

HABLA COLOQUIAL Y LENGUA LITERARIA EN LAS LETRAS ARGENTINAS

La primera preocupación de un escritor —como la de todo artista— es la del manejo y elección del material a través del cual se expresarán, se materializarán sus obras. Y como el escritor trabaja con palabras, el lenguaje se convierte en su más alta responsabilidad, en la preocupación máxima de su quehacer específico. Pero la actitud frente al común instrumento lingüístico difiere notablemente si comparamos la que mantiene frente al lenguaje un escritor español y la que vive íntimamente un creador argentino. El escritor peninsular siente el lenguaje como una suma riquísima de experiencias acumuladas en el pasado, a través de una larga y rica tradición, que es toda suya, de la cual se siente heredero directo y natural, poseedor legal y todopoderoso. Para él existe además, una exacta discriminación, una frontera claramente establecida entre lengua hablada y lengua escrita. La naturalidad, la vivencia en esta posesión del lenguaje materno como propio, signan y caracterizan la actitud del español frente a su lengua. ¿Qué ocurre con el argentino?

Tal vez podamos decir que a la tranquilidad y la seguridad suceden aquí la tensión íntima, el conflicto permanente entre el uso y la norma establecida, la negación del pasado, el rechazo de la historia, la consciente intención de transformarla. La más destacada característica es, para decirlo rápidamente, la inseguridad y la conciencia de oponerse —de alguna manera— a esa tradición que se siente como propia y al mismo tiempo «otra». Esa inseguridad supone la existencia de un complejo de hechos que trataremos de deslindar rápidamente; algún día deberá examinarse este problema en toda su extensa y rica trayectoria histórica.

Esta inseguridad del escritor argentino está, de modo íntimo, relacionada directamente con la situación del hablante medio argentino. Un destacado e inteligente lingüista ha calificado la situación del ha-

blante medio argentino como de «esquizofrenia lingüística»¹. Mientras las clases altas a nivel social y cultural emplean en su vida cotidiana varios modismos muy característicos (el voseo, el *recién* sin participio, el *che*, el yeísmo, el seseo; y pronuncian *mohca*, *lah manoh blancas*, etc.), esas formas *en su totalidad* son sistemáticamente condenadas por gramáticas y gramáticos, por la escuela y por todos los encargados de dictar normas lingüísticas concretas. El mismo profesor o, más frecuentemente, la misma maestra que ha ordenado al alumno: «Andrés, escribe un ejemplo en el pizarrón», durante la clase, le pide al mismo Andrés, en el recreo: «Andá y traéme tizas, y decíle a la celadora que me traiga la libreta...» Esta dualidad de normas en que se debate el hablante medio, aquel necesitado de muy claras y precisas indicaciones con respecto a una *noción de corrección* sin confusiones, es apenas el primero de los elementos que más tarde se refleja en la actitud de los escritores.

Y es que el criterio de corrección, como señala muy claramente Suárez, «se puede reducir... al de uso por parte de un determinado grupo social», pero aun ese criterio no es idéntico para todo el país. Lo concreto es que en todo hablante más o menos instruido (que ha pasado por las aulas de la escuela a la universidad) existe una evidente situación conflictiva de tipo lingüístico que podría describirse como una permanente oposición entre el uso y la norma; entre las costumbres y la ley que las regula. Gramáticas y dómynes, academias y el Ministerio de Educación condenan el *vos* y las deformaciones verbales que lo acompañan; el *che* y otras formas se consideran vitandas y populares. Pero los más cultos, los que podrían imponer (y los imponen) ciertos usos lingüísticos, persisten agresivamente en emplearlos. Y sancionan como afectado el empleo de las formas de segunda y tercera persona (nadie dice *tú tienes*, o *vosotros tenéis*; todos empleamos *vos*

¹ Jorge A. Suárez, «El problema de la corrección lingüística», *Cátedra y vida*, número 55, Bs. As., mayo-junio 1965, págs. 8-17. «Es penoso verificar que hace ya años que la escuela se empeña en obligar al hablante argentino a una verdadera esquizofrenia lingüística: parece increíble que nuestras gramáticas persistan en enseñar en primer término paradigmas como *tú tienes... vosotros tenéis*, cuyo uso —en boca que no delate a un hablante no argentino— si tiene sanción social de «afectación» o de «pedantería», en lugar del general *vos tenés... ustedes tienen*, que emplean todas las clases sociales; que insistan en que *detrás tuyo* o *recién llega mañana* son formas incorrectas y en que pronunciaciones como *bohque* deben evitarse. Es obvio por qué razón todas esas formas son correctas: son las que usan los grupos de mayor prestigio», *ibíd.*, 12-13.

tenés, ustedes tienen). O condenan como de nivel inferior formas usadas por ciertos sectores de poca cultura².

La dualidad de normas afecta también en muchos casos nuestra lengua escrita epistolar, aquella donde se da una visible búsqueda de un nivel familiar de comunicación. Hablamos de vos, pero es común que nuestras cartas se escriban de tú o que mezclemos en ellas inconscientemente ambos tratamientos... Durante el siglo XIX, estos casos se hacen visibles en la correspondencia de ciertos hombres importantes que olvidan lo aprendido en las tenaces escuelas (manejadas en su mayoría por maestros españoles) y en un instante de emoción, de tensión o de peligro, escriben esas formas que tenían numerosos años de persistente uso oral.

Esta situación influye e influyó en la delicadísima relación que en nuestro país se ha establecido entre lengua y literatura. Teóricamente sabemos que existen diferencias entre lengua escrita y lengua hablada. La segunda es dinámica, transformadora, en evolución constante. La primera posee una esfera mucho más reducida de creación permanente; de alguna manera puede ser calificada como de conservadora frente a la oral. Pero mantiene una constante relación con aquella y cuando un uso ha pasado de la lengua coloquial a la escrita, es porque ese uso tiene ya cumplida una larga etapa de asentamiento y ha sido acatado por la mayoría de los hablantes. Pero esa influencia se mantiene de modo permanente, porque de no ser así, llegaría un momento en que ambas serían tan distintas que un hablante no podría comprender la escrita. Es la lengua literaria la que finalmente refleja las transformaciones de la escrita, y es a la postre la que cambia debido a los influjos variados ya del dinamismo de lo coloquial, ya de las innovaciones de las escuelas y modas, ya por influjo voluntario del poder creador de cada escritor.

En el mundo hispánico enfrentamos una situación típica y esclarecedora. La lengua literaria posee un prestigio internacional y una persistencia conservadora que la pone por encima de las diferencias locales o nacionales que podemos detectar entre los hablantes de cada comunidad lingüística hispanoamericana. La lengua literaria hispánica constituye lo que podríamos denominar una *koiné* internacional, cuyo prestigio no nace solamente de que conserva un rico y acendrado tesoro cultural, sino que, a la vez, supone la posesión de un admirable

² Ejemplos típicos de formas no aceptadas por los que imponen la corrección en nuestro país: *haiga, vedera, tenis, voy del médico, creo (o pienso, dice, etc.) de que, frezada, etc.*

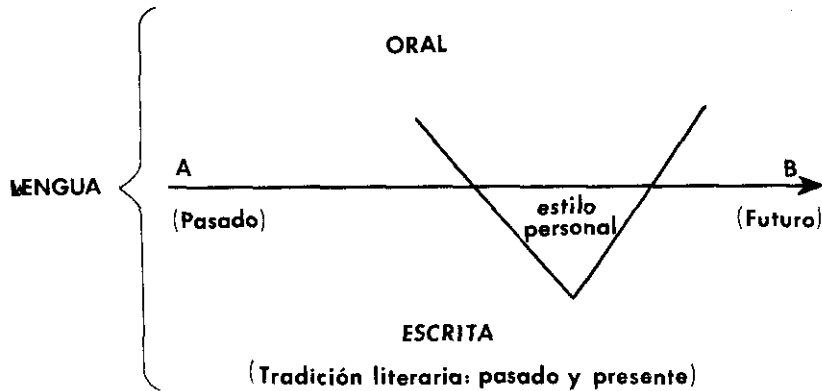
instrumento internacional de comunicación entre todos nosotros, al cual no debemos ni podemos renunciar. Si algo haremos y seremos los hispanoamericanos en el mundo contemporáneo, lo seremos como unidad de países con problemas semejantes, con características similares y con un basamento cultural idéntico. Y sería tonto y suicida perder esta magnífica unidad lingüística que permitirá la unidad internacional de propósitos y de políticas en busca del bien común.

Si ahora trasladamos nuestra mirada al problema lingüístico del escritor hispanoamericano, veremos cómo se flexionan todos estos aspectos de modo peculiar en el escritor argentino. Todo escritor persigue la creación de un orbe propio, pero apelando al empleo de un instrumento común que permite la comunicación con el lector, la comprensión por el lector de lo que el escritor ha querido decirle. A este deseo de ser comprendido suma el escritor la búsqueda de la originalidad. Originalidad personal y en muchos casos originalidad nacional. Y es aquí donde aparecen ya algunos de los hechos concretos que históricamente analizados nos permitirán comprender hasta dónde para el escritor argentino expresarse, y expresarse de modo personal, toca a una suma de aspectos que van (que han ido) mucho más allá de la pura preocupación del escritor de cualquier latitud frente a todo el pasado que guarda su lengua literaria materna.

La literatura se alimenta de un complejo proceso que arrastra, en primer lugar, todo el pasado escrito (la experiencia de todos los creadores está presente en el escritor de hoy, desde el *Cantar de Mio Cid* hasta la última novela de García Márquez, pasando por Borges, Quevedo, Cervantes, Lope de Vega, Cambaceres o Lynch). Pero ese enorme repositorio, en el cual el escritor puede encontrar inspiración, formas, consuelo o *caminos que no debe seguir*, es apenas el primero de los aspectos que su labor creadora supone. En ella también influye la lengua hablada coetánea, la lengua escrita de su época (periodística, jergal o literaria) y sobre todas las cosas el habla concreta del mundo nacional en el cual él vive. Todo este riquísimo conjunto de factores están implicados y presentes en esa complejísima realidad totalitaria que llamamos, según de Saussure, *lengua*.

La lengua hablada coetánea (la lengua culta hispanoamericana, esa que nos permite a argentinos, mejicanos, chilenos, venezolanos y madrileños entendernos sin problemas), la lengua literaria coetánea y el habla de la comunidad hispánica en la que nos insertamos, son los tres puntos fundamentales de partida de todo escritor de hoy. Es dentro del rico repositorio de la lengua escrita y hablada de su época de donde debe elegir el escritor. Su estilo supondrá introducir una cuña perso-

nal en el nivel de lo escrito en su época. En el siguiente cuadro hemos intentado representar gráficamente lo anterior. Existe un nivel de lengua universal que corresponde a todo el orbe hablado (lengua según de Saussure), y es el representado en la recta A-B. Ese nivel incluye tanto el dinamismo cambiante, pero a la vez persistente de lo oral, como el arrastre acumulado y seleccionado de todo el pasado cultural que guarda el lenguaje (por eso arriba se habla de lengua oral y abajo de lengua escrita; se supone que las verticales corresponden a los momentos sincrónicos). Frente al dinamismo renovador de lo oral está el conservadorismo relativo de la lengua escrita que conlleva tanto lo culto-histórico-literario, como la *koiné* internacional de la lengua culta para la comunicación de hechos e ideas.



Partiendo de la experiencia aprendida, de la lengua materna-oral, y sumando la experiencia de la cultura literaria anterior, de la lengua literaria coetánea y de la lengua culta, el escritor debe buscar en su capacidad creadora personal *su estilo*. Ese estilo no puede dejar de lado la obligatoriedad de ser comprendido y de entregar una serie de significados. A la vez, dialécticamente, el escritor debe buscar en todo el pasado y en el presente las diferenciaciones que lo harán único, personalísimo, dentro de un extenso, rico proceso en constante cambio. Es allí donde se hace presente su propia capacidad creadora. Todos estos factores se encuentran en permanente interacción, lo cual supone un movimiento dinámico de todos los factores que jamás se detiene. Tal vez el poeta sea —de todos los que escriben— aquél que más dramáticamente, más agónicamente enfrenta esta obligación de decir de

modo nuevo, jamás antes intentado, lo mismo que ya dijeron miles antes que él, apelando a un mundo de palabras conocido por sus lectores posibles ³.

LENGUA LITERARIA Y HABLA COLOQUIAL: LA TRADICIÓN HISPÁNICA

El análisis del proceso por el cual, a través de un siglo y medio, los escritores argentinos han ido elaborando una lengua literaria que recoge las riquezas y variaciones de nuestra habla coloquial, supone tener en cuenta no solamente una serie de actitudes personales, sino también una rica tradición que nace casi con las letras españolas. Porque además de las circunstancias concretas —que expondremos— nacidas de las diferentes corrientes literarias, puede decirse, sin exageración, que una de las más sólidas tradiciones literarias hispánicas ha defendido siempre la necesidad de no distanciar demasiado el habla cotidiana de la lengua literaria, en especial, de la narrativa. Pero en otros casos, también de la poesía. Dámaso Alonso ha intentado caracterizar toda la literatura española como una tensión permanente entre lo popular y lo culto; entre el arte para todos y el arte de minorías; entre lo exquisito y barroco, y lo plebeyo y sencillo

En la más rica tradición hispánica encontramos numerosas defensas de la sencillez coloquial en lo literario. En la Edad Media, razones de intención religiosa o catequética, o intenciones popularizantes, llevan a muchos escritores a defender la vigencia del habla popular:

*Quiero fer una prosa en román paladino,
en el cual suele el pueblo fablar con su vecino,*

(BERCEO: *Sto. Domingo*, 2)

Juan Ruiz muestra una intención popularizante en su obra (*Libro de buen amor*, 1629). Gran parte de la permanencia y del poder poético de las *Coplas* de Manrique se asientan en una cuidadosa elección de un vocabulario sencillo y cotidiano, casi despojado de latinismos. Pero es en los grandes escritores del Renacimiento donde encontramos reiteradamente expuesta la idea de que el lenguaje literario debe atenerse a la sencillez coloquial. Ha sido Menéndez Pidal quien ha demos-

³ Una exposición del problema de la poesía y la presión social del lenguaje en Ch. Bally, *El lenguaje y la vida*, trad. de Amado Alonso, 1941, págs. 216 y ss.; véase allí, además, la parte sobre lengua hablada y lengua escrita, páginas 110-125.

trado en su estudio del lenguaje del siglo XVI, que en Garcilaso, Fray Luis y Santa Teresa se tiende siempre a eludir los términos oscuros o «literarios» y a preferir lo hablado. Y que en *La Celestina* uno de los criados de Calixto acusa a éste de frecuentar los rodeos y de no apelar a «lo que a todos nos es común...». Hay, sin embargo, dos textos que queremos reproducir. Uno corresponde al *Diálogo de la lengua* (1535) de Juan de Valdés, valioso como proposición teórica:

«El estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna *escribo como hablo*, solamente tengo cuidado de usar vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua está bien la afectación.»

