

Mitosis, ósmosis y fecundación: tres metáforas biológicas del plurilingüismo literario

Marco Kunz

Hablar de novelas españolas o hispanoamericanas presupone algo que se suele aceptar como un hecho incuestionable: que están escritas en la lengua que llamamos español o castellano, o en una modalidad dialectal o sociolectal de este idioma. Aunque la heteroglosia sea una característica importante de la novela, género polifónico y multilectal por excelencia, la pluralidad de lenguajes concurrentes en un solo texto suele limitarse a los registros y variedades comprendidos en un marco monolingüe, con la excepción tal vez de algunas palabras foráneas sueltas, que colman lagunas del léxico o caracterizan al que las emplea. A veces incluso se insertan trozos de diálogo, pero en general no muy largos y atribuidos a personajes extranjeros para producir un efecto realista o de color local. En la mayoría de los casos, el deseo de garantizar la inteligibilidad impone una selección bastante restringida de los idiomas utilizables, a saber, los que un lector medianamente culto en un determinado país y en un momento histórico concreto debería conocer: por ejemplo, en la literatura escrita en español, el latín en el pasado y hoy el inglés, y tal vez, en menor medida, el francés y el italiano, quizás también el catalán, gallego o portugués en una obra dirigida exclusivamente a un público peninsular o regional. Normalmente, traducciones y comentarios metalingüísticos ayudan a resolver los problemas que plantean términos provenientes de lenguas más “exóticas” para que su extranjería no disturbe la familiaridad del lector con el idioma de la novela.

Hay, sin embargo, una corriente minoritaria en la narrativa moderna, surgida a la sombra de la torre de Babel y en la estela de James Joyce, que rompe las fronteras del monolingüismo sin brindar a los lectores las informaciones necesarias para comprender los elementos no vernaculares. En este ensayo quisiera presentar algunas reflexiones en torno a

este tipo de plurilingüismo en tres novelistas que considero como los más originales innovadores de la literatura española en la segunda mitad del siglo XX, Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo y Julián Ríos, cuyas obras sobresalen por su apertura excepcional a la pluralidad, apertura que, en el nivel propiamente lingüístico de sus textos, se manifiesta en una extraordinaria proliferación de estilos, hablas e idiomas. Las palabras extranjeras rompen la unidad de lengua y, más aún, en la interacción con su contexto a veces las palabras mismas se rompen, es decir, se dividen sus significantes y significados en la medida en que pertenecen no sólo a *un* sistema lingüístico, sino a dos o más que se superponen y contagian mutuamente. Como veremos, la diferencia en el uso que estos tres escritores hacen en sus obras de las lenguas extranjeras puede definirse mediante tres metáforas biológicas: la mitosis cancerosa en Martín-Santos, la ósmosis en Goytisolo y la fecundación en Julián Ríos.

Luis Martín-Santos: la mitosis cancerosa

No queda duda de que la publicación de *Tiempo de silencio*¹ en 1962 constituyó una de las rupturas más radicales en la evolución de la nueva narrativa española. Cuando la revista *Quimera* (núms. 214-215, abril 2002) preguntó en una encuesta cuál era la novela española más importante del siglo XX, la obra de Martín-Santos fue la que más votos obtuvo. La lengua innovadora es seguramente uno de los aspectos más llamativos de *Tiempo de silencio*. Juan Goytisolo, en su ensayo «La novela española contemporánea», postuló un lenguaje literario nuevo y subversivo, capaz de romper con lo que llamaba el «insoportable castellanismo del 98, convertido, a fuerza de imitación y de copia, en un código insignificante y vacío, en un vasto y asolador pudridero». Como ejemplo positivo destacó el papel pionero de Martín-Santos, a quien califica de «primer novelista que entre nosotros arremetió al lenguaje rancio y embalsamado de los epígonos del 98» y «emprendió su desacralización»². El estilo de Martín-Santos nace del escepticismo ante las posibilidades expresivas del lenguaje y responde al deseo de destruir las convenciones literarias y buscar formas inéditas. En un esbozo de prólogo a su

¹ Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, ⁴⁵1999. Siempre citaré esta edición.

² Juan Goytisolo, *Disidencias*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 165.

inconclusa segunda novela *Tiempo de destrucción*, Martín-Santos lamentó «la ineptitud del idioma para transmitir lo importante», y añadió:

No estoy cierto de poder decir lo que tengo que decir. Tendré que demoler el idioma. Me parece que, en ocasiones, a pesar de mi natural clásico, de mi vocación de orden, tendré que darle cada tanto a la bota del lenguaje que la deje flaca y cariacontecida³.

