

El bilingüismo literario y la verosimilitud

El uso de dos lenguas en la obra literaria tiene varios motivos y *contextos*. En el caso de la poesía chicana o puertorriqueña, se trata de una alternancia o combinación del inglés y del español que corresponde a la experiencia sociolingüística del autor y, se supone, del público lector. Es decir que, no obstante el grado o frecuencia de bilingüismo utilizado para estas obras de creación, la correspondencia entre escritor y personajes, u obra y lectores, es bastante alta.

Hay otro tipo de bilingüismo, sin embargo, en el cual el autor está más condicionado por las limitaciones o prejuicios lingüísticos del público. Como ejemplo destacado, se subrayan las obras narrativas sudamericanas que tratan el tema del indígena. Limitándonos a la zona andina, se trata de los escritores que conceden importancia a la lengua quechua a la hora de representar los diálogos de los campesinos. La cantidad y cualidad del contacto quechua-castellano varía; incluye desde términos léxicos hasta sintagmas y oraciones completas. También se manifiesta o bien directamente (por medio de grafemas y morfemas indígenas en el texto castellano) o bien indirectamente (por medio de alternancias sintácticas o traducciones literales de la base quechua). Pensemos en dos de los escritores más conocidos por su técnica bilingüe: el ecuatoriano Jorge Icaza y el peruano José María Arguedas. Es precisamente la diferencia estilística entre estos dos lo que resalta la situación del texto literario que representa, con mayor o menor verosimilitud, el contacto de dos idiomas.

La verosimilitud es la condición del texto literario que, según Kristeva¹, hace que éste tenga sentido semántico y sintáctico. Según Genette², la valoración de lo verosímil se basa en la reacción del público

¹ Julia Kristeva, «La productivité dite texte», *Communications*, 11 (1968), págs. 59-83.

² Gérard Genette, «Vraisemblance et motivation», *Communications*, 11 (1968), págs. 5-21.

ante la obra, que es comparada o bien con su coherencia interna o con su tradición genérica. La tradición indigenista, originada en y para la población hispanohablante, encarna desde un principio lo que A. Cornejo Polar clasifica como una heterogeneidad entre el referente y su narración literaria³. De ahí que tenga cariz verosímil lo que sólo es una imagen —muchas veces estereotipada— en vez de reflejo preciso. Si el supuesto reflejo es más enérgico y truculento, se aumenta el grado de realismo a la vista del público.

Icaza formula un lenguaje para sus personajes indígenas que corresponde al status degradado que éstos tienen en todas sus obras. El quechua icaciano es maloliente, de reducida capacidad mental, primitivo; en fin, no pertenece al mundo civilizado. Todo rasgo negativo es exagerado cualitativamente para demostrar la tesis de que al serrano hay que salvarlo de la explotación. El fondo, además, tiene su equivalente formal en ejemplos como el siguiente:

- Ave María.
 - Hechu una lástima la comidita de Taita Dios.
 - Una lástima.
 - Han empezadu nu más lus gashinazus.
 - Guañucta la carne.
 - Guañucta la mondongu.
 - Guañucta.
 - Olur de guañucta comu para poner la carne en el fogún.
- (*Huasipungo*, 201)⁴

El lector de Icaza no tarda mucho en superar una porción de la carga fonológica no propia del español: la vocal /o/ se cierra cuando ocurre en una sílaba final de palabra, igual que la /e/. Dicho fenómeno reproduce impresionísticamente la realidad del quechua que tiene tres vocales /a/, /i/, /u/. Sin embargo, se ignora la presencia de los alófonos [e] y [o], para mayor estilización del efecto dialogal. En el caso del fonema /ll/, escrito «sh» para mayor aproximación al alófono [ʃ] predominante en el Ecuador, se está aumentando las aparentes divergencias de la lengua estándar, sin que apenas haya una indicación de su presencia en los personajes serranos no indígenas... En resumen, el diálogo de los personajes campesinos se crea a un nivel de habla, mientras el de los otros se reproduce a un nivel más cercano al del narrador y por ende es más parecido a la lengua. Lo cual distorsiona la realidad lingüística de la sierra ecuatoriana, ya que los terratenientes y demás cholos se conforman al estándar escrito coloquial

³ Antonio Cornejo Polar, «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: Su doble estatuto sociocultural», *Revista de crítica literaria latinoamericana* (Lima), año IV, n.ºs 7-8 (1.º y 2.º semestres 1978), págs. 7-21.