(Ed. Montesinos, pág. 155).

Valdés, además, en lugar de considerar como autoridades del idioma a los textos de los mejores escritores, elige como modelos a los refranes del vulgo, reiterando su valoración del habla común y corriente. Cervantes, el creador de la novela moderna, escribe en el prólogo a la primera parte del *Quijote*:

«Este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le faltan, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles... Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere...

... procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo, pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención; dando a entender vuestros conceptos sin intrincarlos y escurecerlos.»

Señalamos estos antecedentes, y podríamos acotar otros muchos, desde Feijoo hasta Baroja, para mostrar que la actitud de introducir lo coloquial en la lengua literaria no corresponde a una ocurrencia discolta o costumbrista de nuestros escritores, sino se inserta en una rica y permanente tradición hispánica ⁴.

⁴ Ramón Menéndez Pidal, *Antología de prosistas españoles* y «El lenguaje del siglo XVI», en *La lengua de Cristóbal Colón*; ambos en colección Austral.

LA «SITUACIÓN» HISTÓRICA DE LA ARGENTINA EN EL MUNDO COLONIAL

El proceso de difusión e implantación de la lengua española en América, todavía no ha sido estudiado en toda su multifacética y compleja realidad histórica. Persisten todavía muchos puntos oscuros, pero sí sabemos con certeza que en el mismo momento en que el primer español puso los pies en el Nuevo Mundo, su lengua comenzó un lento proceso de transformación que unas veces afectó a la pronunciación de ciertas consonantes y otras supuso un visible enriquecimiento léxico debido a las numerosas cosas nuevas que el mundo novísimo ponía delante de los conquistadores⁵. Esa compleja historia se flexiona de manera muy peculiar en el territorio que hoy llamamos Argentina. Y ello por circunstancias históricas muy particulares determinadas por la geografía, la historia y la economía.

Durante los siglos XVI al XVIII nuestro territorio constituyó el último extremo de un inmenso imperio cuyos centros más importantes estaban en algunas ciudades muy lejos del Río de la Plata: Méjico, Lima, Potosí. Las más ricas y famosas, aquéllas donde una gran población indígena prehispánica poseía al llegar los españoles una cultura propia de gran desarrollo y poderío. Esta abundancia de población (que significó abundancia de mano de obra barata), esta existencia de culturas anteriores organizadas y poderosas, se sumó casi siempre a la de metales preciosos, que constituyeron durante esos siglos los medios concretos de la riqueza económica. Esto explica que fuera allí donde se instalaron los grupos peninsulares más grandes que dieron origen a ciudades ricas, cultas, con una relación permanente con los centros culturales españoles. Méjico y Lima fueron la manifestación concreta de una riqueza minera y demográfica que no existió en el Río de la Plata. Durante todo el período hispánico la actual Argentina fue la Cenicienta del imperio: pocos indios, con un desarrollo cultural ínfimo. Ausencia de metales preciosos. Extensos territorios desérticos donde a través de miles de kilómetros jamás puso la planta el hombre blanco.

Esta falta de mano de obra y de riqueza metálica explica el hecho

⁵ Como esta idea de que la llegada del primer español a América implicó el comienzo de una transformación del lenguaje traído desde España se atribuye con frecuencia a Ortega, no deja de tener interés acotar que ya fue explicitada por Alberdi: «La revolución americana de la lengua española comenzó el día que los españoles por la primera vez pisaron las playas de América. Desde aquel instante, ya nuestro suelo les puso acentos nuevos en su boca, y sensaciones nuevas en el alma», *El iniciador*, Montevideo, 1.º de septiembre de 1838.

de que, a excepción de Salta y Córdoba, las restantes poblaciones extendidas por nuestro territorio, carecieran de todo brillo y alcanzaran un nivel cultural y social apenas superior a la pobreza. Esto explica que viajeros observadores como el autor del *Lazarillo* (1773) notaran en Buenos Aires y aun en el interior la ausencia de nobles, la sencillez de las costumbres, la falta de persistencia de ciertos arraigados valores hispánicos vigentes en otras zonas más influidas directamente por la vida española (como la fe profunda; mientras de la Vandra señala la evidente indiferencia de los porteños...), y una tendencia visible a la conservación de hábitos lingüísticos arcaicos.

En el actual territorio argentino ocurría lo que en ciertas regiones limítrofes del Imperio Romano (Galicia, Dalmacia, el norte de Africa): las transformaciones del habla y aun de la lengua escrita dinámicamente en transformación permanente en el centro cultural del imperio, Roma, llegaban hasta allí con sumo retraso y en ocasiones fueron ignoradas. Algo parecido sucedió con nuestro Río de la Plata. Ausencia de grupos cultos de importancia por falta de riqueza sustentadora, ausencia de grandes ciudades, poca comunicación entre ciudades o pueblos extendidos en territorios enormes. Así como el latín de las regiones más alejadas muestra la persistencia de arcaísmos olvidados desde siglos en Italia o en Francia, así, el rasgo más característico del habla argentina ha sido (es), la tenacidad con que se mantuvieron numerosos arcaísmos abandonados en el resto de América y en España.

En esa diferenciación también influyó de manera preponderante el sistema comercial cerrado implantado por la corona, que mantuvo más o menos apartados nuestros puertos del litoral Atlántico del rico tráfico mercantil y humano que vivían las ciudades costeras de centro y norte de Sudamérica. Es así como las mercaderías (y los hombres, claro está) cumplieron un pesado periplo que iba desde Méjico, Lima, Valparaíso, hasta el interior de nuestro país. O partían desde La Habana, Panamá, Portobelo, El Callao, Lima, Potosí, Córdoba y, finalmente, Buenos Aires. Dos flotas unían la península con América; una iba a Centroamérica. La otra tocaba Panamá, Portobelo, El Callao, etc.

El rasgo más destacado fue el *voseo* así como la conservación de otros arcaísmos léxicos y sintácticos; además de vulgarismos típicamente rurales explicables en comunidades de bajo nivel cultural, de fácil movilidad social, sin grandes diferencias económicas y caracterizadas (sobre todo en el litoral) por vivir de la explotación pecuaria.

Hasta 1810 el cuadro se mantiene en una estabilidad relativa, porque las diferenciaciones lingüísticas y sociales no habían entrado en conflicto con las normas dictadas por la península o los más cultos. El es-

tado de apartamiento casi permanente en que vivió nuestro territorio y sus características más o menos homogéneas, explican esta estabilidad. Es una homogeneidad derivada de una clase media que apenas ganaba para vivir modestamente⁶. Pero el fenómeno revolucionario desencadena todo un proceso que prontamente buscará símbolos expresivos a nivel lingüístico y social. Será un escritor formado en los moldes dieciochescos quien perseguirá y logrará una diferenciación polémica frente a lo hispánico peninsular, también en lo literario.

LA POESÍA GAUCHESCA Y EL HABLA RURAL

Las necesidades bélicas de la causa revolucionaria obligaron a los hombres de 1810 a buscar formas diferenciales, distintas, en que se encarnaran y se simbolizaran las intenciones de autonomía política frente a lo español peninsular. Este hecho puede verse muy bien en el fenómeno de la poesía gauchesca. Bartolomé Hidalgo usa un habla diferencial que comprendían tanto los hombres del campo como los de la ciudad; que hermanaba por su acento y su léxico (sus arcaísmos y vulgarismos americanos persiguen esa intención) a los de este rincón del ex imperio. Y que los distinguía con claridad de quienes habían nacido en la piel del toro, allá, al otro lado del Atlántico. A la vez, su búsqueda de diferenciación necesitaba encarnar en un personaje concreto, en un tipo humano y social bien distinto del español nato, rasgos americanos fácilmente perceptibles. Ese tipo, además, debía mostrar notas diferenciales también frente al resto del mundo hispanoamericano; el único tipo social que mostraba esa diferenciación, que era «otro» aun dentro del mosaico americano, fue el gaucho. Ello explica la elección de su figura y las evidentes intenciones de intensificar sus rasgos lingüísticos distintivos. Por tanto es primeramente una voluntad clara de diferenciarse, de destacarse con rasgos netos frente a lo peninsular, lo que lleva a Hidalgo a elegir este tipo rural y su habla peculiar, y a intentar escribir poemas dentro de su tradición rural. Estaba inventando un género que tendría asombroso éxito posterior.

En una obra en preparación veremos detalladamente la complejidad de factores que intervienen en la gauchesca y que determinan etapas

⁶ Las referencias que da Mansilla en sus *Memorias*, o el general Paz en las suyas, o Sarmiento en su obra, prueban que no hubo grandes fortunas ni interés en una vida rumbosa por lo menos hasta 1870. Y tal vez, fuera de ciertas familias salteñas, el nivel medio de todo el país debió estar representado por la modesta medianía de que da cuenta Mansilla, por ejemplo.

bien diferenciadas en su proceso histórico. Es evidente, sin embargo, que Hidalgo «descubre» para la poesía gauchesca la casi totalidad de sus características sumándole un elemento nuevo: la intención política. La especial situación social de Hidalgo influyó decisivamente en el sentido total de su obra. Su actitud militante ya a nivel político como histórico, sus recursos y temas, sus formas y motivos se desarrollarán luego largamente a través de todo el siglo XIX⁷.

Si analizamos la gauchesca desde nuestro punto de vista del influjo de lo coloquial en la lengua literaria, enfrentaremos problemas peculiares y difíciles. Ya en la época de Hidalgo hubo una evidente conciencia de la distancia entre el habla campesina que los poetas gauchescos trataban de recrear, y la lengua cotidiana y urbana que ellos empleaban, hombres todos de relativa cultura. Resulta difícil saber con exactitud hasta dónde las diferencias alcanzaban; no debían ser demasiado marcadas, ya que hoy seguimos entendiendo la casi totalidad de sus expresiones... Fue Costa Alvarez quien ya en 1922 escribía, tal vez con cierta exageración:

«Ninguna persona culta ha hablado nunca como gaucho, ningún escritor ha usado nunca el gauchesco como lengua propia. Dicho sea de paso, el lenguaje gauchesco real es uno y el de los escritores gauchescos es otro. Aquél era natural, éste es artificial.»

(*Nuestra Lengua*)

Borges, en varias partes, sospechó algo parecido, aunque tuvo plena conciencia de que en ciertos autores (y Hernández podría ser su paradigma) la diferencia entre el habla coloquial de los paisanos y la del poema era mínima:

«Los payadores de la campaña no versificaron jamás en un lenguaje deliberadamente plebeyo y con imágenes derivadas de los trabajos rurales; el ejercicio del arte es, para el pueblo, un asunto serio y hasta solemne. La segunda parte del *Martín Fierro* nos ofrece, a este respecto, un no señalado testimonio. El poema entero está escrito en un lenguaje rústico, o que estudiosamente quiere ser rústico; en los últimos cantos, el autor nos presenta una payada en una pulpería y los dos payadores olvidan el pobre

⁷ Véase nuestro trabajo, ignorado por casi todos los críticos: «Bartolomé Hidalgo, iniciador de la poesía gauchesca», *Cuadernos hispanoamericanos*, número 204 (Madrid, dic. 1966), 619-646.

mundo pastoril que los rodea... Es como si el mayor de los poetas gauchescos hubiera querido mostrarnos la diferencia que separa su trabajo deliberado de las irresponsables improvisaciones de los payadores.

Cabe suponer que dos hechos fueron necesarios para la formación de la poesía gauchesca. Uno, el estilo vital de los gauchos; otro, la existencia de hombres de la ciudad que se compenetraron con él y cuyo lenguaje habitual no era demasiado distinto. «Si hubiera existido el dialecto gauchesco que algunos filólogos (por lo general, españoles) han estudiado o inventado, la poesía de Hernández sería un *pastiche* artificial y no la cosa auténtica que sabemos.»

(El «Martín Fierro», 1965, págs. 9-10).

Con su habitual buen sentido Borges señala que las diferencias entre el habla rural y el lenguaje habitual de los poetas gauchescos no debía ser muy grande. Un examen de los poetas menos costumbristas de la gauchesca (Hidalgo, Ascasubi, Lussich, Hernández) permite afirmar, con seguridad, estas conclusiones:

- a) No existió demasiada distancia entre el lenguaje coloquial campesino del litoral y la lengua de la poesía gauchesca (por lo menos durante todo el siglo XIX y excluyendo las desmedidas caídas en el color local de Del Campo).
- b) La especial frecuentación del ambiente rural por los hombres más cultos del siglo permite acotar que entre el habla cotidiana de Ascasubi, Lussich, Hidalgo y Hernández y los modismos de la campaña no hubo diferencias muy marcadas (la prueba está en que todos comprendían bien de qué se hablaba en esos textos, desde Sarmiento hasta los hombres del 80)⁸.