La destrucción y la innovación del lenguaje literario le parecían necesarias no sólo a causa de la inadecuación inherente a toda lengua, que obliga a buscar constantemente una mejor aproximación a lo que se quiere expresar, sino también porque el anquilosamiento de la representación lingüística había encerrado la percepción de la realidad en una cárcel formal cuyas convenciones impedían un “realismo” apto a hacernos comprender más que la superficie de su referente: lo que en su época se llamaba realismo en España era para Martín-Santos una norma artística y una costumbre mental de ver el mundo reflejado en el texto según determinadas pautas estéticas, pero no una auténtica exploración de la realidad.

Varios aspectos llaman la atención en el uso que hace Martín-Santos del léxico español⁴: la gran variedad de niveles estilísticos, la cantidad de tecnicismos de la jerga científica y, en general, de palabras cultas, la creación de numerosos neologismos y el uso de extranjerismos. Estos últimos aparecen a menudo con deformaciones ortográficas y morfológicas que, al integrarlas en el sistema español, hacen visible una divergencia cómica, una ruptura de la norma que o bien satiriza el referente de las palabras, o bien ridiculiza al personaje que las emplea sin dominar bien las lenguas que hace alarde de conocer. Ejemplos de esta estrategia son los anglicismos *aicecrim* (p. 212), las «rubias *mideluésticas* mozas» (p. 9), el *uanestep* (p. 46), o la chistosa referencia a la política económica del presidente norteamericano Franklin D. Roosevelt, a la que se equiparan las estrategias de supervivencia de un patriarca del subproletariado: el «*niu dial*» (p. 33). Un efecto semejante tienen los galicismos *ansisuatl*

³ Luis Martín-Santos, «Prólogo a "Tiempo de destrucción"», en: *Apólogos y otras prosas inéditas*, ed. de Salvador Clotas; Barcelona, Seix Barral, 1970, pp. 150-151.

⁴ Sobre la innovación léxica en *Tiempo de silencio*, cf. ante todo Tomás Hernández, «Anotaciones al vocabulario de "Tiempo de silencio"», en: *Cuadernos de Filología*, dic. 1971, pp. 139-149, y Gianna Carla Marras, «Il silenzio e il suo contenuto. Le modificazioni lessicali in *Tiempo de silencio*», en: *Studi Ispanici*, 1978, pp. 117-143.

(p. 79), «el *fuá* ese de las *landes*» (p. 281) o el eufemismo galo «*trotuarantes* mujeres» (p. 154) para referirse a unas prostitutas.

Los medios retóricos y estilísticos utilizados por Martín-Santos resultan tan excesivos que sugieren la comparación con una de las metáforas principales de la novela, el cáncer⁵: las excrecencias proliferantes del lenguaje son anomalías que invaden el texto y destruyen su forma habitual igual que un cáncer que se extiende sobre el cuerpo multiplicando las células enfermas. Pedro, el protagonista de *Tiempo de silencio*, es un joven y ambicioso médico e investigador en el Madrid de finales de los años 40, donde trabaja en un proyecto sobre las causas del cáncer que tiene como objetivo aclarar si una variedad de esta enfermedad se transmite por vía hereditaria o si existe también la posibilidad de un contagio. En otras palabras, Pedro se pregunta si el mal es una característica ya predeterminada en los genes, algo innato, inevitable e inseparable de la esencia misma de los ratones que usa para sus experimentos, o si, por lo contrario, la progresión de la enfermedad se debe a factores circunstanciales o accidentales, p. ej. a un virus: en este último caso, un cambio de las condiciones que favorecen el cáncer podría ser un remedio eficaz. Este motivo del cáncer, que en un plano microcósmico afecta a los ratones, se traspone a toda la nación española en un plano macrocósmico: el cáncer funciona en la novela como metáfora de los males que achacan a España. A lo largo de los siglos, pensaba Martín-Santos, España se había aislado y adoptado una actitud de hostilidad ante el pensamiento extranjero, defendiendo su provincialismo hermético contra todo influjo positivo que habría podido llegarle desde fuera. Como un cáncer, los males que destruyen el país nacen y se multiplican dentro del organismo: Martín-Santos compara la obra destructora del cáncer, la «autofagia progresiva de su propia sustancia viva hasta la muerte» (p. 13), al proceso que no sólo frena el progreso en España, sino que además dirige sus fuerzas mal orientadas contra su propia existencia.

