

LOGOMAQUIAS Y LOGOFILIAS: DISTOPÍAS LINGÜÍSTICAS EN LA FICCIÓN LITERARIA

CARMEN GALÁN RODRÍGUEZ
Universidad de Extremadura

Resumen

Este trabajo analiza el tratamiento del lenguaje como cosmovisión e instrumento de poder en las grandes distopías del siglo xx: *Nosotros* de Zamjátin (1921), *Brave New World* de Huxley (1932), *1984* de Orwell (1949), *Fahrenheit 451* de Bradbury (1953), *A Clockwork Orange* de Burgess (1962), *Riddley Walker* de Hoban (1980) y en las distopías feministas *Native Tongue* de S. Haden Elguin, *The Handmaid's Tale* de M. Atwood y *Consecuencias naturales* de E. Barceló (1994).

Palabras clave: Distopía, cosmovisión, lenguaje y poder, lenguas artificiales.

Abstract

This article analyses how language is treated as ideology and instrument of power in the great dystopias of the twentieth century: Zamjátin's *Nosotros* (1921), Huxley's *Brave New World* (1932), Orwell's *1984* (1949), Bradbury's *Fahrenheit 451* (1953), Burgess' *A Clockwork Orange* (1962) or Hoban's *Riddley Walker* (1980) and in the feminist dystopias *Native Tongue* by S. Haden Elguin, *The Handmaid's Tale* by M. Atwood and *Consecuencias naturales* by E. Barceló (1994).

Keywords: Dystopia, ideology, language and power, artificial languages.

I. Anticipando el futuro

El término «distopía» fue acuñado en 1868 por J.S. Mill en un discurso pronunciado ante la Cámara de los Comunes (Aldridge 1984: 8):

It is, perhaps, too complimentary to call them Utopians, they ought rather to be called dys-topians, or caco-topians. What is commonly called Utopian is something too good to be practicable; but what they appear to favour is too bad to be practicable.

Alrededor de este neologismo se crearon otras denominaciones más transparentes que, frente a los idílicos proyectos utópicos de épocas pasadas, mostraban ahora su lado más negativo, apocalíptico y sórdido: son los términos «anti-utopía», «utopía invertida», «utopía negativa», «utopía regresiva», «cacotopía», «no-utopía» o «utopía satírica» propuestos por Bailey (1947), Woodcock (1956), Knox (1962) y Frye (1966), entre otros autores. Como el objetivo de este trabajo es analizar el tratamiento del lenguaje en las sociedades que describe este nuevo género, adoptaré el término «distopía» frente a otros por dos razones: en primer lugar porque, retóricamente, es el contrapunto de la errónea interpretación de «utopía» como ‘lugar feliz’ (< *eu-topos*); luego, «distopía» ha de entenderse como ‘lugar de infelicidad’; en este sentido, las distopías conciernen a la estructura de una sociedad ficticia y no a su ubicación física, objetivo que sí es fundamental, por ejemplo, en las denominadas anti-utopías. En segundo lugar, y frente a otras denominaciones más interesadas en la dimensión política o en la sátira, el propósito de las distopías es advertir didácticamente (de ahí su atractiva forma novelada) de un futuro apocalíptico que amenaza con anular al individuo, pero que puede ser corregido tanto en el espacio ficticio de la novela como en el presente real del autor.

Las narraciones distópicas comienzan en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la promesa de la Revolución Industrial de que el progreso tecnológico mejoraría las condiciones sociales desembocó en sociedades mecanizadas habitadas por individuos alienados. Las rápidas transformaciones sociales, políticas y tecnológicas que experimenta la Europa de fines de siglo explican que junto a la noción de progreso ilimitado que se venía gestando desde el siglo XVIII surja como contrapartida la de decadencia. No es de extrañar, pues, que si el dinamismo de la historia puede operar en ambos sentidos, convivan en el mismo paradigma utopías y distopías tecnológicas. Y el mundo científico construido bajo el sueño de la razón al que aspiraban los modelos utópicos será justamente el objetivo de la crítica, objetivo que compartirá con la naciente literatura de ciencia ficción. Algunas de las mejores novelas distópicas de este período son *Looking backward: 2000-1887* (1888) de Bellamy, *Caesar's column* (1890) de Donneley, *The yellow danger* (1898) y *The spartan society* (1896) de M. Shield, o *The Iron Heel* (1907) de J. London. Pero, sin duda, el autor más representativo del siglo XIX es G.H. Wells en cuyos argumentos, más tecnológicos y sociales que lingüísticos, se esbozan —todavía con cierto optimismo— las líneas de las grandes distopías del siglo XX y algunas claves para comprender la ciencia ficción de sesgo humanístico surgida en la década de los 50; por ejemplo, la crítica a la creencia de que la cultura occidental es la culminación del progreso, y de que el hombre es inapelablemente la especie supre-

ma¹ (*The war of the worlds* 1898), la tensión dialéctica entre progreso científico y decadencia moral (*The island of Dr. Moreau* 1896²; *The war of the worlds* 1898) o las rígidas jerarquías sociales (*The time machine* 1895; *When the Sleeper Wakes* 1899; *Anticipations of the Reaction of Mechanical and Scientific Progress upon Human Life and Thought* 1900) que prefiguran las «ciudades invernadero» de las distopías *Nosotros* (1921) de Zamjatin, *Un mundo feliz* (1932) de Huxley o *1984* (1949) de Orwell.