⁸ Olga Fernández Latour de Botas ha escrito, refiriéndose a Hernández: «El caso de Hernández es, sin embargo, particularísimo. Su lenguaje y su estilo son mucho más reales, mucho menos caricaturescos que los de los otros poetas gauchescos. Y esto fue posible seguramente porque Hernández conocía y supo aprovechar las dos dimensiones de esta perspectiva: se apartó de lo folklórico lo necesario para elegir sus rasgos característicos (y así aparecer realmente folklórico ante la cultura urbana) y se alejó de lo gauchesco lo suficiente para suprimir su visión deformante (y realizar así la obra más parecida a lo auténticamente popular)», *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n.º 3, Bs. As., 1962, pág. 292. Véase además la alegría con que Sarmiento recuerda los poemas de Hidalgo en *Viajes*: «¿Cómo hablar de Ascasubi, sin saludar la memoria del montevideano creador del

- c) Toda la gauchesca apunta a crear un orbe estético peculiar siempre a partir del rasero concreto del habla coloquial campesina.

Estas observaciones nos conducen a indicar que la poesía gauchesca supuso una etapa fundamental, un experimento admirablemente realizado y cumplido, de elevar a lengua con valores literarios (con capacidad estética y comunicativa), un sector diferenciado del habla coloquial. Es un típico experimento romántico, concretado sin caer en las exageraciones del romanticismo. Y Hernández podría ser su paradigma más extraordinario, porque Hernández persigue una suma muy compleja de objetivos, y casi todos tienen en cuenta la veracidad con que esa habla haya de ser retratada. Esos objetivos fueron:

- a) Pintar un tipo social —su vida, sus sufrimientos, su modo— por boca de uno de sus representantes típicos.
- b) Este emplea únicamente las formas características de su habla, tanto a nivel lingüístico como desde el punto de vista de su metro preferido y sus imágenes.
- c) El poema se da como una denuncia «representativa» de un mundo inmisericorde y cruel con ese tipo social.
- d) A la vez, Hernández perseguía ganar a ese público para la literatura (y lo consiguió).
- e) Mostrarle a esa clase social el retrato de las injusticias que sobre ella caían, y hacerla consciente (concientizar) de su situación específica.
- f) A la vez, al hacer su denuncia, acusaba ante los restantes integrantes de la sociedad y ante el poder, que comprendía perfectamente su mensaje, esa situación que debía ser reparada.

género gauchopolítico, que a haber escrito un libro en lugar de algunas páginas como lo hizo, habría dejado un monumento de la literatura semibárbara de la pampa? A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de Chano el cantor, que andan por aquí en boca de todos...», vol. I, ed. Hachette, 1955, págs. 124-125. Sarmiento ha sido el primer crítico y comentarista de la poesía gauchesca; también nos da los primeros datos sobre la folklorización que están sufriendo los poemas de Hidalgo. Medio siglo más tarde, Ernesto Quesada (que también comprendía perfectamente su vocabulario) documentó la folklorización o tradicionalización completa de esos textos, *El criollismo en la literatura argentina*, 1902.

- g) Crear una obra de específicos valores literarios siempre a partir de las formas lingüísticas y expresivas de ese sector, o sea convertir su habla coloquial en lengua literaria.

Hernández cumplió, con admirable justeza, la totalidad de sus objetivos.

LOS HOMBRES DE LA GENERACIÓN DEL 37

Son los románticos los primeros que se plantean de modo teórico el tema de defender la libertad lingüística de los hispanoamericanos frente a España, y los primeros también en defender conceptualmente esta libertad. Su prédica va dirigida en dos direcciones. Por una parte proclaman nuestra independencia cultural y la necesidad de tener una literatura nacional. Por otra, la de que nuestro español es tan legítimo como el castellano y la de que nuestros escritores deben apelar a nuestras formas coloquiales para escribir. Los discursos del Salón Literario, las páginas agudas de Alberdi en *La Moda*, la polémica del romanticismo en Chile y los escritos de Juan María Gutiérrez contienen muchos de estos enunciados. Creemos ocioso repetirlos aquí nuevamente⁹. Rechazaron —por lo menos conceptualmente— la tradición española, aceptaron de ella las ideas de Larra y de los exiliados españoles en Londres, se inspiraron en ideas tomadas de los románticos franceses y alemanes. Postularon la necesidad de un arte nacional que describiera nuestros tipos humanos, nuestras costumbres, nuestros paisajes y nuestra historia. Levantaron la bandera de la libertad lingüística e ideológica frente a España y se empeñaron en una guerra sin cuartel contra el purismo. Defendieron los derechos del pueblo en cuanto a la lengua y de nuestros escritores en el uso de sus formas coloquiales. Varios, llevaron estos postulados a la práctica. En Echeverría y en Alberti aparecen los primeros intentos de trasladar a la literatura las formas orales nuestras. En diversas páginas de *La Moda* el autor de «Las bases» ape-

⁹ Véase los testimonios citados en nuestro trabajo, «Para la historia del voseo en la Argentina», *Cuadernos de filología*, n.º 3, Mendoza, 1970, 25-42. Sarmiento escribía en 1842: «Los pueblos en masa i no las academias forman los idiomas... Los idiomas vuelven hoi a su cuna, al pueblo, al vulgo, i después de haberse revestido por largo tiempo el traje bordado de las cortes, después de haberse amanerado i pulido para arengar a los reyes i a las corporaciones, se desnuda de estos atavíos para no chocar al vulgo a quien los escritores se dirijen i ennoblecen sus modismos, sus frases i sus valientes i expresivas figuras» (*Obras*, I, 1887, pág. 220).

ló a testimoniar esas formas. Es en los cuadros de costumbres donde aquí y allá, leemos:

«Un niño pitador, blasfemo, camorrero, impávido, que baja de la vereda a todo el mundo, que jamás se toca el sombrero, que lleva la carcajada del insulto en la punta de los labios... ¿qué será? Un rayo de vivacidad y de esperanza.»

(13 de enero de 1838)

«El otro día estuve en casa de mi comadre y la encontré furiosa como un león. Usted debe conocerla: es una señora de regular estatura, regordona, blanca ella, frente chica, estrecha, cara musculosa, inmóvil, prosaica; ojos diáfanos que muestran, sin poesía y sin misterio, un fondo más material y más mudo que la porcelana; sencilla ella, naturalota, que de todo se ríe a carcajada suelta; con más de diez hijos; no sabe leer ni escribir, ni lo echa de menos; no hay forma de hacerla pronunciar palabra que no denote la cosa más material; dice *replública* por república, *treato* por teatro.»

(3 de febrero de 1838)

«¿He de gastar tiempo en demostrar la rusticidad de cien actos que pasan por finos, como son el tocar el codo de una señora que sube una vereda, el comer mezquino y fruncido, y pulcro de elegancia estanciera, el instar una visita a que continúe soportando la esterilidad de nuestra casa, el presentar una copa o un plato con instancia terca... el bailar florido con trinos y apoyaturas, por decirlo así... el hablar perifrasedado, estudiado, convencional, clásico; el vestir, prolijo, el caminar escuchado, el accionar, el gesticular, el reír lleno de no sé qué pulcritud afectada y ridícula?»

(24 de febrero de 1838)

«Para hacer una visita, no es necesario saber la hora; que la sepan los serenos, y los maestros de escuela. Es más *romántico*, más *fashionable* el dejarse andar en brazos de una dulce distracción... Métase usted, aunque sea a las dos de la tarde; así se estila en París y en Londres... Si asoma, por casualidad algún criado en el segundo patio, péguele un chiflido...»

(2 de diciembre de 1837)

«Estará usted en esta conversación, y repentinamente sonará a sus espaldas el toque de ataque tarareado a voces... ¡Muchacho...!, gritará la madre.—¡Vieja...!, contestará el hijo.

Después de la cuestión del muchacho viene la cuestión del piano. Fulanita, ¿toque usted el piano? Si no toco, fulano: recién hace un año que aprendo. Es imposible: usted debe tocar algo: una valsita, al menos; ¡toque usted! Créalo usted fulano, no sé nada. No, que algo debe tocar. Y así muélala usted media hora entera, aunque diga que no sabe, y diga la verdad. Pero, señor, digo yo ahora, ¿no hay otra cosa de que tratar?... Toca, niña, esa valsa que estás aprendiendo, dice la madre. Pero, mamá, es una vergüenza: si no la sé todavía. Vaya, niña, no sea imprudente. Y haciendo de tripas corazón, la muchacha se sienta en el banquillo. El piano está incapaz, dice la madre. Y, en efecto, se conoce que la señora no es sorda...

No, señor: el baile debe ser serio, lento, grave, solemne: ¿qué es juego de niños? ¡De balde no ha de andar uno mostrando los dientes como sonso...! ¡Y vuelva usted mañana de visita! ¡Y no se pierda usted! ¡Y no sea hurafío!»

(9 de diciembre de 1837)

«En verdad os digo, mis trápalas oyentes, el que mucho leyere, comenzará por perder las pestañas, y concluirá por perder la conciencia...

Los hombres de ciencia nunca fueron buenos. Con su palabra de luz y de equidad, la península nos cuenta "que el inglés Newton era un mulato borrachón, ojos de truhán, dado a los fandangos y a la guitarra; que el francés Pascal, con su cara de china vieja, era un bebedor de siete suelas, cuchillero, que daba sus ojos por pegar un tajo al lucero del alba; que Descartes, el asesino de la única ciencia buena, tenía la afición de matar viejos, andaba con un violín debajo de una capa rotosa de pana de chocolate y pasaba las noches en bochinches; que Leibnitz era un tramposo de cuenta, ratero, gavilán de chinitas, chiquito de figura, y feo de llapa". Ya veis, pues, oyentes míos, que si los mejorcitos son así, ¡qué no serán los últimos!»

(7 de abril de 1838)

Y hasta en escritos de tipo programático Alberdi se permite, con desparpajo que adelanta en muchos años la acidez de Cambaceres, escribir cosas como éstas:

«8.º La patria es mi musa; el mundo mi parnaso. La musa sin patria es *guacha*, y la madre de la patria es la humanidad.»

(25 de noviembre de 1837, con el título *Literatura. Teoremas fundamentales del arte moderno*)

Hay otros numerosos textos en los que encontramos ejemplos del uso desenvuelto del habla coloquial (por ejemplo Gutiérrez en *El hombre hormiga*), pero creemos suficientes los citados para nuestro objeto. Lo importante es señalar que después de Alberdi y Gutiérrez, sobre todo después de Sarmiento, nadie escribe como antes en la Argentina. *El sanjuanino* deja una brillante estela que seguirán los grandes conversadores del ochenta. Sus tres mejores libros: *Facundo*, *Viajes* y *Recuerdos de provincia*, apuntan a una prosa abierta, sencilla, viril, recorrida del énfasis y la cambiante vibración de lo coloquial-culto. Esos tres libros establecen un nivel lingüístico específico, un «tono» entre íntimo, informal y sincero que recoge las mejores herencias de lo castellano y lo universal hispánico. Sarmiento desdénia caer en las formas más localistas y costumbristas debido a su empeño didáctico; se instala así en un nivel que llamaríamos de la culta lengua hispánica americana, y deja una brillante escuela de precisión, donosura, soltura y rica imaginaria, para todos los que intentarán más tarde escribir en prosa en nuestra patria.

Supo además regular con innata habilidad de estilista las caídas en lo enfático o en lo oratorio; lo oratorio casi siempre aparece como un recurso suasorio, como un medio de ganar para una causa que se juzga justa. Pero casi inmediatamente Sarmiento varía sus procedimientos, porque está siempre interesado en ganarnos, en ocupar nuestra atención de modo permanente. Por eso rechaza todo lo engolado o duro, y todo lo artificioso y bizantino. Está siempre en medio de la naturalidad, del buen tono culto, de los recursos de buena fe —aunque en algunos momentos parezcan desmesurados—. Pero esa desmesura también persigue conquistarnos; y casi siempre lo logra...

Naturalidad, variaciones sintácticas y de vocabulario para eludir cualquier forma de reiteración o de monotonía, apelaciones al lector típicas del orador o del interlocutor amical (exclamaciones, preguntas retóricas, gesticulaciones sintácticas, exageraciones, hipérboles, diminutivos y aumentativos, interjecciones), caídas en lo confesional-sincero-tierno-media-voz, para pasar inmediatamente al relato objetivo, que se transforma a poco andar en vehemente argumentación política... Una prosa que no descansa nunca, que está siempre en movimiento; joven y viril como un organismo sano; culta y coloquial, pura y expre-

siva. Esto y mucho más deja Sarmiento a quienes lo siguen. Por eso algunos hombres del ochenta critican sus ideas, sus actitudes, sus puntos de vista. Pero la mayoría prosigue con esta tradición que él crea en nuestra patria.

Un balance del romanticismo, permite afirmar que éste movimiento deja en nuestras letras de los primeros ochenta años del siglo XIX, dos obras que representaron un auténtico triunfo en esta transformación y enriquecimiento de la lengua literaria con los materiales aportados por el habla coloquial. *Facundo* y *Martín Fierro* demuestran que nuestro nivel expresivo basta para la formación de una lengua estéticamente poderosa. Mientras el ejemplo de Hernández se enquistaba en un proyecto signado ineludiblemente por lo temporal e histórico-concreto, el de Sarmiento continuará dando sus frutos hasta nuestros días.

LOS CONVERSADORES DEL OCHENTA

«Converso íntimamente con el lector; no dicto un curso de historia en la cátedra. Converso, lo repito, sin sujeción a reglas académicas —como si estuviera en un club social— departiendo y divagando en torno de unos cuantos elegidos, de esos que entienden...»