De todo el riquísimo léxico de *Tiempo de silencio*, me contentaré con analizar una sola palabra que resume en sí todo el dilema del frustrado investigador. La idiosincrasia lingüística del médico Pedro se caracteriza por cierta tendencia a la ampulosidad y la retórica patética, por un lado, y por otro, como es lógico en una persona de su profesión,

⁵ Cf. Gustavo Pérez Firmat, «Repetition and Excess in *Tiempo de silencio*», en: *PMLA*, 96, núm. 2, march 1981, pp. 194-209.

por un vocabulario científico de la medicina y la biología. Encontramos en la primera unidad narrativa de la novela palabras como, p. ej., *motoneuronas*, *córtex* (p. 9), *neuroblastos* (p. 9), *neoplasia* (p. 9), *crossing-over*, *cromómeros* (p. 11), *ectodérmico* y *mesodérmico* (p. 11) y muchas más. Este léxico ha seducido a algunos comentaristas a interpretar como término de la jerga científica una enigmática palabra que aparece ya en la segunda página, en un contexto que habla de la lucha contra el cáncer, de «la grandeza no sospechada que el pueblo de aquí obtiene en la lidia con esa mitosis torpe que crece y destruye [...] las carnes frescas de las todavía menopáusicas damas, cuya sangre periódicamente emitida ya no es vida sino engaño, engaño. "Betrogene"» (p. 8). Esta misteriosa expresión, que leída con pronunciación española suena [betroxéne], dio origen a una especie de *running gag* involuntario en la bibliografía sobre *Tiempo de silencio*. En 1975, cinco profesores de la Sorbona juntaron sus esfuerzos para llegar a la conclusión de que podría tratarse de un vocablo de la biología o la medicina cuyo sentido desgraciadamente no lograron determinar⁶. Otro estudioso de *Tiempo de silencio* confiesa también su ignorancia del significado de la extraña palabra, «procedente seguramente de la biología», como afirma sin prueba alguna, y aventura la hipótesis de que «[p]odría ser del inglés «better», mejorar, superar, exceder»⁷. No obstante, el contexto muestra claramente que no hay que buscar este término en una enciclopedia de las ciencias, sino más bien en un diccionario alemán, pues en esta lengua *Betrogene* no significa otra cosa que 'engañadas', y en la frase citada se refiere evidentemente a unas «todavía menopáusicas damas, cuya sangre periódicamente emitida ya no es vida sino engaño, engaño» (p. 8).

El hecho de que *Betrogene* va precedida por «engaño, engaño» basta para reconocer la palabra alemana sinónima. Más difícil resulta comprender por qué Martín-Santos recurrió aquí a este idioma. La solución se encuentra en una obra de Thomas Mann, uno de sus escritores favoritos:

⁶ Cf. Denise Boyer (et al.), en «Notes sur *Tiempo de silencio*», en: *Les Langues Néo-Latines*, núm. 214, 1975, pp. 40-91: «voc. de la biologie ou de la médecine? Nous n'avons pu déterminer le sens de ce terme» (p. 44).

⁷ Juan Luis Suárez Granada, «Glosario de *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos», en: *Archivum*, XXXVII-XXXVIII, 1987-1988, pp. 341-387, cito p. 349. El mismo autor, en *Tiempo de silencio. Luis Martín-Santos*, Madrid, Alhambra, 1986, había ya comentado la palabra en el glosario: «término posiblemente procedente de la biología, cuyo significado no hemos podido precisar» (p. 112).

Die Betrogene es el título de un relato de Mann en el que la protagonista, Rosalie von Tümmler, corresponde perfectamente a la definición de «menopáusica dama», pues ya al principio se dice que está pasando por el climacterio⁸. Rosalie se enamora de un joven americano que da clases de inglés a su hijo y, cuando un día cree que ha vuelto a menstruar, se ilusiona con la idea de que la naturaleza la apoya en su rejuvenecimiento amoroso⁹. Sin embargo, se engaña cruelmente, pues no se trata de sangre menstrual, sino de un síntoma del cáncer que, partiendo de los ovarios, le ha invadido el útero y atacado otros órganos. Ya es tarde para salvarla, y al final del relato muere de su grave enfermedad. Lo que dice Martín-Santos de las menopáusicas damas se aplica perfectamente a la *Betrogene* de Thomas Mann, cuya «sangre periódicamente emitida ya no es vida sino engaño, engaño». Y también se engañó o fue engañado el lector que tomó *Betrogene* por una palabra del ámbito de la genética.