A comienzos del siglo xx, el precario equilibrio que sustentaba la relación entre progreso tecnológico y progreso social se quiebra definitivamente y surge el temor de que el vertiginoso desarrollo técnico-científico pueda manipular la conciencia del ser humano. Esta inquietud, agravada por la I Guerra Mundial y la Gran Depresión, anula la esperanza de recrear una sociedad perfecta. En consecuencia, las felices «anticipaciones» de Wells sobre mundos justos y equilibrados merced a la tecnología y a la ciencia se verán como una ficción absurda, lo que provoca que la utopía tecnológica cambie de signo: lo paradójico de este giro es que la aspiración a una sociedad perfecta reflejará una inquietante vocación totalitaria. Y el sueño utópico se aislará y replegará sobre sí mismo para evitar corromperse en contacto con el mundo externo prefigurando la «sociedad cerrada» de K. Popper. Pero el objetivo de las distopías no es plantear conflictos irresolubles, sino alentar y promover en los lectores la posibilidad de cambio. Como señala Elliot (1970: 10): «all dystopian fiction aims at rediming us from the past to ensure that we do not make the same mistakes again». Por tanto, incumbe a los escritores distópicos basar sus terroríficas sociedades en ideas ante las que los lectores se sientan amenazados e impelidos a resistir. Y pocas ideas reúnen estas dos condiciones como la capacidad del lenguaje en tanto instrumento de manipulación social y de control del pensamiento. Ésta es la razón por la que las grandes distopías del siglo xx utilizarán como parte fundamental de sus argumentos la manipulación lingüística, si bien la incorporación se hará de manera paulatina: desde el leve apunte en *Nosotros* de Zamjatin hasta convertirse en protagonista absoluto en *1984* de Orwell.

¹ Algunas utopías del siglo xviii como *Micromegas* (1752) de Voltaire y *Gulliver's travels* (1726) de Swift, también presentaban especies más poderosas que la humana y sociedades más perfectas que la occidental, pero sólo con fines satíricos. Por otra parte, esas sociedades (en los casos citados, los jupiterianos y los *houyhnhnms*) estaban separadas de la humana, sin que se produjera competencia. En cambio, los textos de fin de siglo plantean tanto la imposibilidad de alcanzar el nivel de tales sociedades, como el enfrentamiento apocalíptico entre éstas y la humanidad en el que sólo sobrevivirá el más apto.

² Es interesante resaltar el hecho de que Moreau no recurre a la genética para desarrollar sus *homínidos*, sino a un procedimiento de combinación de órganos disímiles que recuerda al *Frankenstein* de Mary Shelley. Sin embargo, la manipulación genética con fines lingüísticos será uno de los temas centrales en las novelas de ciencia ficción posteriores.

II. La ortodoxia es inconsciencia

En la novela *Nosotros* el problema de la lengua se centra en la anulación de los pronombres personales de primera y segunda persona frente al «nosotros» genérico que domina en el Estado Único:

Consentir al «yo» cualquier derecho frente al Estado único sería lo mismo que mantener el criterio de que un gramo pueda equivaler a una tonelada. De ello se llega a la siguiente conclusión: la tonelada tiene derechos, y el gramo deberes, y el único camino natural de la nada a la magnitud es: olvidar que sólo eres un gramo y sentirte como una millonésima parte de la tonelada (Anotación número 20). [...] Aquel «tú» remoto, antiguo, desde mucho tiempo completamente olvidado, con que las dueñas se dirijan a sus esclavos... Sí, también esto había tenido que ser, también esto era bueno. (Anotación número 13, «Tú». Un asunto estúpido).

A medida que la afectividad irrumpe en la vida del protagonista, cobran sentido los elementos pronominales; pero entonces se comete el acto revolucionario de la propia afirmación frente a los otros³.

En *Brave New World* (1932) el tratamiento del lenguaje no es especialmente llamativo, pero merece interés porque es la única contribución distópica que toca el argumento del conductismo lingüístico, tal y como se muestra en las dos técnicas de «educación dirigida»: el aprendizaje hipnagógico («sleep teaching») y el condicionamiento neo-pavloviano. La primera técnica consiste en elaborar un conjunto de frases que, a fuerza de ser repetidas durante el sueño, modulan ortodoxamente el pensamiento. El condicionamiento neo-pavloviano es una terapia de aversión que consiste en inducir comportamientos sociales positivos mediante la asociación de experiencias desagradables y actitudes sociales indeseables:

Libros y ruidos fuertes, flores y descargas eléctricas: en la mente de aquellos niños ambas cosas se hallaban ya fuertemente relacionadas entre sí; y al cabo de doscientas repeticiones de la misma o parecida lección formarían ya una unión indisoluble. Lo que el hombre ha unido, la naturaleza no puede separarlo. [...] Rosas y descargas eléctricas, el caqui de los Deltas y una vaharada de asafétida, indisolublemente relacionados entre sí antes de que el niño sepa hablar. Pero el condicionamiento sin palabras es una técnica algo tosca y burda; no puede establecer distinciones más sutiles ni tampoco inculcar las

³ Aunque la supresión de los pronombres es un argumento de ficción, no resulta extraño en algunas culturas. Por ejemplo, los esquimales consideran incorrecto el uso de la primera persona singular porque atenta contra las reglas sociales de la modestia. Esta cuestión también ha formado parte del argumento de algunas novelas de ciencia ficción, como *Antifona* (1938) de Ayn Rand, *One* (1963) de D. Karp, *Babel 17* (1966) de S. Delany o *A time of changes* (1979) de R. Silverberg.

formas de comportamiento más complejas. Para eso se precisan las palabras, pero palabras sin razonamiento. En suma, la hipnopedia (pág. 38).

