



El habla porteña a través del prisma literario de Julio Cortazar

Autor:

Amícola, José

Tutor:

1968

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Grado



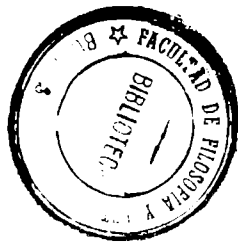
Tesis 1-2-6

TESIS DE LICENCIATURA EN LETRAS

"El habla porteña a través del prisma
literario de Julio Cortázar "

José Anicola 1992

2898



I N D I C E

	pág.
I - Predominio de la pintura de la clase media.	1
II - Presencia de Buenos Aires.	2
III - Clasificación de los personajes por niveles lingüístico-culturales.	5
IV - Rasgos caracterizadores no lingüísticos.	7
V - Ecología.	10
VI - Lengua oral y lengua escrita.	14
VII - Matices del lenguaje.	16
VIII - Tratamiento, morfología, fonética, léxico y sintaxis en sus personajes.	23
IX - Lejanía de Cortázar.	40
X - Opiniones de nuestro autor sobre el lenguaje.	43
XI - Conclusiones.	45
XII - Bibliografía no mencionada en las notas a pie de página.	47

I - Predominio de la pintura de la clase media

Si hacemos una estadística de la ubicación social de los personajes concretos y bien recortados de Julio Cortázar, hallaremos que, de los 100 seres que pueblan sus novelas y cuentos, 85 pertenecen al estrato medio, y que, yendo más lejos aún y precisando más los datos, de éstos son unos 50 los que pueden ser clasificados dentro de la categoría de clase media-media.

Sejante recuento demuestra la escasa importancia que revisten en la obra de nuestro autor las clases extremas. Si a las cifras apuntadas, agregamos la jerarquía que poseen, dentro de los tipos ideales, los seres bautizados por él como "cronopios", representantes de cierto tipo de clase media, frente a la aversión que siente por los "famas" y las "esperanzas" - las clases extremas -, comprobamos el porqué de una primacía.

La cultura y el medio en que nuestro autor vivió durante su adolescencia explican la predilección por un mundo que conoce por observación directa, la comodidad en que se desenvuelve dentro de él. Cortázar mismo declara su condición irredimible a través de las palabras mediuónicas de uno de los personajes que más se le parecen, Horacio Oliveira: "Era clase media, era porteño, era colegio nacional, y esas cosas no se arreglan así nomás".

Los ambientes matriarcales, aunque los personajes masculinos son más numerosos, campean a lo largo de sus páginas porteñas; este aspecto también tiene una validez autobiográfica, pues sus clases medias están estructuradas en ambientes familiares extensos, como los que él conoció, donde el personaje paterno es un ser anodino o inexistente. Esto ocurre en cuentos como "Los venenos", "Final del juego", "Cartas de mamá", "El otro cielo", "La salud de los enfermos", "Bestiario", o en las novelas - los Trejo de Los premios o la familia Gutusso de Rayuela - .

A pesar de lo claramente diferenciable que parecen las clases sociales en las obras de Cortázar, éstas presentan dificultades para su definición, lo que se descubre casi desde el comienzo entre los personajes ideales. La "cronopiedad" es un estado seráfico delimitado nada científicamente y que consiste en una serie de notas dispersas y asistemáticas de costumbres sociales.

Por otra parte, en ningún momento Cortázar aclara que sus representati

vas criaturas - famas, cronopios y esperanzas - representen clases sociales, más bien deja que el lector ate cabos y saque las conclusiones. Los cronopios son "seres desordenados y tibios", que van contra las convenciones, son antiprevisores y líricos, estetas e incomprensidos, poseen el sublime don del asombro de la espontaneidad; son alegres y optimistas como niños, no se preocupan por el dinero (pues no les sobra ni les falta), desprecian las actitudes estereotipadas, y por ello producen indignación y escándalo; en definitiva, son el símbolo de la simpática bohemia nacida en el sector intermedio de la sociedad. Los famas, en cambio, son dueños de fábricas, saben mandar, hacen la caridad, son libidinosos, andan siempre en auto, tienen sirvientes, son meticulosos, previsores y pesimistas. Las esperanzas, por último, viven pendientes de las actitudes de las otras clases para imitarlas, pero siempre exageran la nota y caen en lo ridículo; son pobres y se mueven dentro de patrones fijos.

Si trasladamos estas características comparándolas con las de los personajes concretos e individualizables de su narrativa, comprobamos cómo se ajustan en gran medida a las fórmulas ideales.

Así son perceptiblemente "famas", entre los personajes de Los premios, don Galo, el Dr. Restelli, el Sr. Trejo y Sra.. Responden, luego, exactamente a las características de los "cronopios", Permio, Jorge, Raúl, Paula Lavalle, Carlos López, Gabriel Medrano, Claudia Freire. Por último, son "esperanzas" sin remedio doña Pepa, doña Rosita y la Nelly. Los personajes restantes se escapan al encajamiento. En esta novela los seres intermedios son los que están mirados con mayor simpatía, como sucedía con los "cronopios" en Historia de cronopios y de famas.

II - Presencia de Buenos Aires

Dos ámbitos atraen la atención de Cortázar, en forma intermitente, desde 1952, año de su llegada a Europa: Buenos Aires y París.