Ahora bien, si se supone que una lectura correcta de la frase sólo es posible si se sabe alemán y se conoce el intertexto de Thomas Mann, es lícito objetar que únicamente una ínfima parte de los lectores empíricos de la novela comprenderá el pasaje en cuestión (como ya hemos visto, toda la sabiduría de la Sorbona no bastó para dar con la clave). Para los demás, lo más probable es que o renuncien a intentar entender este detalle, o que se dejen contaminar por la isotopía cancerosa e interpretarán *Betrogene*, por la semejanza fónica con *gen*, como un término relacionado con una de las dos vertientes de la investigación de Pedro, la que examina el carácter hereditario, genético del cáncer. Pero este proceso semántico se efectúa según el principio de transmisión opuesto, precisamente el que Pedro espera demostrar: el contagio (que aquí sería un contagio por el contexto, pues donde abundan las palabrejas científicas, no sorprendería que *Betrogene* fuera una más). Además, el

⁸ «[...] seit längerem schon [...] litt ihr Wohlbefinden unter organisch-kritischen Vorgängen ihrer Jahre, dem stockenden, bei ihr unter seelischen Widerständen sich vollziehenden Erlöschen ihrer physischen Weiblichkeit»: Thomas Mann, *Die Betrogene und andere Erzählungen*, Frankfurt a.M., Fischer, 1991, p. 172.

⁹ En su edición crítica de *Tiempo de silencio*, Barcelona, Crítica, 2000, Alfonso Rey tiene el mérito de corregir el error de sus precursores: «*betrogene*: 'engañadas', participio de pretérito del verbo alemán *Betrügen*» (p. 287). Sin embargo, no explica por qué Martín-Santos empleó esta palabra alemana. Más aún, su propuesta de enmendar la frase y poner «las todavía *no* menopáusicas damas» (p. 247) muestra a las claras que no captó la intención.

fenómeno biológico que está en el centro del interés de Pedro, la *mitosis* o carioquinesis, es decir, la división del núcleo de la célula con división de los cromosomas en sentido longitudinal, se reproduce en cierto sentido en el nivel de los significantes del texto cuando del *engaño* de las menopáusicas damas se forma la excrecencia anómala *Betrogene* como desdoblamiento de la palabra española *normal*, i.e. perteneciente a la lengua “natural” del texto, como algo ajeno, como si se tratara de una célula cancerosa en medio del cuerpo textual. La lectura correcta revela que el origen hereditario del elemento intruso está en la genealogía intertextual y hace patente el carácter ilusorio de las interpretaciones basadas en el contagio contextual, pero al mismo tiempo, mediante la mitosis bilingüe del significante, restablece el vínculo con el cáncer que acaba de destruir. O con otras palabras: la tentativa y el fracaso hermenéuticos del lector corren paralelos a los vanos esfuerzos que hace Pedro para demostrar una hipótesis científica que carece de fundamento, y la revelación del error no deja duda en cuanto a la transmisión hereditaria, es decir, genética en el caso del cáncer, e intertextual en el de la palabra alemana, respectivamente. Sin embargo, esta lectura correcta resulta tal vez tan difícil e improbable¹⁰ como lo es para la medicina la curación del cáncer, de modo que el engaño siempre predominará sobre el conocimiento, como si Martín-Santos, desafiando al lector con una sola palabra alemana, hubiera querido expresar, de una manera muy velada, su profundo escepticismo respecto a la posibilidad de encontrar un remedio eficaz para curar a España de los males que denuncia en su novela.

Juan Goytisolo: la ósmosis

Tiempo de silencio es una novela polifónica, multilectal y pluriestilística, pero todavía no nos encontramos ante una obra plurilingüe, pues los elementos de lenguas extranjeras son raros y presentados como anomalías, deformaciones, excrecencias cancerosas, como quistes en el cuerpo contagiado por los males endémicos de España. Martín-Santos rompió con toda una tradición literaria; no obstante, nunca renegó de la

¹⁰ He repetido el experimento con varias docenas de estudiantes germanófonos: sólo una muy pequeña minoría se dio cuenta en la primera lectura de que *Betrogene* podría ser una palabra alemana, pero sin comprender su función en el texto, y una sola vez un estudiante había leído el relato de Thomas Mann. Está claro que la probabilidad de una comprensión correcta será aun mucho más baja entre lectores hispanohablantes.

hispanidad de su mundo ficticio y su lenguaje. Experimentó con la pluralidad de formas expresivas que le ofrecía el castellano, pero la extranjería del léxico intruso no encontró su aprobación incondicional, sino que la usó con una intención crítica, incluso moralizante en una novela que, a pesar de insistir tanto en la necesidad de abrirse al exterior y acoger sus influjos saludables, transgredió las convenciones formales sin que, en su temática y la mayoría de sus referencias culturales, dejara de ser centrada en España y sus problemas históricos.