La nueva sociedad de Huxley teme el poder de la palabra impresa porque es la única arma que puede subvertir el delicado proceso de condicionamiento. Este temor se contrarresta con la puesta en marcha de una cuidada política lingüística que priva a las palabras de significados «indeseables». Pero contrariamente a lo que sucederá en la novela de Orwell, en el Mundo Nuevo la censura y condicionamiento lingüísticos no se ejercen sobre las palabras, sino sobre su capacidad ilocutiva: palabras como «padre», «familia» o «amor» (en tanto contrarias al modelo genéticamente programado) se cargan de connotaciones negativas hasta el punto de que una persona bien educada (bien condicionada) conoce perfectamente su marca negativa y no las emplea. Pero serán precisamente las palabras las que desencadenen el trágico final, cuando John El Salvaje, tras la lectura de Hamlet, sea capaz de encontrar el nombre exacto para sus sentimientos:

John odiaba a Popé cada vez más. Un hombre puede sonreír y ser un villano, un villano capaz de remordimientos, traidor, cobarde, inhumano. ¿Qué significaban exactamente estas palabras? John sólo lo sabía a medias. Pero su magia era poderosa, y las palabras seguían resonando en su cerebro, y en cierta manera era como si hasta entonces no hubiese odiado realmente a Popé; como si no le hubiese odiado porque nunca había sido capaz de expresar cuánto le odiaba. Pero ahora John tenía esas palabras, que eran como tambores, como fórmulas mágicas (pág. 138).

El idioma Newspeak (neolengua) es el componente de la novela *1984* que más interés ha despertado entre los críticos; de hecho, muchas de las acuñaciones neológicas de Orwell han pasado a formar parte del léxico de la cultura actual, como «neolengua» o «Gran Hermano». La neolengua pretende que la ortodoxia se entienda como la «ausencia de la necesidad de pensar» y este objetivo se hará realidad gracias al control absoluto del pensamiento a través del lenguaje⁴: si en una primera fase se eliminan las palabras y los conceptos con los que se corresponden y en una segunda fase se borra cualquier término que incite a la rebelión contra el partido, se genera automáticamente un comportamiento ortodoxo:

—¿No te das cuenta de que el objetivo último de la neolengua es reducir la capacidad de pensamiento? Al final lograremos que el *crimental* sea literal-

⁴ Orwell publicó varios ensayos sobre la relación entre el lenguaje y el poder político represivo: «The Prevention of Literature», «*Politic vs. Literature*» y «*Politics and the English Language*» (todos de 1946) y «*Why I Write*» (1947). En el diseño de la simplificada neolengua se muestra el rechazo que suscitó en Orwell el *Basic English* de Odgen (1926-1930), pero también hay una mención implícita al episodio de la Academia de Lagado de Swift (1726).

mente imposible, porque no habrá palabras con las que expresarlo. [...] Cada año que pasa habrá menos palabras y los límites de la consciencia serán cada vez más estrechos. [...] La intención de neolengua no era solamente proveer un medio de expresión a la cosmovisión y hábitos mentales propios de los devotos del Ingsoc, sino también imposibilitar otras formas de pensamiento. Lo que se pretendía era que una vez que la neolengua fuera adoptada de una vez por todas y la vieja lengua olvidada, cualquier pensamiento herético, es decir, un pensamiento divergente de los principios del Ingsoc, fuera literalmente impensable, o por lo menos en tanto que el pensamiento depende de las palabras (pág. 293).

[...] lo que se requería, sobre todo por razones políticas, eran palabras cortas y de significado inequívoco que pudieran pronunciarse rápidamente y que despertaran el mínimo de sugerencias en la mente del hablante [...] Su uso fomentaba una especie de conversación similar a un cotorreo, a la vez roto y monótono [...] La intención era formar un lenguaje, sobre todo el que versaba sobre materias no neutrales ideológicamente, tan independiente como fuera posible de la conciencia (pág. 301).

Las características de la neolengua (regularidad, musicalidad, léxico inequívoco) son comunes a muchas de las lenguas utópicas y filosóficas de los siglos XVII y XVIII. Del mismo modo que los defensores de la *characteristica universalis* consideraban imposible la producción de ideas falsas o ilógicas en las lenguas filosóficas, la neolengua impide expresar (y concebir) cualquier herejía. Sin embargo, ambos proyectos lingüísticos difieren en un sentido fundamental: para los utópicos de los siglos XVII y XVIII, la lengua filosófica era el medio más idóneo para expresar la verdad y fomentar la claridad del pensamiento; Orwell, sin embargo, aniquila cualquier posibilidad de pensamiento. La novela, por tanto, es una reducción al absurdo de la hipótesis determinista de Sapir y Whorf: si la estructura lingüística condiciona la mente e imprime sus esquemas en el intelecto humano, la manipulación lingüística puede garantizar el control del pensamiento. Ésta es la razón por la que el poder totalitario, en una operación sin precedentes, se interesa por la lengua y pretende dominarla para convertirla en un reflejo fiel de su ideología. De este modo, cualquier pretensión subversiva es impensable porque tampoco puede articularse lingüísticamente.