⁴ Jorge Icaza, *Huasipungo* (Quito: Eduardo Viteri-Guzmán Editor, 1940).

mientras que el uso de los rasgos fonológicos del castellano serrano da un carácter más exagerado e incorrecto al discurso indígena.

La misma división se repite en los niveles de la sintaxis y del léxico, éste último exigiendo la inclusión de un glosario a fin de aclarar los términos cuyo contexto a menudo no es suficiente para deducir su significado. Mientras la reducción sintáctica a oraciones sin verbo o sin preposición no impide la comprensión, la idea de una inherente falta de capacidad expresiva comienza a emerger, ya que la actuación de los personajes no lo desmiente. El primitivismo social y lingüístico concuerda con el infantilismo y la necesidad de un guía «civilizado».

Se podría comprobar que los recursos representativos del lenguaje dialógico creado por Icaza no están basados en la realidad lingüística de la sierra ecuatoriana, pero hay que señalar algo más: el hecho de que tal reflejo de la competencia comunicativa haya sido admitido por verosímil —cuando no verdadero— por la crítica. Es cierto que el ecuatoriano Humberto Mata expresó su desagrado ante la «manipulación icaciana» del indio, pero para muchos el discurso alterado encaja con el estereotipo del bilingüe cuya capacidad expresiva no alcanza la de los hablantes nativos de una lengua. Se ha dicho que ante una obra de ficción debe haber una cancelación temporal voluntaria de la incredulidad, estado en el cual los lectores no quieren ni necesitan comprobar los hechos literarios. Son los lectores quienes aplican las condiciones de propiedad al acto de habla literario, y los marcadores de habla cuya cualidad y cantidad satisfacen los requisitos para el status socioeconómico desventajado funcionan libremente, como el siguiente diálogo de *Huasipungo*:

—Vi, caraju. ¿Unde istáis?

—Dunde y d'istar pes; cugiendu leña.

—¿Cugiendu leña, nu...? Aquí, ca, guagua shurandu, shurandu. —Amenaza el indio sin saber en quien descargar sus temores—.

(*Huasipungo*, 22).

Consecuentemente, hay un continuo refuerzo de la actitud peyorativa junto con un disminuido interés por la función referencial o ideacional del diálogo indígena, que cobra un valor más icónico que las demás secciones. En su estado extremo, la fuerza de los actos ilocucionarios del grupo quechua recae en una actitud reminiscente de los coros griegos, o sea, en la mera agrupación de frases redundantes alrededor de un tema. El desajuste principal resalta la condición heteroglósica de la obra a tal punto que se actualiza lo extraño contra el fondo de la lengua base, el castellano. El quechua se percibe precisamente en lo que hay de diferencia interlingüística entre él y la lengua de prestigio. Esta condición incrementa la función poética del lenguaje literario a medida que emplea el mayor número posible de marcadores étnicos que identifican al indio con una competencia lingüística inferior.

José María Arguedas utiliza algunos de los mismos recursos para actualizar o *foreground* el habla no estándar de los personajes quechuas, pero el efecto es distinto. Por cierto, hay que tener en cuenta la evolución estilística de Arguedas, porque el proceso mismo atestigua la relevancia del diálogo literario para la representación realista. En sus primeros cuentos y en la novela *Yawar fiesta* (1941), el escritor peruano altera el lenguaje de los indios con una mayor cantidad de elementos quechuas. El mismo se daba cuenta del peligro que significaba el empleo de tal estilo y en una ocasión se refiere a su «lucha infernal» con la lengua, su esfuerzo por «desgarrar» los quechuismos de su obra.

