontánea durante la materialización de la misma, en un proceso mental en el que el autor se dejó guiar exclusivamente por su instinto lingüístico y por la inspiración del momento. Sin embargo, incluso en este último caso es obvio que Burgess nunca podría sustraerse a su condición de lingüista. Y, de cualquier forma, su instinto o su inspiración estarían en todo momento condicionados por la serie de conocimientos, teorías y opiniones que forzosamente hubieron de contribuir a dar a su obra ese tinte especial que la define desde el punto de vista del lenguaje.

Sea como sea, el resultado de uno u otro proceso (tal vez de la acción combinada de ambos) no ha podido ser más eficaz, ya que la impresión intuitiva que recibe el lector de *A Clockwork Orange* (sea o no ajeno y esté o no iniciado en cuestiones lingüísticas) es la de hallarse en comunicación con un mundo distante y remoto, al que está seguro de no pertenecer.

Casi podría decirse, en otro sentido, claro está, que esta impresión intuitiva es idéntica, con las naturales distinciones, a la que suele producir la lectura de una obra literaria escrita algunos siglos atrás y en la que, por consiguiente, el lenguaje fluctúa en la mente del lector entre los conceptos que le son familiares y los que revelan un modo de pensar y de vivir diferentes y, en suma, una cultura y una civilización distintas de las que le rodean.

Tal vez en este punto la teoría de Burgess resulte un tanto exagerada, puesto que, con arreglo a los datos históricos retrospectivos que poseemos en la actualidad, los cambios lingüísticos no suelen ser tan intensos ni las influencias tan fuertes como las que *A Clockwork Orange* nos muestra. Pero no puede negarse la agudeza y la maestría con las que, con improvisación o sin ella, nos hace cruzar los umbrales de ese mundo nacido de su fantasía que, gracias al lenguaje, parece cobrar vida y realidad. Y estos factores, por sí solos, pueden justificar la existencia de una obra literaria e incluso marcar la iniciación de un nuevo género que nos atreveríamos a denominar «lengua-ficción».

NOTAS

(1) Todas las citas de la obra que se comentan en este trabajo están referidas a la edición siguiente:

— BURGESS, A.: *A Clockwork Orange*. London, Penguin Books, 1972. (La referencia en la página 91).

(2) BAUGH, A. C.: *A History of the English Language*. London, Routledge & Kegan Paul, 1951 (p. 279).

(3) Para mayor claridad, las palabras rusas que se citan se dan en transcripción fonética en vez de utilizar el alfabeto cirílico, procedimiento que resulta especialmente indicado en todos los casos en los que la transcripción de A. Burgess puede resultar inexacta o equívoca.