MANSILLA: *Entre-Nos*.

«El arte de hablar o de escribir consiste en la naturalidad; el que dice exactamente lo que piensa, es un literato; desgraciadamente se llega a la tumba sin haber alcanzado, de un modo absoluto, esa forma.»

EDUARDO WILDE: *Aguas abajo*.

«Mientras procuraba alcanzar el estilo que me había propuesto, sonreía a veces al chocar con las enormes dificultades que se presentan al que quiere escribir con sencillez. Es que la sencillez es la vida y la verdad y nada hay más difícil que penetrar en ese santuario. La palabra es rebelde, la frase pierde la serenidad de su marcha y todos los recursos de nuestro idioma admirable suelen quedar inertes para aquél que no sabe comunicarles la acción.»

MIGUEL CANÉ: *Juvenilia*.

«¿Se figuran ustedes por ventura que voy a meterme a cantor, empuñando cualquier aparato musical para decir, con melódica voz y en poético metro, el imponente panorama de la pampa, las

verdes y dilatadas campiñas, el balsámico ambiente de las agresivas flores, los cielos azulados, las frescas y juguetonas brisas, las avecillas hurafías y canoras, los mansos y caprichosos arroyuelos, o "el gallardo flamenco posado en la laguna entre el verde juncal"?

Se equivocan de medio a medio; no he nacido con cholla de poeta ni cosa que lo valga. No soy Guido, ni Andrade, ni Encina, ni Gutiérrez.

Dame nature tiene, según yo, la cara vieja y arrugada; la pampa me hace el efecto de ser el pedazo de tierra más bestialmente monótono que haya inventado Dios; aborrezco el olor de todas las flores, yerbas y vegetales sin excepción; la intemperie me quema en verano y me hiela en invierno; las corrientes de aire me resfrían; el silbido de los pájaros es el ruido más *agaçant* que me haya roto el tímpano hasta la fecha, después del pito de los vigilantes; reputo los arroyos, accidentes del terreno, depósitos o corrientes de aguas más o menos turbias o fangosas y, por último, se me da tanto de la laguna, del juncal y del flamenco, pajarraco desairado y con cara de zonzo si los hay, como del rey de Prusia.»

EUGENIO CAMBACERES: *Silbidos de un vago*.

Si Sarmiento apela al énfasis y la emotividad de lo coloquial como vertebración de la lengua literaria, su sentido de la literatura difiere sustancialmente del que caracteriza a los hombres del 80. Los tiempos han cambiado y la literatura, influida por los cambios históricos, también cambiará. En primer lugar lo fáctico político, que marca como una constante permanente la obra de los hombres del 37, desaparece. Los herederos del período de la organización y los que viven la placidez relativa de fin de siglo demandan a la literatura cosas muy distintas.

También sus formas elocutivas varían; pero no por eso dejan de apreciar la sencillez conseguida por motivos fácticos y que ellos profundizarán buscando una relación mucho más íntima entre escritor y lector. Sarmiento necesitaba convencer, conmover, ganar para una causa. Mansilla, Cané, Wilde, Lucio V. López, Cambaceres, escriben con intenciones mucho más «literarias». Pero escriben para un público mucho más restringido. Sarmiento se dirigía al país, a todos los que podía enseñar y ganar para sus combates concretos. Los del 80 escriben pensando, en primer lugar, en sus iguales, en sus amigos de esa aldea que crecía desmesuradamente y que estaba dejando de ser la casa tibia y heredada —reducida, íntima, propia, familiar— en la que se habían

criado. Más que influir sobre la realidad les interesaba dejar testimonio de sí mismos; de sus intereses y de sus obras. De sus odios y amores, de sus vidas, de los valores que ellos mismos habían ayudado a cambiar y que ahora comenzaban —tarde— a añorar.

Pero además de esa intención autobiográfica y grupal, ellos son los primeros que traen a nuestra literatura una actitud creadora desinteresada y estetizante que encontrará su justa continuación en el movimiento modernista. En cuanto a la prosa, es probable que el más típico representante de la prosa del 80 —con sus virtudes y sus limitaciones— sea Mansilla. Casi de entrecasa, Mansilla logra ese difícilísimo y exacto tono medio del hombre de mundo que ha heredado un español un poco anticuado y un tanto rural característico de las viejas familias argentinas del siglo XIX. Su donaire, su peligrosa facilidad, sencilla e irónica, es una justa reproducción del habla familiar de los grupos porteños cultos de la segunda mitad del siglo. Es un habla coloquial que suma a lo familiar de buena cepa hispánica, idiotismos campesinos nacidos en la labor pecuaria, extranjerismos mundanos de las lecturas, los viajes, la ópera y algunos latinismos escolares. Y —cómo no— chuscadas de hombre de club y notas teatrales y narcisistas de «causer» encantado de ser el centro de la atención.

Su larga vida le permitió a Mansilla moverse con admirable soltura a través de un habla argentina que sufrió sucesivas modificaciones en los bruscos cambios políticos y culturales de la centuria. Y que él, en sus *Memorias* y en su *Rozas*, documenta con fruición, individualizando ya el acento característico de los unitarios del 10, con sus gestos y fonética; ya el habla de la época rosista, ya las posteriores transformaciones que traen las veloces décadas finales del siglo. Numerosas observaciones de tipo lingüístico pueden espigarse en sus *Entre-Nos* y en las obras citadas, lo que muestra que tenía perfecta conciencia de esos delicados matices¹⁰.

Juan Carlos Ghiano ha descrito con agudeza su habla y su estilo:

«Las posibilidades de sugerencia de su estilo responden a un nuevo concepto de la prosa, por el cual coincide con los gustos mayoritarios de su época; ninguno de sus contemporáneos llevará más adelante esa aspiración de una escritura culta, detalladamente inspirada en lo conversacional...»

(J. C. GHIANO: Prólogo a Ed. Hachette de *Mis memorias*.)

¹⁰ Graciela de Sola ha escrito uno de los mejores estudios sobre algunos aspectos de la prosa de Mansilla, «El fragmentarismo en los escritores del 80», *Universidad*, n.º 66, Sta. Fe, oc-dic. 1965, págs. 131-158.

Más adelante, refiriéndose a los escritores de la época, escribe Ghiano:

«Partían, en su primera intención, de la lengua de un grupo social: su triunfo fue convertirla en modos expresivos que sobrepasan el círculo inicial y conservan —hasta hoy— casi todos sus encantos.

»Lo natural de este estilo no está hecho de descuidos: tanto en Mansilla, como en Cané, como en Wilde, como en Mitre y Vedia, se reconoce el esfuerzo previo, casi siempre sagazmente escamoteado: apoyo en una práctica de muchos años de conversación, entre personas hábiles para explicarse, para interrogar y para escuchar; aprendizaje que agilizó las disposiciones mentales sirviéndose de todos los procedimientos.»

(*Ibidem.*)

En la lengua literaria del ochenta (que algún día merecerá ser estudiada como una totalidad) pueden señalarse distintos niveles. En el más cercano a lo puramente literario, en el más cargado de intención expresiva y de auténtica originalidad creadora, debe colocarse la prosa de ciertas páginas hasta ahora no estudiadas de Eduardo Wilde. Wilde es quien más se aleja —por momentos— de las concesiones a lo oral coetáneo, de las caídas en lo porteño o en lo casi costumbrista. Esto ocurre en las páginas más líricas, en ciertos relatos no autobiográficos, o en partes de *Aguas abajo*. En esos pasajes se hace visible su intención de apelar a un vocabulario que diste de lo oral y que no aparezca lastrado de lo literario-romántico (el extremo que casi todos rechazan en la prosa, y en el cual muchos caen: Mansilla, Cané, el mismo Wilde, pero este último sólo circunstancialmente).

En el medio, en una situación equidistante y lograda, regular y representativo de este estilo-hablado, está, claro, Lucio Victorio Mansilla, especialmente en su *Una excursión a los indios ranqueles* y en las *Memorias*.

El extremo de convertir en lengua de la literatura los más bastos materiales orales se lo debemos a ese escritor hispido y duro, feroz y eficaz, que se llamó Eugenio Cambaceres. Su primera obra, tan pesada de elementos coloquiales que llegan a atentar contra toda posibilidad de distinguirla del entorno «hablado», supone el atreverse a algo casi teratológico para su época. En ninguna otra parte del mundo hispanoamericano se intenta libro más ferozmente agresivo que *Pot-Pourri*. La agresión va contra las modas literarias, contra las cuidadas

donosuras del estilo escrito de la época y contra las costumbres y valores de su ciudad y de su país. La obra resulta —todavía hoy— difícilmente aceptable porque rompe a conciencia el entorno insular que supone una escritura literaria. Es un panfleto apenas fundado en una trama novelesca cuyos límites resultan imprecisos. Y el elemento que marca más claramente su ambigua «situación» nace de esa ausencia absoluta de límites entre lo hablado y lo escrito. Entre lo que se dice en el recinto masculino del club —frente a los amigos íntimos— y lo que se escribe para un lector no individualizado. Porque Cambaceres deja de lado la confesión o la charla amical, o la crítica para los iguales, y se separa de ellos para juzgarlos con la distanciada mirada del satírico.

El mismo Cambaceres, en el prólogo que puso a la segunda edición de su primer libro, escribía:

«Son entidades que existen o pueden existir (habla de los personajes) así en Buenos Aires como en Francia, la Conchinchina o los infiernos y que me he permitido ofrecer a ustedes en espectáculo, sacar en cueros al proscenio, porque pienso con los sectarios de la escuela realista que la exhibición sencilla de las lacras que corrompen el organismo social es el reactivo más enérgico que contra ellas puede emplearse.»

Y refiriéndose a ciertos personajes tomados del Club del Progreso, agregaba:

«He copiado del natural, usando de mi perfecto derecho»

y

«he compuesto un *Potpourri* en que canta clarito la verdad.»

Por una parte, Cambaceres apela al método realista; por otra, rechaza rotundamente toda la tradición aceptada de la literatura entre romántica y embellecedora de su época. Léase el texto de este autor que encabeza este apartado y se verá cómo Cambaceres critica con ferocidad toda la retórica empleada hasta ese momento para describir la naturaleza. Y no es que rechace las descripciones del paisaje, ya que en sus libros pueden espigarse numerosas pinturas de esta clase. Lo que Cambaceres se niega a seguir es una retórica gastada y envejecida. Y así como rechaza la tradición descriptiva en cuanto al paisaje, también condena la idealización que en todo el siglo XIX acompaña a las descripciones de la belleza femenina (piénsese en *Amalia*, por ejemplo):

«Fuera las hipérbolos, metáforas y figurones.

»Nada de ébanos, alabastros, perlas, corales, sílfides, soles y demás pavadas que todo el que empuña una pluma, en prosa o en verso, se cree con derecho a arrastrar de los cabellos en obsequio a las heroínas de sus engendros espirituales. No hay mujer que sea sujeta de mostrar un pelo como ébano, un cutis como alabastro, unos dientes como perlas, unos labios como corales, un cuerpo de sílfide, ni unos ojos como sol; cuando mucho, se podría decir de los más lustrosos que alumbran como una vela de sebo y gracias...»

Este rechazo satírico de la retórica de su época, del estilo romántico de su tiempo en la narrativa, se extiende también a una sátira despiadada del estilo periodístico, desde las noticias hasta los editoriales. Si ahora volvemos nuestra atención a sus libros, veremos que, aun en los, a primera vista, más cargados de evidente intención literaria, persisten los elementos tomados del nivel coloquial. Como indicamos en algún trabajo anterior¹¹, hay una visible diferencia entre la lengua de sus dos primeras novelas y la empleada en *Sin rumbo*. En ésta se hacen presentes intenciones constructivas muy cuidadas, ya en la estructura misma de la obra, ya en la distribución de los materiales narrativos, ya en la cuidada manera de armar los capítulos, ya en el estilo, que parece rechazar lo oral. Sin embargo en una lectura detenida de esa obra extraordinaria, la mejor escrita de todas las suyas y la menos relacionada con los guiños coloquiales, descubriremos rastros de lo hablado-nuestro. En el capítulo dos, por ejemplo, puramente descriptivo, al lado de lo impersonal y «presentativo» muy bien logrado, asoman rastros de otro nivel lingüístico que nuestro escritor no supo o no quiso rechazar:

«El sol ardiente de noviembre bajaba por el cielo como una garza sedienta cayendo a beber en la laguna...

»Los jilgueros y venteveos, cansados, *se ganaban a hacer noche* en la espesura del monte; los teros, de a dos, *bichaban* cuidando el nido y, azorados ante el vuelo de un chimango o la proximidad de un hombre cruzando el campo, se alzaban en

¹¹ Véase nuestro estudio, «Eugenio Cambaceres y su obra», *Comentario*, n.º 19, Bs. As., abril-junio 1958, págs. 28-36; consúltense además las observaciones de «Habla y lengua literaria en la narrativa argentina: 1880-1910», *Actas de la Tercera Jornada de Investigación de la Historia y la Literatura Rioplatense y de los Estados Unidos*, Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 1968, 41-47.

volidos cortos, se asentaban ahí nomás, corrían, se paraban, se agachaban y, aleteando, soltaban su grito austero.»

(Obras completas, Castellví, 1956, pág. 156.)