Aun así, desde el comienzo el carácter dialogal de la obra arguediana se diferencia de la de Icaza. Aunque la versión icaciana presentara un cambio de código textual más ceñido a la realidad, y la mimesis social fuera en gran parte correcta, tanto la forma como el fondo se exageran en una especie de tremendismo. Arguedas aumenta la duración de los períodos frásicos y les dota de un contenido más racional. De ahí que a través de la fonología, morfología y sintaxis alteradas, se perciba una cosmovisión ya no «primitiva» sino simplemente propia de una situación geográfica y socioeconómica. Al mismo tiempo, se disminuye la cantidad de desviaciones acústicas y léxicas, que en Icaza obedecerían a una tendencia más costumbrista o naturalista que realista.

Es en torno al objetivo realista que se distingue claramente entre ambos escritores. Frente a la caricatura o dramatismo exagerado se presenta la conciencia de que el mundo literario y su referente no podrían converger jamás. No obstante, según Arguedas, la literatura no es mentira, sino «realidad realidad»; o sea, forma su propio marco de referencia. Por tanto, los cambios de código no deben impedir la interpretación; más bien sirven para señalar que la realidad serrana no es de bilingüismos mal logrados sino que tiene como vehículo de expresión la lengua quechua. Ello explica la frecuencia con que el narrador emplea frases metalingüísticas para indicar el código utilizado en un contexto dado. Al admitir el castellano como lengua universal para sus propósitos literarios, Arguedas adoptó de igual modo las normas de esta lengua. No por eso dejará de ser, según confesión propia, esencialmente un quechua que escribía por esta población en gran parte analfabeta.

Los recursos empleados por Arguedas en su composición de diálogos indígenas sólo podrán apuntarse aquí. Se destaca la forma en que lo propio del quechua comparte ciertas estructuras del castellano; hay elementos intrínsecos del idioma europeo cuyo empleo en ciertos contextos y con mayor frecuencia refleja lo que es la lengua indígena, ya no un rasgo estético creativo sino un rasgo lingüístico obligatorio. Consideremos los ejemplos siguientes:

—Así blanco está la chacrita de los pobres de Tile, de Saño y de todas partes. La rabia de Don Braulio es causante, taytacha* no hace nada, niño Ernesto.

—Verdad. El maíz de Don Braulio, de Don Antonio, de Doña Juana está gordo, verdecito está, hasta barro hay en su suelo. ¿Y de los comuneros? Seco, agachadito, umpu (endeble); casi no se mueve ya ni con el viento.

(*Agua*, 63)⁵

—Así es, patrón. Así mismo es. Para ti, patrón, no hay Mama Pacha. Es, pues, seguro. Pero en mi adentro habla claro la cascada, pues; el río también, el manantial también. Yo, ¿por qué cojodices voy decir contigo, si me está dando cañazo de Huanca, como buen patrón, delante del catre en que vas a dormir? ¡No diciendo cojodices! ¿Para qué diciendo cojodices, patrón inginiero?

(*Todas las sangres*, 82)⁶.

—¡Capitán! ¡Señor capitán! —dijo en quechua Rendón Willka—. Aquí, ahora, en estos pueblos y haciendas, los grandes árboles no más lloran. Los fusiles no van a apagar al sol, ni secar los ríos, ni menos quitar la vida a todos los indios. Siga fusilando. Nosotros no tenemos armas de fábrica, que no valen. Nuestro corazón está de fuego... El fusil de fábrica es sordo, es como palo; no entiende. Somos hombres que ya hemos de vivir eternamente. Si quieres, si te provoca, dame la muertecita, la pequeña muerte, capitán.