La Neolengua creada por el partido orwelliano se hace realidad (aunque con una finalidad completamente distinta) en el relato de A. Burgess *A clockwork orange* (1962), la primera novela distópica en la que se crea un idioma artificial, el nadsat. Esta jerga es el producto de la exposición a la ideología de la propaganda soviética («soviet» se traduce como ‘consejo, orden’) que también aparece encubierta en los anuncios publicitarios y en los grupos de música (Jonny Zhivago, por ejemplo). La inclusión al final de la novela de un léxico nadsat apareció por primera vez en la edición norteamericana;

pero no fue una idea original del autor, para quien una lectura ordenada del libro era como «un curso de ruso cuidadosamente programado». El glosario nadsat-español, en cambio, ha contado con la colaboración de Burgess, quien propuso la mayor parte de las equivalencias y algunas variantes fónicas. Las palabras que no parecen de origen ruso se señalan en el glosario con un asterisco: «gloria» ('cabello'), «polillave» ('llave maestra'), «cancrillo» ('cigarrillo') o «chaplino» ('sacerdote'). Muchos de los significados son traducidos por el narrador Alex y otros se deducen por el contexto; pero algunas palabras, aun cuando se repiten varias veces, resisten cualquier definición. En este sentido, algunos neologismos del nadsat recuerdan los mecanismos creativos de Lewis Carroll: «synthesmesco» (palabra-maleta para designar 'droga' construida sobre «mescalina sintética») o «polillave» ('llave maestra'). El porcentaje de términos onomatopéyicos es muy alto: «clopar» ('golpear', 'llamar'; en alemán «klop» significa 'golpear'); «cracar» ('golpear o destruir'); «crarcar» ('aullar, gritar'), «gronco» ('estrepitoso, fuerte'); «rasdras» ('enojo, cólera'); «lubilubar» ('hacer el amor') o «munchar» ('comer'). Otra técnica neológica es sugerir en el término nadsat una asociación semántica con palabras jergales: «bugato» ('rico') procede de «buga» ('coche'); en otras palabras, sin embargo, el proceso neológico requiere una reconstrucción etimológica culta: «copar» ('entender' < lat. *capio*); «domo» ('casa' < lat. *domus*); «itear» ('ir' < lat. *ire*), «pitear» ('beber' < lat. *potere*) o «videar» ('ver' < lat. *video*)⁵.

En la misma línea, pero casi veinte años después, Russell Hoban publica *Riddley Walker* (1980); un relato posnuclear escrito en el degradado inglés de un futuro neobárbaro que presenta ciertas similitudes con el dialecto *nadsat* de Burgess (y, curiosamente, con la jerga de los sms); de hecho, Hoban es el único autor después de Burgess que ha construido una distopía narrada enteramente en una única lengua artificial, anteponiendo la dimensión estética al didactismo habitual en las distopías.

III. Imágenes contra palabras

Aunque las distopías anteriores (especialmente *Un mundo feliz*) tratan los mecanismos de persuasión generados por los medios de comunicación, en ninguna obra este poder es tan fuerte como en la novela de Ray Bradbury *Fahrenheit 451* (1953). Contrariamente a Orwell y a Huxley, en cuyas obras el poder totalitario es absoluto, en la distopía de Bradbury asistimos a una extraña dictadura democrática en la que los individuos, sumergidos en un océano de mensajes publicitarios sin sentido y totalmente descontextualizados, se convierten en seres acrílicos. El protagonista (Guy Montag) es un

⁵ Para un análisis pormenorizado del nadsat, véase Pina Medina (2002).

bombero dedicado a la quema de libros, pues la literatura, en tanto que implica pensamiento libre, está prohibida. Pero la novela refleja una atmósfera dulzona bien distinta de la orwelliana: la televisión no se utiliza para controlar y espiar a los ciudadanos, sino para envolverlos en una perenne irrealidad, en un estado hipnótico semejante a la felicidad:

Dale a la gente concursos que puedan ganar recordando la letra de las canciones más populares, o los nombres de las capitales de Estado, o cuánto maíz produjo Iowa el año pasado. Atibórralos de datos no combustibles, lánzales encima tantos «hechos» que se sientan abrumados, pero totalmente al día en cuanto a información. Entonces tendrán la sensación de que piensan, tendrán la impresión de que se mueven sin moverse. Y serán felices, porque los hechos de esta naturaleza no cambian. No les des ninguna materia delicada como Filosofía o Sociología para que empiecen a atar cabos. Por ese camino se encuentra la melancolía (pág. 73).