De este escrutinio crítico de la hispanidad partió Juan Goytisolo en *Señas de identidad*, una novela cuyo experimentalismo formal y lingüístico se muestra muy claramente deudora del impacto de *Tiempo de silencio*. En esta obra de transición, Goytisolo ya empezó a alejarse del centro español enfocándolo desde la periferia, y este proceso de distanciamiento y deshispanización se radicalizó en sus posteriores libros de ficción: en la reivindicación del “otro” y la desmitificación de la España sagrada en su *Don Julián*, en la destrucción de todos los centros cohesivos en *Juan sin Tierra*, y en la subversiva tercermundialización de su visión de Occidente en *Makbara* y *Paisajes después de la batalla*. Si Martín-Santos vislumbró que el remedio contra los males hereditarios de España podría venir de la apertura hacia el exterior, Juan Goytisolo encontró en la extranjería y la excentricidad voluntarias el antídoto no para curar a España, sino para desintoxicarse a sí mismo del lastre de la tradición ibérica. La metáfora biológica que mejor expresa el objetivo de su búsqueda es la imagen de la ósmosis, frecuente en su obra. En su autobiografía *Coto vedado* dice:

La fecundidad de cuanto permanece fuera de las murallas y campos atrincherados, el vasto dominio de las aspiraciones latentes y preguntas mudas, los pensamientos nuevos e inacabados, el intercambio y ósmosis de culturas crearían poco a poco el ámbito en el que se desenvolverían mi vida y escritura, al margen de los valores e ideas, menos estériles que castradoras, ligados a las nociones de credo, patria, Estado, doctrina o civilización¹¹.

La ruptura con los tradicionales valores españoles y occidentales va acompañada de un deseo de compenetración y mestizaje con otras culturas, ya que Goytisolo está convencido de que las identidades nacionales puras son una quimera:

¹¹ Juan Goytisolo, *Coto vedado*, Barcelona, Seix Barral, ⁸1988, p. 38.

[...] la cultura no puede ser hoy exclusivamente francesa, inglesa, alemana ni siquiera europea, sino plural, mestiza y bastarda, fruto del intercambio y la ósmosis, fecundada por el contacto con mujeres y hombres pertenecientes a horizontes lejanos y diversos¹².

La imagen biológica de la ósmosis, en combinación con nociones como hibridación, mestizaje, contagio, proliferación, pluralidad, etc., vuelve a aparecer en los ensayos y obras de ficción de Juan Goytisolo. Cuando lee, por ejemplo, la semiótica urbana de Estambul como un texto-palimpsesto, todo lo que dice de la gran ciudad puede aplicarse casi literalmente a su concepción de la estética literaria:

La yuxtaposición de planos históricos y étnicos de la gran urbe propicia desde luego la existencia y proliferación de colisiones espacio-temporales, fenómenos de hibridación y mezcla dinámica de discursos que representan a mis ojos el sello inequívoco de la modernidad. La pluralidad y convivencia de estilos, su contagio recíproco, el valor energético de la ósmosis descentran la mirada del visitante, aniquilan su visión homogénea de las cosas, relativizan y fraccionan sus primeras impresiones globales. En las calles y lugares privilegiados de ese espacio-palimpsesto que es Estambul, aquél permanece a la escucha de un texto políglota en el que una babel de lenguas —el lenguaje de las piedras— traza la historia incompósita de la ciudad fundada hace 27 siglos [...] ¹³.

En sentido figurado, la ósmosis es la «[m]utua influencia entre dos personas o grupos de personas, sobre todo en el campo de las ideas»; en las ciencias naturales, en cambio, designa el «[p]aso de disolvente pero no de soluto entre dos disoluciones de distinta concentración separadas por una membrana semipermeable»¹⁴. La primera acepción, la del intercambio fructífero, es sin duda la que Goytisolo tiene en la mente cuando habla de sus ideales culturales. La otra, sin embargo, la penetración unidireccional del disolvente, es la que pone en obra en la práctica subversiva de algunos de sus textos. Así, por ejemplo, en el capítulo inicial de *Paisajes después de la batalla*, titulado «Hecatombe»¹⁵, donde

¹² Juan Goytisolo, «París, ¿capital del siglo XXI?», en: *El Bosque de las letras*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 177-190, cito p. 186.

¹³ Juan Goytisolo, «La ciudad palimpsesto», en: *Aproximaciones a Gaudí en Capadocia*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 87-88.

¹⁴ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, ²¹2001, p. 1637.

¹⁵ Véase mi análisis de este capítulo en *Juan Goytisolo: Metáforas de la migración*, Madrid, Verbum, 2003, pp. 168-180.

se imagina qué pasaría si las pesadillas de los nacionalistas xenófobos franceses se hicieran de repente realidad y París amaneciera con todos los letreros, inscripciones, carteles, nombres de calles y bares en árabe en vez del acostumbrado francés: la palabra más anodina, como la publicidad *سندويش*¹⁶ de un café que vende bocadillos, se convertiría, a causa de la incomprensión de los parisinos, en un eslogan tan peligroso como el graffiti *موت الغرب*¹⁷, que amenaza de muerte a todo el Oeste, y las señales de tráfico, aunque siguieran señalando en la misma dirección de *مركز بومبيدو اوبرا كنكرد*¹⁸, o sea, del Centre Pompidou, la Ópera y la Place de la Concorde, provocarían un caos casi apocalíptico del tráfico. Como efecto de una escritura bilingüe, la ósmosis goytisoliana despliega aquí todo su potencial corrosivo y disolvente de la monoculturalidad monolingüe.