(*Todas las sangres*, 470)

Las selecciones ilustran cómo Arguedas aprovecha la flexibilidad sintáctica del castellano para emplar la ordenación con verbo al final que predomina en el quechua. También utiliza la repetición o paralelismo que está presente en el quechua cotidiano pero que proporciona una cadencia estéticamente aceptable para la lengua que lo traduce. La falta de verbos copulativos, el uso del progresivo en vez del presente, la supresión de los artículos, la brevedad de los periodos sintácticos, las transferencias léxicas no obstaculizan la comprensión a la vez que crean un estilo actualizado para el español. Además, se ve que el quechua textual sólo tiene valor en cuanto a su capacidad de señalar la existencia de este código, no de representarlo directamente —salvo unos casos aislados— porque precisamente cuando el contexto contiene una aclaración del idioma que se emplea, el diálogo del texto se vuelve más próximo al estándar. Por lo tanto, lo que es un recurso estético de Icaza, una ayuda para lograr la apariencia verosímil, en Arguedas es un elemento arraigado en la realidad andina y cuyo uso no puede ser fiel en el texto. Igual que señala Keller referente a Hemingway en *Por quién doblan las campanas*⁷, el de Arguedas es un caso en que el bilingüismo literario no tiene público

* Dios, Jesucristo: literalmente significa «Padrecito».

⁵ José María Arguedas, «Agua», en *Relatos completos* (Buenos Aires: Ed. Losada, S. A., 1974).

⁶ José María Arguedas, *Todas las sangres* (Buenos Aires: Ed. Losada, S. A., 1964).

⁷ Gary D. Keller, «The Literary Stratagems Available to the Bilingual Chicano Writer», en Francisco Jiménez, ed., *The Identification and Analysis of Chicano Literature* (New York: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1979), págs. 263-316.

bilingüe; se vale de la actualización para crear un texto cuya base se ve enriquecida por un adstrato lingüístico. En vez de la creación interlingüística, predomina la intralingüística. Un estudio más detenido revelaría cómo funciona la cosmovisión quechua para ampliar la dimensiones normales del léxico español, como por ejemplo en el uso de los términos *profundo*, *transparente* o *cristalino*, *arriba* y *abajo*, *lejos*, *luz*, *sangre*, *mundo* y *tiempo*. Así quedan renovadas las metáforas, símiles, adjetivaciones y ritmo-alternancia que tantas veces se ha clasificado como simple lirismo pero que en realidad está ligada a la expresión cultural del indio.

Antes de terminar, habría que mencionar una última etapa en el estilo bilingüe de Arguedas. En *El zorro de arriba y el zorro de abajo* hay figuras indígenas cuyo lenguaje representa un alejamiento del castellano estándar. Uno de ellos, D. Gregorio Bazalar, es un personaje grotesco que merece el menosprecio del narrador por su pretensión de ser el «mandamás» de una barriada limeña. La función de verosimilitud se debilita al encajarse el lenguaje de D. Gregorio en la tradición de la parodia o del diálogo indígena que antaño se tenía por verdadero:

—... Y el Federación que's enactivo, con ese marcha ha revivido, ha hecho juerza. Aquí, todos, los pobres, los medio pobres también; creo hasta los que mandan desde oficinas gobierno, esteamos resentidos. Y mejor desfogar esos malos humores. Malos humores negrecen la conciencia. En la marcha del cruces, solemne funerario, la gente ha llorado su poquito; ha desfogado, ha sido actuación masa comonitario... Yo he convocado nueva asamblea elegir directiva. Hasta señor subprefecto, autoridad máximo, ha torpecido trámite. Al principio vecindad ha atemorizado, mejor, ha ninguneado me gestión renovación; pero después, con me actividad que tengo desde que he sido dirigente barriadas Lima, hemos juntado vecinos y en local legítimo Asociación Pobladores, doscientos hemos hecho asamblea...

(ZAZA, 237)⁸.