El libro, como depósito de la cultura escrita, adquiere en la obra un fuerte simbolismo. Recuérdese que para la comunidad utópica de los hombres-libro los textos son depósitos de sabiduría que sólo pueden rebelarse a algunos iniciados. También es simbólica la figura del bombero protagonista, arquetipo del héroe que lucha contra el fuego destructivo de un dragón que, curiosamente, es el emblema del Cuerpo de Bomberos. El dragón suele aparecer también en las historias míticas como el guardián de algún secreto (en este caso, la sabiduría y la capacidad crítica que se alcanzan con los libros); por este motivo, Montag debe enfrentarse al dragón que representa su antigua institución para acceder a la sabiduría y participar en la empresa de preservación de la memoria cultural de la humanidad.

IV. *La destrucción de los sexos*

Aunque en todas las distopías mencionadas los personajes femeninos han desempeñado un papel esencial en el desarrollo de la trama, nunca han sido protagonistas absolutas. Sin embargo, a partir de los años 80 y aprovechando el creciente poder de los movimientos feministas en Estados Unidos, se ha producido un interesante giro en los argumentos distópicos que pretende recoger la visión del mundo femenina. La obra más representativa es, sin duda, *Native Tongue* (1984) de Susette Haden Elgin, la primera novela de una trilogía feminista de ciencia ficción que se continuó con *The Judas Rose* (1987) y *Earthsong* (1994). En las novelas de la trilogía se plantea la creación y difusión del Láadan, una lengua artificial creada por mujeres para codificar y reflejar sus rasgos diferenciales simbólicos y sociales, especialmente el vocabulario de los sentimientos. Y, al igual que Adán conoce y aprehende el mundo otorgando nombres exactos a las cosas mediante el don divino del lenguaje, el revés del espejo será esta lengua «éfica», pues es Eva, la

mujer, quien la crea. Desde el punto de vista lingüístico, la novela es una aplicación de la hipótesis de Sapir-Whorf, ya que asume la capacidad de las lenguas para orientar y dirigir la percepción de la realidad y los valores simbólicos de una sociedad. Éste es justamente el propósito que persigue el Laádan (literalmente «lengua del conocimiento perceptivo») pues, al crear una correspondencia específica entre lengua y sensibilidad femenina, se modifican los límites del lenguaje y, por ende, los límites del mundo y de la propia conciencia⁶: He aquí una muestra:

lowitheláad: sentir, como si fuera directamente, el dolor/pena/sorpresa/alegría/furia de otra persona.

núháam: sentirse querida, cuidada, atendida por alguien; sentir amabilidadamor.

óothanúthul: orfandad espiritual; carecer por completo de comunidad espiritual o familia.

ráahedethi: ser incapaz de sentir lowitheláad; carecer de pareja empática.

En la misma línea, en la novela de la canadiense Margaret Atwood *The Handmaid's Tale* (1986)⁷ lenguaje y distopía se engarzan a través de las percepciones de Offred, la narradora protagonista, quien reflexiona frecuentemente sobre los cambios de significado que han adquirido algunas palabras tras la revolución de Gilead. Como en *Nosotros* y en *1984*, la novela se construye sobre las anotaciones vacilantes de la protagonista. A través de estos fragmentos, a veces inconexos, comienza a ser consciente de que puede controlar la realidad y crear otras realidades diferentes gracias al lenguaje.

Entre las publicaciones españolas cabe citar *Consecuencias naturales* (1994) de Elia Barceló, una novela con interesantes reflexiones sobre los papeles sexuales, los presupuestos éticos y los condicionamientos culturales y lingüísticos de los humanos y de unos singulares extraterrestres, los xhroll. En la estación espacial se habla una lengua que ha convertido lo políticamente correcto y la lucha por la igualdad lingüística en una forma de estilo y de vida. Los humanos, sexuados como hombres y mujeres, llevan esta diferencia biológica al plano discursivo hasta límites grotescos. Los xhroll son una especie humanoide caracterizada por el uso estrictamente literal de las palabras, por lo que desconocen las fórmulas de cortesía o los matices

⁶ Justamente por la formación lingüística de la autora, es inevitable pensar en el precedente de la lengua nushu, la única lengua en el mundo usada exclusivamente por mujeres, cuya última hablante murió en septiembre de 2006.

⁷ El nombre de la protagonista «Offered» es simbólico de su condición de «criada ofrecida» («Offered»). En la traducción española se llama Defred, es decir, «de la casa de Fred» (of + Fred), el comandante al que debe servir como criada, pero se ha perdido la relación fónica-asociativa con «ofrecida».

y sentidos de las conversaciones de los humanos. Paradójicamente, el hecho de que la lengua xhri sea simple y unívoca en el sentido que pretendían los utópicos del XVII-XVIII y no necesite apoyarse en inflexiones tonales, gestuales o corporales, dificulta enormemente su comprensión. La novela plantea una interesante versión de la hipótesis relativista de Sapir-Whorf en la que la lengua condiciona la concepción del «otro» en tanto que entidad sexuada. De hecho, las dificultades para reproducirse que tiene el pueblo xhroll se resuelven lingüísticamente cuando los alienígenas suprimen la categorización lingüística de su especie y adoptan la repartición sexual equivalente a femenino-masculino que utilizan los humanos.

—Es imposible, Charlie. Un xhrea no puede concebir. No puede.