Al final de *Juan sin Tierra*¹⁹, Juan Goytisolo ya había dado el paso al otro lado de la frontera lingüística: se desacostumbró de su lengua y dejó que ésta se contagiara y fuera absorbida y sustituida totalmente por el árabe. No hay ruptura más radical en la literatura española que la última página de *Juan sin Tierra*, escrita en árabe y, por consiguiente, impronunciable y muda para la mayoría de los lectores, donde dice:

علاقنا انتهت

انا بدون شك في الجهة الاخرى²⁰

La claridad absoluta de este mensaje es sólo superada por su incomprensibilidad para muchos lectores. Paradójicamente, sin que éstos entiendan el sentido exacto de las palabras, el texto árabe se lo hace comprender convirtiéndolos en analfabetos y excluyéndolos de la comunicación. La traducción confirma la sensación experimentada, pues la frase árabe significa: «Nuestra comunicación ha terminado. Yo estoy sin duda en el otro lado». Juan Goytisolo ha encontrado en el árabe una excentricidad que le permite mirar España, Europa y Occidente desde fuera, desde una (o)posición que sólo puede compartir realmente quien, como él, haya cruzado la frontera lingüística y cultural. Las lenguas extranjeras,

¹⁶ J. Goytisolo, *Paisajes después de la batalla*, Barcelona, Montesinos, 1982, p. 13.

¹⁷ *Ibidem*, p. 173.

¹⁸ *Ibidem*, p. 15.

¹⁹ Véase mi análisis de este final bilingüe en *El final de la novela*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 338-350.

²⁰ J. Goytisolo, *Juan sin Tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1985, p. 307.

y sobre todo el árabe, son para Goytisolo fuerzas liberadoras y disolventes al mismo tiempo, elíxires maravillosos, por un lado, y por otro venenos infiltrados en la lengua materna a través de la membrana, más permeable de lo que creen los puristas, que la separa, sin poder protegerla, de la Babel circundante.

Julián Ríos: la fecundación

En Martín-Santos la metáfora de la mitosis cancerosa hace que los extranjerismos empleados en *Tiempo de silencio* parezcan excrecencias patológicas, y en Juan Goytisolo el ideal de la ósmosis cultural no logra disimular la agresividad provocadora con que usa el árabe en contra de los valores sacrosantos de la hispanidad. La obra de Julián Ríos, en cambio, representa la definitiva liberación, integración y convivencia pacífica de la pluralidad de lenguas en la literatura escrita en español. En *Larva*²¹ (1983) y otros textos suyos, Ríos da cabida a docenas de idiomas, entre otros el inglés, francés, alemán, latín, italiano, portugués, gallego, neerlandés, sueco, ruso, polaco, checo, rumano, húngaro, finlandés, irlandés, griego, turco, hebreo, árabe, sánscrito, japonés, chino e incluso el esperanto, idiomas que se mezclan alegremente con el castellano en la Babel de un auténtico mestizaje plurilingüe, pues las lenguas no sólo se yuxtaponen, sino que los elementos foráneos se asimilan perfectamente, más aún, coinciden en el interior de la palabra y rompen su unidad monolingüe. Por eso, la imagen biológica más adecuada para definir la función y el efecto del plurilingüismo en la obra de Ríos es la fecundación. Esta fecundación repercute y se manifiesta en el carácter doble o incluso múltiple del signo lingüístico como lugar de encuentro y fusión y se lleva a cabo mediante procedimientos variados: términos extranjeros se insertan en un contexto hispánico para deshacer su monosemia, o una homonimia u homografía existentes entre vocablos de dos lenguas diferentes provoca la polisemia de una palabra determinada, o una lectura extranjerizante semantiza partes de lexemas que etimológicamente no tienen el significado que se les atribuye bajo el influjo de las isotopías del contexto.

De los centenares o tal vez miles de ejemplos que nos brinda *Larva*, sólo comentaré unos cuantos que bastarán para ilustrar los procedi-

²¹ Julián Ríos, *Larva. Babel de una noche de San Juan*, Madrid, Mondadori, 1992.

mientos principales de la fecundación plurilingüe. En el primero, la inserción de un elemento foráneo, aunque de valor afirmativo, en un contexto español desdobra irónicamente el sentido de una frase que declara la unicidad de su referente. Se trata de un comentario dialogado sobre Galicia:

Galicia de Galicia, el país de las maravillas?:

Pues claro: meigas, curandeiros, curas, la santa compañía... Tak! Tak!