Hay que tomar en cuenta el contexto que presenta la obra, tal como lo advierte Keller. Porque esta novela póstuma de Arguedas utiliza diferentes registros de lenguaje no estándar para indicar el status social degradado o marginal de muchos personajes. Las mismas desviaciones debidas al quechua se encuentran en el diálogo de D. Esteban de la Cruz, indio de Ancash, enfermo del pulmón a causa del trabajo minero. Su «Salvaré escopiendo hasta so final el carbón que hay taconeado en me pulmón» (ZAZA, 161), sirve para realzar su condición de víctima de una situación socioeconómica que no le proporciona otra existencia que no sea la de sufrir e ignorar la realidad política del Perú.

El análisis sociolingüístico de tales obras parece estar en sus comienzos. Hay que apuntar la necesidad de estudiar la relación entre el diálogo creado con objetivo estético y la experiencia vital del escritor bilingüe

⁸ José María Arguedas, *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, 2.^a ed. (Buenos Aires: Ed. Losada, S. A., 1971).

cuyo lector no lo es. En primer lugar, al tratar de describir una situación social en la que o bien los individuos o bien las comunidades hablan dos idiomas (con los conflictos que conlleva esta diglosia), hay que optar por la autenticidad o por la verosimilitud, con el peligro de que lo verosímil parezca auténtico. El autor deseoso de presentar a sus personajes como no hispanohablantes tiene que decidir en qué grado y de qué manera integrar el idioma indígena al texto castellano, sin que el lector se olvide de que en gran parte el «verdadero» texto tendría que darse en quechua. También hay que elegir entre la representación discursiva del quechua y su alusión por medio de acotaciones metalingüísticas del narrador. ¿Se sacrificará la proximidad lingüística por la comprensión más fácil del público?

También de importancia es la cantidad de elementos extraños que resultan aceptables para el lector. ¿Se alcanzará la verosimilitud a costa de un mayor rechazo porque el habla de los personajes indígenas se aleja de la lengua estándar? ¿Qué elementos lingüísticos producen un rechazo, y qué factores del conjunto de la obra pueden superarlo? O sea, ¿puede ser contraproducente el intento de verosimilitud, aun cuando las intenciones sean buenas para con los personajes no hispanohablantes? ¿Distinguirá el lector entre verosimilitud auténtica y la que sólo lo es en apariencia? En el caso de Icaza, el retrato o reflejo de la sociedad andina parece auténtico, mientras que Arguedas muestra cuánta autenticidad es posible en un texto que sólo puede aspirar a ser verosímil. Ello desmentiría la afirmación de Pratt⁹ que los rasgos dialogales existen en la obra literaria porque existen primero en los actos de habla normales. Paradójicamente, es la insistencia de Arguedas en la no-realidad de su lenguaje literario lo que resulta en una composición más lograda. Es, como afirma Searle¹⁰, el intento del autor de inventar un acto ilucucionario lo que establece la nueva serie de condiciones horizontales capaces de superar las condiciones verticales que correlacionan el texto y su referente. La conclusión de Searle viene a corroborar la creencia de Arguedas de que la literatura no es mentira, sino una serie real de enunciados, un contexto que es su propia razón de ser y fuente de condiciones para juzgar su verosimilitud.

En parte es el repertorio más amplio de rasgos quechuas lo que proporciona a Arguedas mayor flexibilidad creativa; la protesta social se extiende al vehículo de expresión sin perjuicio del estándar, de mayor prestigio y respecto al que se juzga la obra. Es un mestizaje verbal que mantiene las llamadas virtudes de ambas fuentes sin enajenar al lector a causa de imponerle una carga interpretativa excesiva. Consideración imprescindible para la protesta en forma literaria. KATHLEEN N. MARCH
Ohio State University (EE.UU.)

⁹ Mary Louise Pratt, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse* (Bloomington: Indiana University Press, 1977).

¹⁰ John R. Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts* (Cambridge: Cambridge University Press, 1979), especialmente el capítulo «The logical status of fictional discourse».