—¿Por qué?

—Porque es xhrea.

—Esa es sólo una clasificación lingüística.

—Que refleja la realidad.

—O que la impone y no os permite pensar de otra manera (págs. 96-97).

V. Epílogo

I think –we can here only speculate because so little is known- that related aspects of human nature lie at the core of the continuing human search for freedom from authoritarian rule, from external restriction, from repressive structures, what might be called an instinct for freedom. Noam Chomsky Language and Politics.

He querido terminar este trabajo con la cita de Chomsky porque, a pesar de la crudeza de los argumentos lingüísticos analizados, todas las novelas mantienen que el lenguaje puede ser, al mismo tiempo que un instrumento de control, una metáfora del anhelo por la libertad que ha inspirado el género de la distopía.

La distopía, pese a dibujar un paisaje humano y social devastador, es un género optimista y su proyección hacia el futuro ha de interpretarse como una advertencia didáctica del autor ante lo que puede ocurrir (en este sentido son visionarios) si no se adoptan medidas adecuadas. Los escritores distópicos atacan los mecanismos de control lingüístico no para demostrar su valía intelectual, sino para impedir que un sistema semejante tenga lugar. Por esta razón, ninguna de las distopías tiene un final feliz absoluto, porque eso implicaría que los conflictos planteados en los argumentos se han resuelto en el ámbito cerrado de la novela, con lo cual el valor de la advertencia quedaría constreñido únicamente a la ficción. No obstante, hay ciertos atisbos de esperanza relacionados con el uso del lenguaje que hacen los personajes para resolver la opresión social que sufren.

1984 es la más terrible de las distopías. Si bien la novela no ofrece ningún indicio de que se haya detenido el macabro orden mundial de O'Brien, el empleo del tiempo pasado en los verbos que figuran en el Apéndice, deja abierta una esperanza de futuro, aunque no se den detalles de cómo ha sucumbido el régimen totalitario. Por contra, en *Un mundo feliz* podemos conjeturar que al menos el personaje de Helmholtz puede iniciar el cambio porque la conciencia del propio lenguaje y su capacidad creativa es una potente arma contra el proceso de condicionamiento del Estado, pero hay ningún apéndice donde se confirme esta suposición. Sí lo incluye *The Handmaid's Tale* de Atwood; aunque deja abierta la incógnita sobre el destino de Offred, hemos de imaginar que el dictador Gilead ha sucumbido y que la opresión sobre las mujeres ha cesado, pues de otro modo sería impensable que Pieixoto pudiera presentar en el Simposio que cierra la novela la transcripción magnetofónica de las anotaciones de Offred.

La naranja mecánica muestra un personaje que ha superado con creces su actitud violenta inicial y los condicionamientos del comportamiento impuestos por el Estado; de hecho, la confusa publicidad sobre su intento de suicidio ha conseguido impedir que el Estado haga pública la Técnica de Ludovico, pero ha reforzado la personalidad de Alex hasta el punto de que es totalmente consciente de que seguirá manteniendo (y transmitirá a sus descendientes) el mismo comportamiento antisocial. En este caso, la alternativa al poder estatal es la libertad personal, aunque ésta atente contra el resto de los individuos.

El final de *Riddley Walker* es cauteloso. El relato de Riddley es una muestra de su progresiva relación y confianza en el lenguaje. Su espectáculo mítico, propiamente un artefacto lingüístico, es un éxito porque logra su propósito de convencer al público para trabajar por un futuro diferente y desbancar el maniqueo mito de Eusa promovido por el gobierno. Las dos novelas de Elguin (*Native Tongue* y *The Judas Rose*) son quizá las distopías más optimistas. Nazaret Chornyak ha conseguido que el Láadan se extienda lo suficiente como para no ser contenido o suprimido y, aunque el Epílogo de la última novela sugiera la aniquilación de la humanidad, este pesimismo contrasta vivamente con el prólogo y la trama argumental.

En líneas generales, todas las distopías son optimistas porque el mero hecho de escribirlas presupone la convicción de que una advertencia a tiempo desencadenará la reacción necesaria. Como señala Sisk (1997: 168): «Satire without insight becomes parody; dystopia without optimism becomes anti-utopia».

Además del carácter didáctico de las distopías y del valor que el lenguaje tiene para sus personajes, las distopías proporcionan una información lingüística de gran valor en tanto que construyen posibilidades comunicativas

in extremis. Las utopías de los siglos precedentes diseñaron mundos perfectos con un lenguaje perfecto y en armonía artificial con el mundo, pero eran lenguas estáticas como las utopías a las que dieron voz. Las distopías, sin embargo, resisten la inmovilidad (si no hay cambio no hay esperanza), de ahí que sus lenguas sean mutables y cercanas, de tal forma que el lector se vea implicado directamente en su interpretación y uso.