Galicia no hay más que una!²².

Se afirma la unicidad del país y la monosemia de su nombre —«Galicia no hay más que una»—, pero al mismo tiempo se introduce una pluralidad lingüística que pone en tela de juicio lo que se dice, y no sólo porque las palabras gallegas *meigas* y *curandeiros* en un contexto castellano señalan el bilingüismo de Galicia y, por consiguiente, la existencia de ya dos Galicias que coexisten en el mismo espacio geográfico, la de lengua gallega y la castellanohablante, sino también por la repetición de una palabra extranjera —«Tak! Tak!»— que significa 'sí, sí' en polaco, de modo que el mero hecho de afirmar la unicidad de Galicia en polaco relativiza la cosmovisión patriótica y etnocéntrica del gallego orgulloso de su patria y señala la duplicidad de Galicia. Pues, de hecho, hay una Galicia de Galicia, en el noroeste extremo de la Península Ibérica, el país de cuentos de hadas y novelas maravillosas como las de Álvaro Cunqueiro, y otra, la Galicia o *Galicja* polaca, la zona oriental de la antigua Polonia que fue ocupada por la Unión Soviética al final de la Segunda Guerra Mundial y que hoy forma parte del territorio nacional de Ucrania, la Galicia de los relatos de Bruno Schulz, esa región donde la mezcla de las culturas eslavas, gitana y judía produjo un imaginario no menos maravilloso que el de la Galicia gallega. El plurilingüismo sirve aquí para mostrar la pluralidad de un mundo en que nada es único, nada es monosémico, donde incluso Galicias hay varias.

Otro procedimiento es la homonimia u homografía en varias lenguas. Hay un personaje de *Larva*, el Doktor Kot, cuyo apellido permite dos lecturas según se lee en alemán o polaco:

Qué hay en un nombre? El salto casi felino del Doctor Kot cuando Milalias le preguntó: Doctor, su apellido es alemán, no?/ Nací cerca de

²² *Ibidem*, p. 416.

Danzig y mis padres eran alemanes, pero el origen de nuestro nombre es polaco²³.

Oriundo de Danzig/Gdańsk, ciudad bilingüe estrechamente vinculada a la historia de Alemania y Polonia, la familia del Doktor Kot arraiga en ambas culturas, y su «salto casi felino» tiene, por un lado, una razón etimológica, ya que *kot* significa 'gato' en polaco, y por otro se explica por la indignación que le causa al Doktor Kot la idea de que su apellido podría ser de origen alemán, pues en esta lengua *Kot* quiere decir 'excremento'. Con esta polisemia del nombre dividido en dos se asocian una isotopía felina y otra escatológica, que en el contexto se desarrollan en juegos de palabras y comentarios metalingüísticos²⁴ y forman una red de relaciones semánticas en torno al centro doble del apellido bilingüe.

Este procedimiento, que podríamos llamar *fecundación isotópica*, consiste, pues, en cadenas asociativas que parten de un término central en torno al cual surgen comparaciones, sinónimos, neologismos, homónimos en diversas lenguas. Además, los vínculos semánticos y fonéticos no se limitan a relacionar palabras, sino que operan también dentro de éstas a través de la semantización antietimológica de sus partes. Veamos cómo funciona esta fecundación isotópica en el interior de una sola frase:

Un harén de agarenas del desierto que van cubriendo con movimientos sandungueros a un beduino camaleónico²⁵.

Distinguimos en esta frase dos isotopías interrelacionadas, la desértica y la erótica. El harén y el desierto se asocian primero semánticamente por un nexo cultural: el harén es una institución islámica y árabe, viene, pues, de una de las regiones más desérticas del mundo. La selección del léxico los vincula también en el nivel fonético: las mujeres del harén son definidas como *agarenas*, palabra bastante rara para decir 'musulmanas' y que Julián Ríos ha elegido sin duda porque el significante incluye tanto el (*h*)arén en el que viven las agarenas como la *arena* que abunda en el desierto y que también aparece, por paronomasia en inglés o alemán, en sus movimientos *sandungueros*. A la isotopía desértica pertenecen ade-

²³ *Ibidem*, p. 64.

²⁴ El Doktor Kot se presenta, por ejemplo, como «Especializado en freudolencias psicoanales» (p. 63), y la nota que comenta su apellido empieza con juegos de palabras escatológicos: «Kot? Seguirás sin excrementar?:// Con su escacatología y su escocotología. Apura el cáliz hasta las heces!» (*ibidem*, p. 64).