Esto explica la indignación, apenas reprimida de Cané quien, en un artículo escrito con motivo de la aparición de *Sin rumbo*, insistía en señalar: «Cambaceres se aparta en absoluto no sólo de toda la vieja tradición literaria, sino de los preceptos mismos del naturalismo intransigente... ¿De dónde, pues, puede haber venido, en Cambaceres, la idea de cambiar de la noche a la mañana toda la dicción literaria y abolir, de un golpe, las reglas establecidas del buen gusto...? Se le ha puesto, por desgracia, explotar *esta jerga grotesca que hablamos todos en la vida ordinaria*, que no es español ni francés, ni lengua alguna, sino un argot compadre, absolutamente desprovisto de lo pintoresco, vulgar e incapaz de suministrar elemento alguno al arte literario» (*Sud-América*, 30 de octubre de 1885). Este admirable texto de Cané confirma todo lo dicho hasta aquí; pero prueba, además, que el autor de *Juvenilia*, como el crítico García Mérou, sabían de qué hablaban cuando decían que Cambaceres tampoco seguía al pie de la letra las recetas de la escuela zoliana (cosa que parecen ignorar tantos críticos que han calificado y siguen calificando a Cambaceres de naturalista...).

Pedro Goyena también condenó duramente «su gusto de intercalar palabras francesas en medio de su *prosa decididamente criolla*» (*La Unión*, 11 de noviembre de 1882).

Si intentáramos señalar qué diferencia la lengua literaria de Cambaceres (especialmente en *Pot-Pourri* y en *Música sentimental*) de la de Mansilla, Cané o Wilde, deberíamos escribir esto: mientras los últimos crean un lenguaje noblemente expresivo a partir de la sencillez de buen tono de lo coloquial-culto, Cambaceres apela sin rubores a la casi totalidad de las formas más comunes del *habla masculina* del club o de la calle. Y en la exhibición reiterada de las formas más urticantes para la pacatería literaria de la época (lo que entonces era el buen tono, el buen gusto, la belleza literaria) hay una evidente intención agresiva, un deseo de molestar e irritar al lector culto medio de esos años *también* a través del lenguaje. En esa destrucción de una retórica, en esa agresividad consciente a nivel lingüístico se encuentra uno de los más valiosos y actuales aspectos de su obra. Nuestro autor fue, además, el primero en mostrar las posibilidades expresivas de la reproducción de las hablas de ciertos tipos sociales (el gallego, el italiano, el pajuerano, etc.) que más tarde ingresarán a la literatura a través del sainete y de la narrativa.

JOSÉ S. ALVAREZ: HABLA POPULAR Y MONÓLOGO NARRATIVO

Todavía resta recoger en volumen numerosas páginas de Fray Mocho que duermen en las páginas volanderas de revistas y diarios; cuando estén editadas y encuentren el crítico comprensivo que merecen, sus verdaderas *Obras completas* ocuparán el importantísimo lugar que no tienen aún en nuestra historia literaria. A Alvarez debemos algunos capítulos fundamentales en este proceso histórico de la incorporación del lenguaje coloquial, a la eficacia expresiva de la lengua literaria. Pocos escritores del siglo XIX han dado pasos más seguros —e intentado caminos más ricamente cargados de posibilidades futuras— que este agudo observador de la realidad nacional.

Alvarez persiguió, sobre todo, el dejar testimonio realista y concreto de un mundo en transformación. Formado en el periodismo, coetáneo del progreso positivista de las ciencias naturales y de los asombrosos avances de la fotografía, Fray Mocho lanza en el papel sus «croquis», «retratos» y «siluetas». Allí intenta fotografiar el habla y los gestos, las costumbres y la ropa, los episodios y las existencias de una multitud que él descubre para nuestra literatura. Y los toma con certera mirada de las calles, de los boliches y oficinas, de los cantones y fortines. Ese testimonio realista se apoyó en una tradición literaria en la cual Alvarez se insertó sin problemas, porque ella coincidía con una peculiar actitud de su personalidad: el costumbrismo.

Pero el costumbrismo de Alvarez difiere en algunos aspectos, tanto de la viñeta moralizadora de los neoclásicos, como de las breves y punzantes páginas alberdianas de Figarillo. Todos se vuelven con interés hacia ciertos «tipos» muy bien delimitados del contorno social, y en Alvarez —como él mismo lo confesara— existió una auténtica pasión cariñosa por esos representantes de un nivel y un sector ciudadano. Del romanticismo, Alvarez hereda el gusto por el color local, por la pintura exacta que no se contenta con retratar por sus rasgos exteriores, sino, además de su ropa y gestos, presta atención a su tarea y ocupación, y se interesa muy especialmente por sus formas lingüísticas. Alvarez rechaza tanto la actitud reaccionaria y moralizante de los neoclásicos, como el progresismo crítico-transformador de los hombres del 37 (Sarmiento, Gutiérrez, Alberdi). Más bien toma de estos últimos su actitud comprensiva, una forma de simpatética contemplación cargada de emotividad positiva y amplia. Alvarez no juzga; apenas retrata. Dibuja con exactitud, copia y delinea con precisión de testigo enamorado.

Es en los *Cuentos porteños* donde está probablemente lo más rico

y sustancioso de su obra en este proceso de utilización literaria del habla coloquial. Estos cuentos pueden ordenarse en varios tipos diferentes. En primer lugar, aquellos típicamente costumbristas y decimonónicos: una viñeta en que un narrador omnisciente describe un tipo de la ciudad, mezclando la descripción con observaciones personales del que habla (criticando, corrigiendo, rememorando, aplaudiendo, analizando, valorando lo que tiene delante). Estos son los típicos relatos costumbristas tradicionales, muy poco practicados por fray Mocho, pero de los cuales ha dejado algunos ejemplos bien logrados: «El lechero», «El basurero», «La economía es madre de la riqueza», «El plumerero.»

Otro sector lo ocupan aquellos relatos donde desaparece la presencia concreta y omniabarcadora de un observador, para llenar casi todo el espacio con un diálogo entre dos personajes, situados y descritos gracias a breves trozos narrativos. La pura intención de describir un tipo, de relatar una anécdota o un personaje, o una situación característica, se ve desplazada por el dramatismo novelesco de una situación relatada y sobre todo dialogada, con una persistente intención humorística. Dos hay de esta clase: «Instantánea» y «Entre dos mates».

Un tercer tipo, el más numeroso entre todos los cuentos de Alvarez y el más rico, es el constituido por el diálogo de dos personajes, sin indicación alguna de tipo narrativo o descriptivo. Son típicos «cuentos dialogados» de incisiva intención cómica, plenos de matices y cuya lectura exige un ritmo, una suma de pellizcos que el que lee debe respetar para captar todo su sentido: «Cuartelera», «Las etcéteras», «Entre amigos», «El ahijado del comisario», «Tierna despedida», «Instantánea», «En familia», «Escuela de campaña», etc.

Lo más logrado y difícil de Alvarez, el género que se adelanta en varias décadas a la evolución de nuestra narrativa, son esos contados monólogos narrativos de tipo dramático, donde la pura reproducción por escrito de una voz, basta para dibujar un tipo y, a veces, una vida. Las palabras que, más que leídas parecen escuchadas, bastan para entregarnos un destino, un drama, una comedia: «Me mudo al norte», «Monologando», «Filosofando», «De baqueta a sacatrapo».

¿Qué lugar ocupa Alvarez en este proceso de incorporar a la literatura y, por ende a la lengua literaria, lo coloquial? Fray Mocho amplía extraordinariamente las posibilidades ya iniciadas por Cambaceres en cuanto a la incorporación y utilización de ciertos niveles sociales a la realidad concreta de lo literario. Movido siempre por una intención costumbrista y retratística, y limitado por ello mismo, Al-

varez, sin saberlo, descubre para nuestra literatura toda una rica suma de posibilidades expresivas nuevas. Un análisis detenido de algunos de sus textos mostraría todo el rico entorno de significaciones psicológicas y dramáticas que a veces se esconden en sus, a primera vista juguetonas y superficiales, «siluetas callejeras» (véase las finas observaciones de Guillermo Ara, en *Fray Mocho*, E. C. A., 1963).

Varios de estos monólogos dramáticos así como algunos de sus diálogos («Monologando», «Me mudo al norte», «Las etcéteras») anuncian con meridiana claridad pasajes concretos del teatro de Laferrère. Pero, a la vez, adelantan una de las técnicas más felices empleadas en el cuento por dos grandes escritores argentinos: Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, quienes han logrado, a través del habla de un personaje, construir algunos de los más admirables relatos de nuestra literatura. ¿Qué diferencia estos monólogos de Alvarez de los cuentos magistrales que con una técnica muy parecida escribirán décadas más tarde el autor de *El Aleph* y el de *Bestiario*?¹².

En Alvarez no hay la voluntad constructiva y dramática que mueve a los escritores del siglo xx. Tampoco aparecen en él la sólida estructura argumental, cargada de suspenso o de intención simbólica (y esto es explicable porque Alvarez sólo se propuso hacer retratos, no relatos). Lo que sí está ya en Alvarez es la intención de lograr un estilo transfiriendo a nivel literario lo coloquial-cotidiano. Pero persiste en él una diferenciación básica: Fray Mocho establece una distancia marcada —típica de su época— entre lo narrativo y la vida real. Para él, esas viñetas costumbristas se colocan en un nivel intermedio entre lo literario-válido y lo periodístico-documental.

Borges corta esa distancia cargando a lo coloquial del suficiente poder expresivo y lo eleva así a lengua literaria plenamente eficaz desde el punto de vista estético. Y en esta técnica del monólogo narrativo con valor dramático, ambos, Alvarez y Borges (y también Cortázar), continúan la tradición de la poesía gauchesca. Lo único que

¹² Escritas muchas notas de este trabajo, llega a mis manos un luminoso y brillante análisis de Jaime Rest, «Los narradores argentinos y la búsqueda de un idioma nacional», Segundas Jornadas de Métodos de Investigación y Enseñanza de la Historia y de la Literatura Rioplatense y de los Estados Unidos, ¿1967?, siete páginas en *rotaprint*: en ellas encuentro muchas coincidencias —hasta en la elección de ciertos autores— y alguna idea apenas desarrollada que me gustaría ver con más hondura. Por ejemplo, según Rest, la premisa fundamental del realismo literario debiera basarse en la búsqueda y el acercamiento al lenguaje real-cotidiano, dejando de lado la insistencia con que al tratar el tema se analizan siempre los contenidos... He tenido en cuenta observaciones de este escueto y agudo enfoque.

hacen es establecerla dentro de otros límites, situarla en un contorno diferente, apelando también a otro nivel lingüístico. Mientras Hernández (como caso más logrado) se enquista conscientemente en un sector social concreto, los del 80 elegirán el nivel de lo culto-dialogado-cotidiano. Alvarez cae —por momentos— en lo costumbrista, pero en ciertos casos («De baqueta a sacatrapo», «Las etcéteras») se instala también en el nivel más común de una clase media más o menos culta.

Porque si bien se mira, todo el *Martín Fierro* (como indicó sabiamente Martínez Estrada) consiste en una serie de monólogos dramáticos que van diciendo, respectivamente, cada uno de los agonistas (Fierro, Cruz, los hijos), y en los cuales cuentan sus vidas tristísimas. Esos monólogos se insertan dentro del gran marco del que canta —y dice— el protagonista. En muy pocos momentos aparece en el poema un narrador; todo el texto está «dicho», y hasta por instantes con un público del cual se tiene perfecta conciencia. Lo mismo ocurre —salvando las distancias en intenciones y en hondura— en los poemas de Hidalgo; y todo el sobrecogedor poder de aterrar que caracteriza a esa pieza impar de Ascasubi llamada «La refalosa», nace de esta circunstancia concreta. Para mostrarnos el odio y el temor que le inspiran los rosistas, Ascasubi documenta el odio que éstos sienten por los unitarios, dicho por uno de ellos.

JORGE LUIS BORGES Y LA UTILIZACIÓN DE LO DICHO

Después de los intentos de la gauchesca, del nivel alcanzado por los escritores del 80 y del monólogo narrativo de Alvarez, todo está listo para que un gran escritor intente introducir en la lengua literaria lo coloquial-argentino. Tal vez Borges sea el mejor exponente de numerosos intentos para introducir en todo el campo de lo literario formas del habla cotidiana. En unos casos, Borges parece haber abandonado y hasta despreciado ciertos intentos suyos; en otros —como veremos—, es uno de los pocos autores argentinos que ha alcanzado ese difícilísimo arte de un estilo plenamente creador, inundado aquí y allá de los esguinces, la sencillez y la calidez de lo hablado. Y esa meta ha supuesto, por parte de Borges, un largo y difícil proceso de pruebas, de intentos practicados y abandonados, de caminos abiertos y vueltos a cerrar, de tanteos y de búsquedas. Nosotros nos limitaremos aquí a examinar algunas etapas —las más demostrativas para nuestro trabajo— de un largo y difícil y consciente proceso que deberá ser escrito alguna

vez en toda su rica y fructífera extensión. Pero un análisis de todos los materiales borgianos relacionados con el tema daría para un sólido volumen. Quede para otra ocasión.

Veamos, brevemente, algunos intentos borgianos de los que nuestro escritor parece hoy arrepentido. Sabemos que en el ensayo es donde más claramente se hace presente lo que hemos llamado *koiné* hispánica internacional. Con esto queremos referirnos a esa lengua culta —y algo neutra— en la que se expresan ideas sobre política, literatura, sociología, historia, etc. El ensayo, con su neutralismo atécnico, elude sistemáticamente toda forma de lengua especializada o, por lo menos, dotada de un vocabulario definitivamente especializado. Esa lengua mantiene hasta nuestros días una relativa universalidad, dada por su específica calidad de portadora y expositora de ideas. Es una lengua ricamente lastrada de una extensa tradición cultural que casi nunca se ha acercado (dada su función universal y universalizadora) a los esguinces de lo coloquial. Es la lengua que unifica —de alguna manera— escritores tan disímiles y lejanos como Sarmiento, Martí, Martínez Estrada, Gregorio Marañón, Octavio Paz, Ortega y Gasset, Ganiwet, Viñas, etc. Que no difiere demasiado de Lima a México, de Madrid a Buenos Aires; y que no parece haber variado demasiado en los últimos dos siglos, a excepción del vocabulario traído por nociones nuevas.