Con todo, no todas las lenguas artificiales de las distopías tienen la misma dimensión y, desde luego, hay más diferencias que similitudes entre ellas. La distinción entre Alex (*La naranja mecánica*), las mujeres de la Casta de los Lingüistas (*Native Tongue*) y Winston (1984) es que los dos primeros alcanzan la libertad expresiva e intelectual en una lengua artificial, mientras Winston preserva su individualidad frente a los mecanismos de control de la Neolengua. El Nadsat de Alex es una especie de jerga generacional, mientras que el Inlish de Riddley (*Riddley Walker*) parece ser el discurso estándar de los miembros de su cultura. Riddley no es consciente de las diferencias entre su lengua y la del lector; Alex, por el contrario, las menciona frecuentemente, aunque no considera el Nadsat como una lengua artificial (sí lo es para el autor y para el lector).

El Inlish es la única lengua usada por toda la sociedad, el Láadan es una lengua secreta sólo para mujeres y el Nadsat una jerga adolescente; pero la Neolengua no está ni siquiera implantada; de hecho, uno de los objetivos del Partido es idear los mecanismos de difusión necesarios para que pueda llegar a ser hablada por los proles. Este grupo todavía conserva intacta la capacidad creativa del lenguaje y ha preservado los significados de las viejas palabras. Y esta independencia lingüística con respecto a la lengua impuesta por el Partido es la razón por la que Winston confía en la capacidad de los proles para cambiar el futuro.

La diversidad de comportamientos lingüísticos que se ha expuesto en las páginas precedentes pone de manifiesto que el tema del control mental a través del lenguaje es un rasgo estructural en las distopías del siglo xx. W. Meyers (1980: 198) señala al respecto que la relación entre distopía y control mental es recíproca: «in fact, if a society promotes the control of thought or language, we judge the society, on those grounds, to be a dystopia». A pesar de lo acertado de su consideración, la definición de Meyers es limitada porque sólo tiene en cuenta un tipo específico de distopías en las que el argumento es la manipulación consciente del lenguaje por los opresores. Ciertamente, la mayor parte de las distopías responde a este modelo estructural en el que el control del pensamiento a través del lenguaje también incluye la supresión de la palabra impresa. Pero, como se ha visto, las distopías abarcan otros tipos de consciencia lingüística: como la que muestran los disidentes para escapar del control estatal o incluso la que muestra el propio autor al escribir la obra.

Mientras que la consciencia lingüística de opresores y oprimidos sólo existe en la ficción y es conocida por los personajes, la consciencia del autor sólo existe en un nivel estilístico al que únicamente acceden los lectores, pero no los personajes. En este sentido es interesante señalar que mientras que Burgess y Hoban escriben sus relatos en una lengua propia, Orwell y Elguin utilizan sus creaciones lingüísticas sólo como una parte del argumento. Esto parece una contradicción, si se considera que el Láadan es un lenguaje complejo y acabado con una gramática propia y que el Nadsat o el Inlish no pasan de ser un vocabulario más un reducido sistema gramatical. Es decir, las dos únicas lenguas (Neolengua y Láadan) que podrían funcionar como sistema de comunicación fuera de la novela no salen de sus páginas, mientras que las lenguas que jamás servirían como un sistema efectivo de comunicación dominan completamente en el relato.

Las novelas de S. Haden Elguin son un magnífico ejemplo de consciencia lingüística del personaje por su capacidad para proponer una lengua (el Láadan) que refleja las percepciones femeninas frente al modelo impuesto por los hombres. Cabría incluir también como ejemplos de consciencia disidente frente al control mental a aquellos personajes (narradores en primera persona) que se refugian en la escritura, como D-503 (de *Nosotros*), Alex, Offred y Riddley, porque el texto es el único espacio en el que no son dominados por el lenguaje. Similar consciencia de las posibilidades de cambio a través del lenguaje se presentan en el personaje de Helmholtz de Huxley, física y emocionalmente liberado gracias a la poesía. El Diario de Winston Smith, sin embargo, no es un instrumento de liberación, sino un medio de mantener la conciencia de sí mismo antes de ser vaporizado. Por último, las mujeres de la Casa Estéril, más que escribir en papel, inscriben el lenguaje en la sociedad: el Láadan no pretende ser una vía para escapar de la opresión, sino un medio para construir una sociedad en la que la opresión sexual sea impensable.

El énfasis de las distopías en el uso consciente del lenguaje conduce, inevitablemente, a aceptar que el lenguaje no es sólo un instrumento de comunicación, sino una poderosa herramienta: el enemigo del pensamiento libre en Oceanía es el Partido, no la Neolengua; la lectura selectiva y la interpretación literal de la Biblia son los hechos que desencadenan la represión femenina en el relato de Atwood, no el texto bíblico en sí mismo. Esta obvia afirmación a menudo se pasa por alto cuando se analizan los lenguajes distópicos: si un Gobierno emplea construcciones pasivas para evitar aceptar su responsabilidad ante un error o una atrocidad, la lengua inglesa —contra la opinión de Orwell— no es ni culpable ni víctima. El lenguaje es un instrumento de doble filo, pero no puede empuñarse para cortar a menos que sea de manera consciente.