²⁵ *Ibidem*, p. 11.

más otros seres: el beduino, el camaleón, sin olvidar al león, incluido en el adjetivo *camaleónico*. La isotopía erótica parte del *harén* y sus mujeres, las *agarenas*, que intentan seducir al *beduino* con sus excitantes contoneos²⁶ para llevarlo al tálamo, a la *cama* contenida en *camaleónico* y al *bed* de *beduino*, donde se verá si éste, al migrar de una isotopía a otra, será capaz de convertirse, de un camaleón del desierto, en un león en la cama.

Y así, en la obra de Julián Ríos, la ruptura de la unidad del signo y el monolingüismo de la palabra hacen posible la liberación de la vida sexual de las palabras, la orgía fecundadora en la que fusionan las palabras como si fueran óvulos y espermatozoides, y quedan preñadas de otras palabras de procedencia autóctona o foránea, y paren una prolífica progenie. Para Ríos, el plurilingüismo es fiesta y carnaval, no cáncer ni subversión, y contribuye a una proliferación salutífera y una polisemia desenfadada: por estos méritos suyos, Julián Ríos, español cosmopolita, debería ser declarado ciudadano de honor de Babel.

Conclusión y prognosis

Luis Martín-Santos, Juan Goytisolo y Julián Ríos representan una literatura de vanguardia destinada a un público lector tan sofisticado como minoritario. Pese a las múltiples rupturas de la unidad monolingüe, sus obras todavía no renuncian a la hegemonía de una lengua dominante, el español, que se contamina, metamorfosea y renueva en el contacto con otros idiomas. Si nos imaginamos el futuro de la literatura en un mundo cada vez más globalizado, ¿será posible una novelística realmente plurilingüe en la que coexistan varias lenguas con absoluta igualdad de derechos? No faltarían las condiciones socioculturales, pero tal vez sí las económicas. El número elevado de migrantes que viven en Estados Unidos o Europa ha dado origen a comunidades bilingües importantes de las que podrían surgir tanto los nuevos escritores de una literatura auténticamente mestiza como un público capaz de apreciar obras que exigen el dominio de dos o más idiomas. No obstante, el monolingüismo predomina también en la literatura escrita por autores emigrantes, que casi siempre se deciden por la lengua de su país de adopción: indios y

²⁶ Según del *Diccionario* de la Real Academia, *sandunguero* significa 'Que tiene sandunga', es decir, 'gracia, donaire, salero' (*op. cit.*, s.v., p. 2021).

paquistaníes en Gran Bretaña, magrebíes en Francia, turcos en Alemania, en vez de dirigirse a sus compatriotas de la diáspora, suelen escribir en inglés, francés o alemán, con sólo un mínimo de elementos lingüísticos foráneos, como si buscaran más la aprobación del pueblo anfitrión que de su propia comunidad, tal vez porque el bajo grado de formación escolar de la mayoría de los migrantes laborales de todos modos les vedaría el acceso a la literatura, y seguramente porque sólo puede existir una novelística bilingüe donde haya un mercado para libros escritos en dos idiomas, difícilmente comerciados y, por consiguiente, poco interesantes para las editoriales, ya que cada lengua que se añade, en lugar de aumentar el público, excluye a millones de lectores potenciales. Quizás sea posible en el caso de los Estados Unidos donde se está formando una élite culta de *hispanics*: sin embargo, los novelistas chicanos, por razones personales, editoriales o comerciales, siguen optando mayoritariamente por el inglés, salvo pocos autores que prefieren expresarse en español (v. gr. Miguel Méndez), pero raros son los casos de una mezcla de las lenguas que sobrepasa el préstamo ocasional y los diálogos en *spanGLISH*, y creo que nadie ha ido más lejos en la creación de una novela bilingüe que la puertorriqueña neoyorquina Giannina Braschi en *Yo-Yo Boing!*, pero se trata de una excepción. La resistencia de la narrativa al plurilingüismo significa que, en la literatura, la *tercera nación* híbrida con su mestizaje de idiomas sigue siendo una utopía a pesar de que el bilingüismo es ya un hecho cotidiano para centenares de millones de hablantes en todos los continentes. En el nivel lingüístico, la novelística no cumple su función mimética de reflejar la realidad plurilingüe y simula, en cambio, un mundo en que todos hablan la misma lengua, como si la otredad fuera comprensible sin un largo y arduo aprendizaje. La mayor comprensibilidad del monolingüismo, sin duda mucho más cómodo que la Babel a la que nos enfrentan Julián Ríos y, en menor medida, Juan Goytisolo y Luis Martín-Santos, nos priva del placer y la satisfacción que nos da la narrativa de vanguardia de estos escritores que se atreven a romper la unidad de las lenguas y palabras y se dejan influir, contagiar y fecundar por la pluralidad de voces e idiomas que suenan diariamente en el caos que nos rodea.