Hay una etapa característica, en la obra de Borges, durante la cual éste intentó introducir formas coloquiales en varias zonas hasta ese momento jamás holladas por lo hablado (nos referimos a su etapa criollista de los años 1920-1935). Bien, también intentó Borges renovar levemente la lengua del ensayo con esguinces argentinos. En un libro que nuestro autor se ha negado reiteradamente a reeditar, *El tamaño de mi esperanza* (1926), leemos:

«¿Cuándo empezó a verse la noche? No podemos averiguarlo, pero es lícito suponer que no la levantamos de golpe. Ni vos ni yo dimos con el sentido reverencial que tenemos de ella...» (página 111).

«... sé que la arrinconó la turbia quejumbre que izó el romanticismo, sé que hoy la ignoran a la vez los taciturnos de la parvilocuencia rimada —fernándezmorenistas y otros canturriadores del verso— y los juiciosos de la travesura, los que son juguetones con cautela y se atarean demasiado a que dé en el blanco cada renglón. Lo sé muy bien y sin embargo sigue pare-

ciéndome que la dicha es más poetizable que el infortunio y que ser feliz no es cualidad menos plausible que la de ser genial. La razón racionante —vos y él y yo, lector amigo— puede ligar imágenes y dar asombro a una palabra mediante un adjetivo irregular y frecuentar otras destrezas...» (pág. 14).

En otra parte comienza Borges así un ensayo titulado «Ejercicio de análisis»:

«Ni vos ni yo ni Jorge Federico Hegel sabemos definir la poesía. Nuestra insapientia, sin embargo, es sólo verbal y podemos arrimarnos a lo que famosamente declaró San Agustín acerca del tiempo... Creo en la entendibilidad final de todas las cosas y en la de la poesía, por consiguiente. No me basta con suponerla, con palparla; quiero inteligirla también. Si quieres ayudarme, tal vez adelantaremos algún trecho de ese camino» (página 107).

Como en todas las etapas de su obra, el mismo Borges ha tenido perfecta conciencia de las fallas del intento y en varios lugares ha hecho su propio *mea culpa*. Estas páginas se copian aquí no como muestra de posibles errores de nuestro escritor, sino como etapas en el proceso que estamos examinando. Un estudio de las variantes borgianas nos permitiría dividir las en dos grandes grupos: aquellas constantes que siempre persiguen un perfeccionamiento cada vez más preciso de su expresión¹³, y las que han consistido en ir puliendo todo rastro de elementos coloquiales en su obra. En suprimir todo lo costumbrista-porteño, todo lo excesivamente americano-hablado, todo lo que pueda enquistar geográficamente de modo muy marcado un texto cualquiera. Veremos rápidamente estas últimas, porque corresponden a la consciente condena de su período criollista. Algunas pueden o no discutirse; en casi todas debe aceptarse como última *ratio* autosuficiente la voluntad del autor (al fin, es el dueño de su obra... y tiene derecho a modificarla, según sus deseos).

Algún ejemplo en la poesía, apelando a textos en los cuales no hemos intentado en ningún momento agotar cronológicamente las variantes, ni hemos cotejado todas las ediciones. En *Luna de enfrente*

¹³ Sobre las variantes en Borges y su sentido, véase Jaime Alazraki, *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 140 y ss., con valiosas observaciones.

(1925) el primer poema se titulaba «Calle con almacén rosao», en las últimas ediciones ha pasado a *rosado*; y una de sus estrofas era ésta:

*Pienso si tus paredes concibieron la aurora,
almacén que en la punta de la noche sos claro
como el ascua en la punta ferviente del cigarro.*

El *sos* se ha convertido en *eres*. En un poema célebre de la misma obra, «El general Quiroga va en coche al muere», la primera estrofa rezaba:

*El madrejón desnudo ya sin una sé de agua
y la luna atorrando por el frío del alba
y el campo muerto de hambre, pobre como una araña.*

En la edición última del mismo libro (Emecé, 1969), leemos:

*El madrejón desnudo ya sin una sed de agua
y una luna perdida en el frío del alba...*

Obsérvese cómo se deja de lado dos notas coloquiales, *sé* y el *atorrando*, que siempre resultaba un argentinismo de rara eficacia en ese verso. En otra estrofa del mismo poema, las modificaciones son mayores; donde se leía:

*Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
sables a filo y punta menudearon sobre él;
muerte de mala muerte se lo llevó al riojano.*

En 1969 dice:

*Pero al brillar el día sobre Barranca Yaco
hierros que no perdonan arreciaron sobre él;
la muerte, que es de todos, arreó con el riojano*

Con todo el respeto que siento por Borges como escritor, la versión primitiva me parece mucho más contundente, más potente desde el punto de vista expresivo. En la misma obra, un poema titulado «Versos de catorce», con varios *ciudad* en el texto, pasa ahora sistemáticamente a *ciudad*.

El estudio de las diferentes versiones de uno de sus cuentos más famosos, *Hombre de la esquina rosada*, mostraría con claridad meridiana los distintos pasos en esta universalización de la lengua, en busca de una neutralidad que impida caer en lo pintoresquista o en lo marcada-

mente rioplatense. Este relato es importante porque en él se alcanza a ver con absoluta claridad la realización coherente de un relato magistral erigido sobre el monólogo narrativo de tipo dramático, cuyo antecedente más directo —como dijimos— parece estar en Fray Mocho.

Las notas anteriores apenas esbozan una parte del problema de las relaciones entre la lengua literaria de Borges y el habla coloquial (sobre todo en la prosa). Porque a pesar de la existencia de obras tan admirables como el hermoso libro de Alazraki, y de algún intento propio sobre tema tan arduo como el de la prosa de Borges, es evidente que habría que escribir algún día la historia de esa prosa. Verla no solamente como la búsqueda de un nivel despojado y propio de expresión escrita, sino también como algo constituido por etapas en las cuales pueden intentarse calas sincrónicas que —de alguna manera— corresponden a momentos en la evolución de la obra de un escritor de genio¹⁴.

Lo que quisiéramos señalar aquí es que toda la obra en prosa de Borges tiene un final concreto, va en una precisa y exacta dirección. Y esa dirección última, si nos atenemos a lo escrito por nuestro autor, consiste nada más ni nada menos que en la concreción admirable y perfecta de un estilo en prosa que conserva todas las guiñadas y los tics irónicos, patéticos, tersos y confidentes de lo hablado. Los dos últimos volúmenes de Borges, *El informe de Brodie* y *El Congreso*, resultan inconfundiblemente suyos, pero se han despojado de todos los complejos y a veces cerebrales recursos sintácticos que caracterizaban su prosa de relatos como «El inmortal», «Los teólogos», o «Emma Zunz». Un nuevo nivel se instala en ellos; el nivel de *lo dicho*, y un tono coloquial-amical que apela a la ironía sabia, a la sonrisa sabia, a una muy estricta y despojada sabiduría del narrar que ha elevado a jerarquía inimitable la sencillez y lo cotidiano. Pero sin caer ni en el pintoresquismo, ni en el voseo criollista, ni en el vocabulario porteño, ni en los tics estilísticos de otrora (mezcla de conceptismo y precisión

¹⁴ Una visión diacrónica de sus «prosas» tendría que tener en cuenta estas etapas y complementarlas en la síntesis final de su estilo último: a) el criollismo —porteño de su etapa criollista de 1925—, 1930; b) las formas peculiares de *Historia universal de la infamia*; c) el barroco y casi conceptista estilo de algunos cuentos de *El Aleph*, como «Los teólogos», «Emma Zunz», «El inmortal»; d) los «pastiches» de los volúmenes firmados con pseudónimo y escritos con Bioy Casares; e) el goce de lo dicho, el estilo épico oral de *El informe de Brodie*, donde los cuentos se han vuelto exactamente relatos. Véase algunas observaciones en nuestro estudio, «Estructura de la prosa de J. L. Borges», *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 165, Madrid, sept. 1963, 485-493.

designativa). Pero sigue siendo suyo y solamente suyo; no ha perdido nada de su precisión ni de su medida y potente significatividad.

Una lectura de *El informe de Brodie* (1970) basta para descubrir un nuevo acento, épico y oral, en una prosa despojada ahora de ciertos recursos que parecían irremplazables. Y este limpio nivel no solamente se da en lo lingüístico, también en el marco inicial de casi todos los cuentos. El primero comienza así:

«Dicen (lo cual es improbable) que la historia fue referida por Eduardo, el menor de los Nelson, en el velorio de Cristián, el mayor, que falleció de muerte natural, hacia mil ochocientos noventa y tantos, en el partido de Morón. Lo cierto es que *alguien la oyó de alguien*, en el curso de esa larga noche perdida, entre mate y mate, y la repitió a Santiago Dabove, por quien la supe. Años después, volvieron a contármela en Turdera, donde había acontecido...» (*Op. cit.*, ed. 1970, pág. 15).

Obsérvese el interés —por parte de Borges— de instalar lo que se va a narrar en la tradición oral, en lo comunicado de boca a boca a través del tiempo. El segundo, «El indigno», apela a un marco idéntico:

«Una tarde en que los dos estábamos solos me confió un episodio de su vida, que hoy puedo referir...» (*Ibid.*, pág. 26).

La *Historia de Rosendo Juárez* se inscribe en la tradición de *Hombr de la esquina rosada*: el cuento es el relato monologado hecho a Borges. por el protagonista del suceso vivido en un pasado lejano. El escritor copia o recrea su habla, con matices y esguinces típicamente orales, que sitúan al narrador en un nivel social y cultural. Leves pellizcos apenas destacados crean en el lector un aura pintoresca y localista, pero sin caer en excesos que puedan ser calificados de costumbrismo. «El encuentro» es otra vez un testimonio oral: un suceso que presenció el autor y que ahora nos relata a su modo.

«La señora mayor», sin apelar a este explícito marco previo, reitera las cualidades de sencillez coloquial —de nivel hablado e íntimo— que aparece en casi todos los relatos. En éste, Borges apela a la ironía. Y ella se dirige contra ciertos modos orales característicos, que Borges emplea sin rubores para hacer sonreír al lector:

«Julia (se casó) con un señor Molinari, que, aunque de apellido italiano, era profesor de latín y *una persona de lo más ilustrada*» (*Ibid.*, pág. 77).

«En 1910, no quería creer que la infanta, *que al fin y al cabo era una princesa*, hablara, contra toda previsión, *como una gallega cualquiera* y no como una señora argentina...» (*Ibid.*, página 79).

«El diez, un militar de uniforme se presentó con una carta firmada por el propio ministro anunciando su visita para el catorce; los Jáuregui mostraron esa carta a todo el vecindario y *recalaron* el membrete y la firma autógrafa» (*Ibid.*, pág. 82).

«Una vecina *de lo más atenta* les prestó para la ocasión una maceta de malvones» (*Ibid.*, pág. 83).

El mismo Borges explica, en un pasaje de este relato, que las fórmulas tradicionales y repetidas, las que se convierten en expresiones acuñadas definitivamente, son las de mayor poder significativo:

«Desde 1932 había ido apagándose poco a poco; las metáforas comunes son las mejores, porque son las únicas verdaderas» (*Ibid.*, pág. 79).

«El duelo» lleva el comentario previo del mismo autor en cuanto a su marco de relato. Allí Borges explica cómo escribe:

«Me limitaré a un resumen del caso, ya que su lenta evolución y su ámbito mundano son ajenos a mis hábitos literarios. *Dictar* este relato es para mí una modesta y lateral aventura» (página 89).

Las dificultades visuales de Borges lo han llevado a dictar sus relatos: ¿no estará allí, también, uno de los factores de este proceso de sencillez y oralidad...? En el relato citado aparecen varias observaciones sarcásticas sobre ciertas fórmulas hechas, que se han utilizado y se emplean periodísticamente para referirse a fenómenos estéticos. Borges (como en los pastiches escritos junto con Bío y Casares) se ríe del esnobismo y la cursilería «culturales»:

«... en una sala de la calle Suipacha, cuya especialidad eran los obras que una metáfora militar, entonces en boga, llamaba de vanguardia» (pág. 93).

«Hacia el año sesenta, "dos pinceles a nivel internacional" —séanos perdonada esta jerga— se disputaban un primer premio» (pág. 94).

«El temario —séanos perdonada la jerga— era de palpitante interés: ¿puede el artista prescindir de lo autóctono, puede omitir o escamotear la fauna y la flora, puede ser insensible a la problemática de carácter social, puede no unir su voz a la de quienes están combatiendo el imperialismo sajón...?» (págs. 95-96).

«El otro duelo» se inscribe también en la tradición de lo oído, en una cadena que pasó de una boca a la memoria, y ahora nos es comunicado nuevamente:

«Hace ya tantos años que Carlos Reyles, hijo del novelista, me refirió la historia en Adrogué, en un atardecer de verano. En mi recuerdo se confunden ahora la larga crónica de un odio y su trágico fin con el olor medicinal de los eucaliptos y la voz de los pájaros» (pág. 101).

Pero no solamente el marco, también la transmisión de lo ocurrido ha vivido en ese fluir incierto del tiempo que trae mudanzas y variantes innumerables y creadoras:

«Un capataz del padre de Reyles, que se llamaba Laderecha y "que tenía un bigote de tigre", había recibido por tradición oral ciertos pormenores que ahora traslado sin mayor fe, ya que el olvido y la memoria son inventivos» (pág. 102).