Este uso consciente, deliberado, del lenguaje es justamente el foco de interés de las distopías para instar a los lectores a ir más allá: no se trata de que el lector se atormente con un lenguaje de ofuscación y represión, sino de que sea capaz de reconocerlo y reaccionar contra los auténticos mecanismos de poder y control que se ocultan tras su superficie de palabras. Como señala Chomsky (1988: 622), si es fácil reconocer la propaganda del régimen soviético o de la Alemania Nazi, no hay ninguna razón por la que no pueda hacerse esto mismo en nuestra propia cultura: «A willingness to use one's own native intelligence and common sense to analyze and dissect and compare the facts with the way in which they're presented is really sufficient». La cita de Chomsky advierte de que seguiremos controlando nuestro lenguaje y pensamiento a menos que permitamos que otros lo hagan en nuestro lugar. Como afirma el personaje Zanco Panco en *Alicia a través del espejo* de Carroll, la lucha por el poder del mundo se reduce a establecer quién controla las palabras:

—Cuando *yo* uso una palabra —insistió Zanco Panco con un tono de voz más bien desdeñoso— quiere decir lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.

—La cuestión —insistió Alicia— es si se *puede* hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.

—La cuestión —zanjó Zanco Panco— es saber quién es el que manda... eso es todo (pág. 116).

Bibliografía

- ALDRIDGE, A., *The Scientific World View in Dystopia, Studies in Speculative Fiction*, nº 3, Michigan, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984.
- ATWOOD, M. (1986), *El cuento de la criada*, Barcelona, Ediciones B, 2001.
- BAILEY, J.O., *Pilgrims through Space and Time: Trends and Patterns in Scientific and Utopian Fiction*, New York, Argus Book, 1947.
- BAKER, R.S., *Brave New World: History, Science and Dystopia*, Boston, Twayne Publishers, 1990.
- BARCELÓ, E., *Consecuencias naturales*, Madrid, Miraguano, 1994.
- BEAUCHAMP, G., «Future Words: Language and the Dystopian Novel», *Style*, 8:3, (1974), págs. 462-476.
- BOLTON, W.F., *Language of 1984: Orwell's English and Ours*, Oxford, Basil Blackwell, 1984.
- BRADBURY, R. (1953), *Fahrenheit 451*, Barcelona, Orbis, 1985.
- BROWN, E.J., «Brave New World, 1984, and WE: An Essay on Anti-Utopia», en G. Kern (ed.), *Zamyatin's WE: A Collection of Critical Essays*, Michigan, Ann Arbor, 1988.
- BURGESS, A. (1962), *La naranja mecánica*, Barcelona, Minotauro, 2002.

- CARROLL, L., *A través del espejo y lo que Alicia encontró al otro lado*, Madrid, Alianza, 1991.
- CHILTON, P., «Orwell, Language and Linguistics», *Language and Communications*, 4/2, (1984), págs. 129-146.
- CHOMSKY, N., *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Mass., M.I.T. Press, 1965.
- , *Language and Politics*, Montreal, Black Rose Books, 1988.
- ELLIOT, R.C., *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*, Chicago University Press, 1970.
- EVANS, R.O., «Nadsat: The Argot and Its Implications in Anthony Burgess' *A Clockwork Orange*», *Journal of Modern Literature*, 1, (1971), págs. 406-410.
- FIRCHOW, P.E., *The End of Utopia: A Study of Aldous Huxley's Brave New World*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press, 1984.
- FOWLER, R., *The Language of George Orwell*, New York, St. Martin's Press, 1995.
- FRYE, N., «Varieties of Literary Utopias», en F.E. Manuel (ed.), *Utopias and Utopian Thought*, Boston, Beacon Press, (1996), págs. 25-49.
- HADEN ELGUIN, S. (1984), *Lengua materna*, Barcelona, Ultramar, 1989.
- HOBAN, R. (1980), *Riddley Walker*, New York, Washington Square Press, 1982.
- HUXLEY, A. (1932), *Un mundo feliz*, Barcelona, Mondadori, 2004.
- KETTERER, D., «Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale*: A Contextual Dystopia», *Science-Fiction Studies*, 16/2, (1989), págs. 209-217.
- KNOX, G., «Apocalypse and Sour Utopias», *Western Humanities Review*, 16, (1962), págs. 11-22.
- KUMAR, K., *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*, Oxford, Basil Blackwell, 1987.
- LAKE, D., «Making the Two One: Language and Mysticism in *Riddley Walker*», *Extrapolations*, 25/2, (1984), págs. 157-170.
- LE GUIN, U.K. (1972), *El nombre del mundo es bosque*, Barcelona, Minotauro, 2002.
- MARTIN, D., *A First Dictionary and Grammar of Láadan*, The Society for the Futherance and Study of Fantasy and Science Fiction, Inc., 1988.
- MAYNOR, N., y Paterson, R., «Language as Protagonist in Russell Hoban's *Riddley Walker*», *Critique*, 26/1, (1984), págs. 18-25.
- ORWELL, G. (1949), *1984*, Barcelona, Ediciones Destino, 1994.
- , *Collected Essays*, London, Secker and Wartburg, 1975.
- PINA MEDINA, V.M., *La creatividad lingüística. Un estudio basado en la novela A Clockwork Orange (La naranja mecánica), de Anthony Burgess*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2002.
- SISK, D.W., *Transformations of Language in Modern Dystopias*, Westport, Greenwood Press, 1997.
- WOODCOCK, G., «Utopias in Negative», *Sewanee Review*, 64, (1956), págs. 83-103.
- ZAMJÁTIN, E. (1924), *Nosotros*, Barcelona, Seix Barral, 1972.