El más memorable relato es «El Evangelio según San Marcos», y gran parte de su poderosa expresividad nace de la diferencia que parece haber entre la sencillez elocutiva, la desnudez verbal con que está contado y la máxima carga significativa que comunica al lector. El remate del cuento nos deja agobiados ante una inmensa e insondable suma de contenidos y alusiones, de interpretaciones y glosas. Y todo ese mundo complejo está apenas delineado —aludido sería más exacto y justo— por un conjunto sencillísimo de palabras cotidianas y banales. También su marco es oral:

«Debo a un sueño de Hugo R. Moroni la trama general de la historia que se titula «El Evangelio según San Marcos» ... temo haberla maleado con los cambios que mi imaginación o mi razón juzgaron convenientes. Por lo demás, la literatura no es otra cosa que un sueño dirigido» (prólogo, pág. 9).

Obsérvese que aquí Borges apela al sentido más popular y común de *historia*: la relación de cualquier género de aventura o suceso pri-

vado sin demasiada importancia. El sentido en que —en la conversación— se emplea esa palabra.

Dos de estos cuentos se inscriben en una tradición anterior del mismo Borges, por lo menos en cuanto a su más cuidado nivel lingüístico: *El informe de Brodie* y *Guayaquil*. El primero es una fábula a lo Swift (como lo adelanta el autor al comienzo del volumen); el último es uno de sus típicos cuentos fantásticos.

Lo coloquial nuestro abunda en todos estos «cuentos directos» como los califica su autor. Y ese nivel conversacional es el del habla culta cotidiana de la mayoría de los argentinos. En muy contadas ocasiones abandona ese estrato consciente y cuidadosamente mantenido. Unas veces para caracterizar el habla de algún narrador-protagonista, como Rosendo Juárez. Otras para hacer reír irónicamente al lector. He aquí algunos ejemplos tomados todos del habla del narrador-Borges; excluimos los textos puestos en boca de personajes. Obsérvese la sencillez y la tonalidad entre íntima y amical, pero sostenidamente hablada:

«... esa larga noche perdida, entre mate y mate» (pág. 15).

«En el velorio de Cristián... hacia mil ochocientos noventa y tantos...», *ibidem*.

«El barrio los temía a los Colorados...» (pág. 16).

«Se dice que el menor tuvo un altercado con Juan Iberra, en el que no llevó la peor parte, lo cual, según los entendidos, es mucho» (pág. 16).

«Los Nilsen eran calaveras...» (pág. 17).

«... y que la lucía en las fiestas...» (pág. 17).

«... no era mal parecida» (pág. 17).

«... a su vuelta llevó a la casa a una muchacha, que había levantado por el camino, y a los pocos días la echó» (pág. 17).

«... no se daba con nadie» (págs. 17-18).

«Mi primo Lafinur me llevó esa tarde a un asado en la quinta» (página 52).

«Los invitados no pasaban de una docena; todos, gente grande» (pág. 52).

«Fuera del truco, cuyo fin esencial es poblar el tiempo con diabluras y versos...» (pág. 53).

«Me dijo que tenía un campito por el lado de Pergamino» (página 54).

«Todo se arregla en Buenos Aires, alguien es siempre amigo de alguien» (pág. 58).

«A fines del 53 la viuda del coronel y sus hijas se fijaron en Buenos Aires» (pág. 76).

«Las persianas de hierro, siempre cerradas por temor a la resolana, dejaban pasar una media luz. Me acuerdo de un olor a cosas guardadas. En el fondo estaban los dormitorios, el baño, un patiecito con pileta de lavar y la pieza de la sirvienta» (página 78).

«Me contó una de sus muchas diabluras» (pág. 101).

«Manuel Cardozo y Carmen Silveira tenían sus campitos linderos. Como el de otras pasiones, el origen del odio siempre es oscuro, pero se habla de una porfía por animales sin marcar o de una carrera a costilla, en la que Silveira, que era más fuerte, había echado a pechazos de la cancha al parejero de Cardozo. Meses después ocurriría, en el comercio del lugar, una larga trucada mano a mano, de quince y quince... Cuando guardó la plata en el tirador, agradeció a Cardozo la lección que le había dado. Fue entonces, creo, que estuvieron a punto de irse a las manos. La partida había sido muy reñida; los concurrentes los despartaron» (pág. 102).

«La mujer, despechada, quiso buscar amparo en lo de Cardozo; éste pasó una noche con ella y la despidió al mediodía. No quería las sobras del otro» (pág. 103).

«La vispera, Cardozo se metió gateando en la carpa del jefe» (página 105).

«Ahí mismo, a su pedido, lo despenaron» (pág. 105).

«El Evangelio según San Marcos» carece materialmente de pellizcos lingüísticos destacables, pero la sencillez es la clave, una escritura que posee la vaguedad y la simplicidad de lo dicho; y que se mantiene en esa tesitura sin perderla:

«Ya no era un forastero y todos lo trataban con atención y casi lo mimaban. A ninguno le gustaba el café, pero había siempre una tacita para él, que colmaban de azúcar.

El temporal ocurrió un martes. El jueves a la noche lo recordó un golpecito suave en la puerta que, *por las dudas*, él siempre cerraba con llave. Se levantó y abrió: era la muchacha. En la oscuridad no la vio, pero por los pasos notó que estaba descalza y después, en el lecho, que había venido desde el fondo, desnuda» (páginas 134-135).

JULIO CORTÁZAR Y LO COLOQUIAL

Gran parte de los cuentos de Cortázar se apropian creadoramente del entorno coloquial: están dichos en ese nivel consciente y cuidadosamente mantenido. Unos son monólogos de un relator-actor-protagonista; otros el relato de un testigo que nos narra lo sucedido; en otros —como en Borges— el narrador vuelve a contarnos lo que le ha sido transmitido en primera persona por un amigo («La banda», por ejemplo). Casi todos se ubican lingüísticamente en un cierto pasado argentino que podríamos situar entre 1930 y 1950.

Ya en *Bestiario* (1951) encontramos «Las puertas del cielo», donde un narrador-testigo relata en su habla de clase-culta-media-porteña, sucesos ubicables hacia 1947-1950.

Final del juego (1956 y 1964) trae un rico material de este tipo. «El móvil» es un monólogo personaje-protagonista, con un habla específicamente delimitada en su nivel social y cultural. «Los venenos» recrea magnífica y medidamente muchos rasgos del habla de un adolescente muy cercano a la niñez. «La banda» parte del relato oído por el narrador, y que él vuelve a contarnos jugando ambiguamente entre el recuerdo de lo escuchado, los comentarios del que narra y recuerda, y la situación misma que se narra. «Una flor amarilla» tiene un punto de vista semejante. Siempre manteniendo un nivel coloquial marcadamente sostenido. Pero evitando caer en lo demasiado localista.

«Torito» es un específico monólogo narrativo de tipo dramático. Pero a su calidez nostálgica y trágica suma un hecho que le da hondura incalculable: sabemos quien fue el personaje real que aquí vuelve a revivir a través de su habla y sus dolores.

Relato con un fondo de agua es, probablemente, de todos los cuentos de Cortázar, aquel donde con más exacta limpieza el escritor ha reproducido su habla propia y cotidiana. El habla familiar y culta, sin

excesos costumbristas ni caídas en lo «literario». Apenas una voz que se confiesa a un amigo y descubre su culpabilidad sin atenuantes. «Reunión» reitera el esquema y la referencia concreta de «Torito», pero nos suena como algo no logrado.

En *Las armas secretas* (1958) se encuentra uno de los mejores ejemplos de recreación literaria de esa habla, utilizada y a la vez contemplada cariñosa e irónicamente. Nos referimos a ese magnífico cuento extraño titulado *Cartas de mamá*. Su tema —y también su nivel de coloquialidad— reaparece en otro relato posterior: «La salud de los enfermos», del volumen *Todos los fuegos el fuego* (1966). Ambos cuentos, y en especial el último, usan un material lingüístico basado en el habla cotidiana de la clase media argentina urbana (que es casi toda la Argentina), pero con sabia sordina en ella encontramos ciertos matices añejos: corresponden al período 1935-1945.

ASPECTOS GENERALES DEL PROBLEMA EN EL SIGLO XX

La elección de un nivel lingüístico, tanto en la lengua del narrador como en la que deberán usar los personajes, y la relación de este aspecto con el de la nacionalidad y autenticidad de una obra literaria, conjuga una suma compleja de factores. Porque ella entronca con toda una visión de la cultura, de la literatura y de la realidad concreta que supone el hecho de escribir. Y es que por detrás del uso de formas rioplatenses en una obra literaria no está solamente el supuesto de la fidelidad realista al mundo que se quiere describir o aludir. También supone ello el de la intención de distinguir la nacionalidad de una obra literaria. Y, por fin, la voluntad, la necesidad trófica de todo escritor de entablar una auténtica comunicación con los lectores, que son su público.

Un nivel de lenguaje es una forma de apelar a un puente unitivo, de establecer entre quien escribe y quien lee una forma más íntima, más cálida de correspondencia, de asentimiento, de comprensión y diálogo mutuo. Para sacudir, para emocionar, para ganar un lector; para incorporarlo al mundo que estamos creando (que es el nuestro y el suyo, a la vez) debemos apelar también a sus formas de mentar esa realidad. Las palabras y los giros sintácticos son, aquí, las cosas mismas. Escribir sobre chaquetas o americanas no es lo mismo que referirse al saco. Para un lector argentino hay una evidente diferencia de temperatura y de significación (tanto en el sentido semántico como en el entorno de ecos que deja y crea en el espíritu de quien lee) entre decir

«te amo», «te adoro», «te quiero» y «siento amor por tí». Un intendente resulta algo más cercano que un alcalde. Cuando más íntimas sean las cosas que mentamos, cuando más cercanas a la emotividad, mayor será la necesidad de nombrarlas con las palabras de nuestro entorno. Y un enamorado, un airado, un ser que odia o desprecia en una esquina de Buenos Aires o de Tucumán deberá apelar a los vocablos y términos de su mundo.

Tampoco deberá caer en un dialectalismo léxico que obligue al lector de otras latitudes hispánicas a emplear un vocabulario especial para entenderlo. Es aquí donde la elección justa y el uso de ciertos términos debe encontrar ese nivel medio y medido que sepa introducir en el universo de la *Koiné* culta hispanohablante de la lengua escrita-literaria los pellizcos necesarios para crear un aura específica. Ni caer en el localismo provinciano, ni convertirse en un aplicado y acrítico alumno de los términos más universales y fríos de lo escrito.

Es a nivel concreto de realización donde se plantearon y se plantean todos los días estos problemas que sólo el talento y la habilidad creadora pueden resolver en su punto exacto. ¿Cuál es la solución? La que logran los mejores, y aquí no hay recetas que sirvan a nadie. Porque junto a la necesidad de establecer una comunicación cálida, íntima y auténtica con su lector nacional, el escritor deberá tener en cuenta el nivel universalista de lo hispánico como lengua escrita (con toda la tradición culta que esto conlleva), y a la vez deberá meter entre esas dos extremadas y delicadas pautas, su propia dimensión creadora personalísima.

En ese uso de la lengua literaria y en su relación dialéctica con nuestra habla cotidiana, podría intentarse una división que no es imperinente. La relativa neutralidad y universalismo hispánico de la lengua literaria son caracteres que se prestan mucho para su uso por el ensayo y la poesía. Como hemos señalado páginas atrás, los ensayistas probablemente sean quienes tiene delante una lengua menos lastrada de influjos localistas. La poesía —por lo menos en muchos casos insignes como Marechal, Borges, Molinari, Bernárdez— continúa empleando sin traumas un vocabulario y una sintaxis cargada de una riquísima tradición poco alterada. Esa tradición culta sigue siendo poderosa y efectiva, aun en muchos poetas jóvenes de hoy.

Pero lo oral también ha comenzado a invadir cada día de modo más marcado el sólido entorno lingüístico del habla poética. Dejemos de lado la tradición sencillista de un Carriego, los intentos criollistas de Borges, algunos poemas muy porteños de González Tuñón, de Nicolás Olivari, de César Tiempo, que continúan esa tradición en cuyas raíces

están los apóstrofes románticos de Almafuerte y la nostalgia tristona y urbana de Carriego. Es a partir de 1950 cuando el influjo de Vallejo y una búsqueda consciente de diálogo creador también a nivel de un lenguaje influyen de modo visible en esta nueva y buscada oralidad del habla poética. La transformación no está en los temas, está en una nueva contemplación —crítica y comunicativa— de las formas coloquiales en el poema.

Por una parte podemos citar las obras invadidas de oralidad ciudadana de Fernando Guibert, Joaquín Gómez Bas, Mario Jorge De Lellis. A partir de 1950 se busca conscientemente un nivel coloquial y simple, que acerque la poesía a todos. Es lo que persiguen algunos de los componentes de *Poesía Buenos Aires* (Jitrik, Vanasco, Trejo). Después de 1960 tal vez puedan citarse en esta dirección Juan Carlos Martínez y Ramón Plaza. Pero el intento más interesante —no por los logros, que no podemos examinar ahora, sino por lo perseguido— es un extraño libro de Leónidas C. Lamborghini, *Las patas en la fuente* (1965), que apela conscientemente a convertir en materiales poéticos módulos coloquiales. Se trata de fórmulas hechas, de todo un inmenso número de términos cotidianos extraídos de la vida argentina y aplicados ferozmente a la construcción de un largo poema de evidente sentido político. La crítica a hechos o situaciones concretas se conjuga simultáneamente con la utilización (irónica, nostálgica, satírica) de muchas de esas fórmulas hechas, de esos lugares comunes de la vida diaria argentina. Hay momentos no logrados, pero lo que nos interesa destacar es esta intromisión (que alcanza límites no frecuentados antes) de lo coloquial en una poesía conscientemente cargada de esos materiales. Lamborghini toma la retórica de la calle y la lanza así sobre el poema, cayendo en instantes evidentes de un prosaísmo que parece arrebatar su poder expresivo de esas palabras banales y comunes. Otro intento, este lastrado de ironía y tristeza, es el de un grupo de poemas de Julio Cortázar, que hemos leído en copia dactilografiada, y que componen un volumen titulado *Razones de la cólera* (Buenos Aires, 1950-1951. París, 1956).

El libro nos fue facilitado por Graciela Maturo, quien lo recibió del mismo Cortázar, mientras preparaba su obra sobre el autor de *Rayuela*, editada en 1968. Dos notas caracterizan a los veintiocho poemas; por una parte la utilización irónica de numerosas frases hechas típicas de nuestro país. Por otro el invertirlas, y descubrir así su falta de sentido, su vacía carga inútil. He aquí un poema:

SE LE LENGUA LA TRABA

Cuando oigo decir de una lectura que tiene el hábito de la persona, me siento pensado a inclinarse bien de ella.

AVELLÁS NICOLANEDA

*Mueven las ganas y blancan
en dos jugadas. ¡La fresca qué repausa!
Salgamos todos a cazar
los rinopótamos y los hipocerontes. Pero, ay,
tanto va el rompe a la fuente
que al fin se cántaro...
¡La trata quiere saber de lo que se puebla! (Cabildo
del grito abierto.) Sí, en los niños
los únicos argentinos son los privilegiados. Pues esta tierra
no estuvo nunca atada a la bandera
de ningún vencedor de carros. Y Noble
nos puso como a un dios sobre un tábano despierto
para picarlo y tenerlo caballo.*

*(Usted empieza cuando el espectáculo llega,
de manera que mejor
no te hermás, metano.)*

En varios de los restantes (en casi todos, a excepción de «Esta ternura», «Las tejedoras» y «La madre») aparecen numerosas frases hechas compuestas por los argentinos a través de su historia para hablar de sí mismos, de sus hábitos y sus virtudes. Siempre usadas con dolorosa ironía. He aquí dos poemas, de los más breves, con esta característica:

1950 AÑO DEL LIBERTADOR, ETC.

Y si el llanto te viene a buscar...

(De un tango.)

*Y si el llanto te viene a buscar
agarrálo de frente, bebé entero
el copetín de lágrimas legítimas.
Llorá, argentino, llorá por fin un llanto
de verdad, cara al tiempo*

*que escamoteabas ágilmente,
 llorá las desgracias que creías ajenas,
 la soledad sin remisión al pie de un río,
 la culpa de la paz sin mérito,
 la siesta de barrigas rellenas de pan dulce.
 Llorá tu infancia envilecida por el cine y la radio,
 tu adolescencia en las esquinas del hastío, la patota, el amor sin re-
 [compensas,
 llorá el escalafón, el campeonato, el bife vuelta y vuelta,
 llorá tu nombramiento o tu diploma
 que te encerraron en la prosperidad o la desgracia,
 que en la llanura más inmensa te estaquearon
 a un terrenito que pagaste
 en cuotas trimestrales.*

EMPLEADOS NACIONALES, ¡HURRAH!

*Este que vive de su sueldo,
 ése que suelda de su vive.
 Barato el pan francés, la mortadela,
 el río de la Plata.*

*Se va, se va el vapor.
 Sentarse a esperar el cuándo
 entre cien mil doscientos cuándoos.
 El dónde lo sabemos: no hay más que uno,
 balneario sierra en su defecto el paulista o san isidro
 y en el dulce interín de once meses y días
 una oficina con ventiladores silenciosos
 y nada más que cinco jefes.*

Cuándo, mi vida, cuándo.

NARRADORES Y DRAMATURGOS

El problema asume sus aspectos más arduos en el autor teatral y el narrador. Durante nuestra centuria los escritores de estos géneros adoptaron alguna de estas tres posturas extremas: a) los fervientes criollistas, convencidos de que las únicas formas auténticamente argen-

tinias eran el habla gauchesca o rural, llegaron a usarla no solamente como la lengua de los personajes, sino también la convirtieron en el instrumento del narrador (un ejemplo recordable en alguna novela de Benito Lynch); b) los admiradores del diccionario académico, que dominados por una pureza casticista exagerada no se han apartado de ninguna forma fuera de las autorizadas por dómines y gramáticas (desde Larreta y su teatro, pasando por las formas engoladas del teatro de Pagano, hasta las pesadas e inauténticas páginas de los últimos libros de Mallea); c) los recreadores de muy limitados niveles ciudadanos, que creyeron que lo argentino estaba en ciertos sectores urbanos de la capital federal y sus alrededores, cultivaron jergas cocolichescas y costumbristas (Discépolo, Vacarezza, Last Reason, etc.).

Unos cayeron en el color local; otros apelaron a formas rurales en desaparición, falsas a fuerza de limitadas; los de más allá narraron e hicieron hablar a personajes que parecían tomados de una tertulia madrileña, y que poco tenían que ver con nuestro mundo. Todos estos extremos muestran de qué manera la búsqueda de un exacto nivel de naturalidad y autenticidad ha sido un proceso complicado, que en la mayoría de los casos se planteó como un problema difícil para casi todos los escritores. Y con harta frecuencia fueron los más capaces, los más ambiciosos, los que tropezaron con dificultades insalvables para resolverlo de manera satisfactoria.

Fueron los dramaturgos los primeros que enfrentaron esta elección nacida de la necesidad realista y veraz de su arte. Un análisis de la actitud que ante el voseo y el *ché* asumieron Florencio Sánchez y Laferrere, puede ser paradigmático de las dificultades que supuso el asunto. Los primeros intentos de ambos fueron medidos y hasta contradictorios. En sus dramas más ambiciosos, Sánchez (como le ocurrirá más tarde a Eichelbaum), elude el *vos* y el *ché*. Laferrere se animó a usarlo en *Las de barranco*, pero lo empleó como un distintivo social, continuando la tradición peyorativa de Echevarría... Por eso, el único personaje que apela al *tú* pertenece a un nivel social superior... Las obras más valiosas de Eichelbaum (a excepción de *Un guapo del novecientos*) resultan falsas por un habla antinatural y afectada, que poco tiene que ver con la realidad. Nada digamos del asombroso teatro de Larreta, de Pagano o del único intento teatral de Mallea.

En este sentido, el costumbrismo casi de *macchietta* de los sainetes, los grotescos de Discépolo, fueron una sana corriente de aire fresco en una escena enrarecida de falsedad lingüística. *Así es la vida*, de 1934, retoma la tradición de Laferrere e inicia una tendencia mantenida hasta nuestros días: la de un teatro realista casi exclusivamente vuelto

a la pintura de la clase media urbana. Esa tendencia —algunos de cuyos hitos podrían ser *La honra de ser ladrón* y *El puente*— ha significado un valioso avance en esta conquista de una veracidad plena y concreta. Un ejemplo reciente lo constituyen dos excelentes piezas: *Nuestro fin de semana*, de Cossa, y *La fiaca*, de Talesnik. Ambas logran un muy exacto y natural nivel cotidiano sin caídas ni en lo dialectal-costumbrista, ni en lo culto-afectado.

En muchos escritores en prosa el problema asumió matices dramáticos. Un caso ejemplar lo constituye Roberto Arlt, que mostró una extraña incapacidad para captar las diferencias de niveles y tonos entre el lenguaje escrito-literario, el habla coloquial y los términos que había aprendido en las traducciones españolas de obras extranjeras. Aquí es donde se delatan las fallas culturales de un escritor nato que, a pesar de tales caídas, elaboró una obra que todavía sigue interesándonos. Benito Lynch supo establecer la exacta diferencia entre la lengua del narrador y el habla de sus personajes. Un escritor que no ha logrado resolver satisfactoriamente el problema es Mallea. Su sistemático rehuir del diálogo (aun en momentos en que el diálogo sería fundamental para la acción) supone un rechazo consciente de todo nivel oral. Por otra parte, su lengua de narrador se ha ido espesando, cargando cada vez más con efectos literarios y clisés vacíos, con elementos los menos creadores y eficaces para entablar con sus lectores una relación íntima y efectiva (léanse detenidamente las cuatro primeras páginas de *El resentimiento* y se tendrá una muestra concreta de esto).

El problema de los narradores está —además— relacionado con la historia y transformación de la técnica de la novela durante el presente siglo. Como escribió un crítico norteamericano, la historia de la novela desde 1890 podría sintetizarse diciendo que ha consistido en la lenta y segura desaparición del autor, detrás de los personajes. Y en la inserción en la obra de las voces de esos personajes, de sus puntos de vista, de sus ambigüedades e ignorancias (véase lo que escriben Lubbock, en *The Craft of Fiction* y Booth, en *The Rhetoric of Fiction*). Uno de los efectos fundamentales de esos cambios de técnica ha consistido en la inundación coloquial sufrida por la lengua de la narrativa.

Hemingway, Faulkner, Caldwell, han demostrado que es posible erigir una obra eficaz desde el punto de vista narrativo, sin apelar a un lenguaje «literario». El habla empobrecida y trabucada de un paranoico, de un loco, de un hombre de mínimo nivel cultural, puede ser suficiente para dar nacimiento a un mundo novelístico rico, dramático,

vivísimo (es el caso de *Torito*, de Cortázar; *Hombre de la esquina rosada*, de Borges; varios cuentos de Rulfo, etc.).

Por otra parte, muchas de las técnicas utilizadas (que nacen con Svevo, Joyce, Huxley, Hammet, etc.), como el monólogo interior, la corriente de la conciencia, el fluir onírico de la conciencia, los sueños, el relato hecho por un testigo, la visión de uno de los protagonistas, la técnica «presentativa», obligan al uso del lenguaje hablado. En otros aspectos, y sobre todo a partir de 1945, cierta corriente de la narrativa ha vuelto a centrar el interés en la voz del autor mismo, que apela a la vieja primera persona para contar aventuras vividas o imaginadas, y centra muchas de sus atracciones creadoras sobre el lector, basándose en los encantos, las bizarrías, los denuetos o expresiones tonales del que narra (sea el autor directamente, como en Miller, sea un personaje, como en *Memorias de un hombre de bien*, de Orgambide, que vuelve a la picaresca). Y entonces los autores se meten frente al lector, le hablan, lo seducen, lo hacen reír o llorar.

En esta introducción de lo coloquial en lo narrativo, después de Borges, debemos contar un libro esencial en nuestra historia literaria: *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal. Numerosos capítulos de esta novela han sido construidos apelando a los esguinces, las caídas coprolálicas, el chiste y la ironía, el absurdo y las imágenes de nuestra habla coloquial. Siguen siendo válidas las hermosas páginas que sobre ese aspecto esencial de la obra escribió en su momento Cortázar, cuando decía que

«hacer buena prosa de un buen relato es empresa no infrecuente entre nosotros; hacer ciertos relatos con su prosa era prueba mayor, y en ella alcanza Adán Buenosayres su más alto logro. Aludo a la noche de Saavedra, a la cocina donde se topan los malevos, al encuentro de los exploradores con el linyera; eso, sumándose al diálogo de Adán y sus amigos en la glorieta de Ciro, y muchos momentos del libro final, son para mí avances memorables en la novelística argentina. Estamos haciendo un idioma, mal que les pese a los necrófagos y a los profesores normales en letras que creen en su título. Es un idioma turbio y caliente, torpe y sutil, pero de creciente propiedad para nuestra expresión necesaria. Un idioma que no necesita del lunfardo (que lo usa, mejor), que puede articularse perfectamente con la mejor prosa «literaria» y fusionar cada vez mejor con ella —pero para ir la liquidando secretamente y en buena hora... Pero lo que Marechal ha logrado en los pasajes citados es la aportación idiomática

más importante que conozcan nuestras letras desde los experimentos (¡tan en otra dimensión y en otra ambición!) de su tocayo cordobés» (*Realidad*, marzo-abril, 1949).

Después de Marechal, los textos citados de Cortázar asumen su concreta dimensión y se unen en una extensa cadena —jamás interrumpida— que va desde nuestros gauchescos hasta la actualidad. David Viñas, en la utilización de un diálogo eficazmente preciso y concreto; Dalmiro Sáenz, en la creación y reproducción exactísima de diálogos que parecen grabados; Germán Roszenmacher, en un lirismo coloquial que solamente encuentra semejante en alguna página admirable de Haroldo Conti. Todo esto ha abierto al escritor argentino contemporáneo una rica zona de experimentación y creación, peligrosa y nueva. Estos últimos treinta años han permitido —esperamos que definitivamente— superar esa conciencia infeliz, esa inseguridad fomentada desde la escuela y los colegios secundarios, que trababa nuestra acción creadora. Superado ese complejo de inferioridad, que no tiene motivo alguno, resta un campo abierto y desbrozado.

Esperamos que a partir de ahora, nuestros escritores sabrán usar nuestros contados rasgos distintivos sin traumas ni agresividades. Que apelarán al *vos* y al *ché* con la misma naturalidad con que emplean todas las palabras de su habla cotidiana, y las integrarán en el complejo totalitario y heterogéneo de la lengua literaria. Varias generaciones de creadores bastarán para instalar definitivamente entre nosotros esta parcela que nos pertenece y que nos distingue honrosamente de nuestros hermanos de lengua y destino.

Esa conquista significará también la superación de nuestro conflictuado y tonto (por afectación, por falsa corrección) modo de hablar la lengua que hablamos. Y ganaremos en soltura y en tranquilidad, o adquiriremos la misma que poseen chilenos, venezolanos, mejicanos, españoles. El día en que usemos nuestro voseo con la misma tranquilidad con que un madrileño culto dice *cantao*, *apretao* y *dejao*, y los centroamericanos, *vaina* o *qui hubo*, y meten todo esto y mucho más en una obra literaria, como hizo Cabrera Infante en *Tres tristes tigres*, habremos dejado atrás una etapa de absurdo enquistamiento y esquizofrenia lingüística, y entraremos en la buena senda.

RODOLFO A. BORELLO

Universidad Nacional de Cuyo.