La vaguedad en la ubicación geográfica de sus personajes no le es característica, porque sólo ha recurrido a ella en los cuentos "Las mánadas" y "La noche boca arriba". Algunos relatos, de su último libro cuentístico, suceden en lugares inesperados, como Cuba ("Reunión"), el Mediterráneo,

neo ("La isla a mediodía"), Londres ("Instrucciones para John Howell") y la República Romana (una parte del cuento "Todos los fuegos el fuego"). Todo el resto está ligado al espíritu porteño y parisiense. Tres cuentos se desarrojan en el campo argentino; ellos son "Cefales", "Bestiario" y "Continuidad de los parques"; y uno, en ^{"La puerta condenada"} la muy rioplatense, Montevideo, pero sus personajes son porteños. Por último, mientras 11 cuentos tienen a París como fondo, 19 son los que se sitúan en Buenos Aires, además de la mayoría de los relatos breves de Historias de cronopios y de famas, y la novela Los premios, que su cede en un Buenos Aires recreado ad hoc.

Además, dos obras son las que se narran en las dos ciudades predilectas a la vez; Rayuela y el ambiguo cuento "El otro cielo", que pasa de una a otra, sin transición. De esos dos escenarios, interesa a nuestro estudio el argentino.

Resulta, entonces, llamativo el hecho de que la idiosincrasia porteña lleve la delantera en sus fuentes de inspiración; sobre todo, después de haber abdicado su calidad de porteño. Sin embargo, nuestro autor se ha convertido en un porteño a ultranza a pesar de los kilómetros que lo separan de Buenos Aires. Otras ciudades lo han contado entre sus habitantes por períodos más o menos largos: Bolívar, Chivilcoy (cátedras en colegios secundarios), Mendoza (cátedra universitaria), etc., pero ninguna consiguió perdurar en su imaginación con suficiente fuerza e individualidad como para aparecer claramente en sus páginas; sólo Buenos Aires y, luego, París.

La atracción por el individuo de nuestra ciudad y sus características distintivas no son un tema nuevo en la literatura argentina, sino que éste tiene antecedentes que forman una tradición literaria que cuenta con títulos como: "La familia Quillango, de José María Cantilo; La gran aldea, de Lucio V. López; los relatos de Fray Mocho, "Me mudo al norte" o "Entre gentes de confianza", entre tantísimos otros; Aguafuertes porteñas, de Roberto Arlt, y muchos más en época reciente. Por lo tanto, Cortázar aparece en la cúspide de una modalidad temática en la que desmenua por el acierto con que pinta la unidad costumbre-lenguaje adherida a cada personaje, haciendo resaltar las diferencias que median entre los habitantes de un barrio y de otro. Compárese a tal efecto este párrafo del cuento "La banda":

"Llegaban parejas, grupos de tres o cuatro señoritas venidas con lo que Villa Crespo o el Parque Lezama estiman elegante, y había grandes encuentros, presentaciones y entusiasmos en distintos sectores de la platea".

Es interesante destacar que la observación en relación con las características de cada barrio, tema que trataremos más adelante, se produce tan sólo en el caso de Buenos Aires y no, en el de París, ciudad que conoce tanto o más que la nuestra. Lo que sucede, seguramente, es que Cortázar no olvida en ningún momento que sus principales destinatarios son los porteños. Algo semejante ocurre con algunos personajes no argentinos ni latinoamericanos de Rayuela, que se expresan utilizando el voseo, aunque se supone que están hablando en francés. Tomemos como ejemplo estos párrafos:

[Etienne, personaje francés:] "Hasta ahora, por lo menos, no hay gran cosa de metafísica en Morelli, salvo que vos, Horacio Curiasio, son capas de encontrar metafísica en una lata de tomates"(Cap.99).

[Ronald, personaje yanqui:] "Podés guardar la sartén, Babe, no va a bajar más, no te matés esperando. Sh, darling, no llores más, qué borrachera tiene esta mujer, hasta el alma le huele a cognac"(Cap. 35).

En este último ejemplo, el voseo inclusivo es intermitente en la forma "prohibitiva", como sucede en nuestro país. Pueden verse otros casos de voseo en personajes no hispanoamericanos en los capítulos 29, 30, 31, 100, 122, etc. El personaje español Perico, en cambio, utiliza el "tú". El uso del voseo en personajes extranjeros no aparece en otras obras de ambiente francés, donde se utiliza, en cambio, el sistema verbal del español general:

[Michelle, personaje francés:] "Ven pronto, así por teléfono no puedo explicarte" ("Las armas secretas").

[Roland, personaje francés:] "Lo siento, pero si siguen así prefiero cortar" ("Todos los fuegos el fuego").

El porteñismo en los personajes no rioplatenses de Rayuela no se reduce al voseo, sino que abarca también el léxico; esto es llamativo puesto que, en otros cuentos con fondo francés, Cortázar se cuida muy bien de usar vocablos hispanoamericanos. Esta característica del habla ~~g~~ingidamente francesa de los personajes de su última novela no puede explicarse como debida

a estructuras mentales del autor ni como uso intencional ante sus posibles lectores argentinos, si se piensa en que ello no ocurre en otras obras, que son anteriores a Rayuela (1963), como Las armas secretas (1959) y posteriores, como Todos los fuegos el fuego (1966). Hay, entonces, en Rayuela, a diferencia de las demás obras, un intento marcadamente deseado de mantener presente el habla de Buenos Aires como un puente hacia "el lado de acá"; intención que conectaría esta obra con el cuento "El otro cielo", como lo destacamos anteriormente.

Por otra parte, notamos en Cortázar un interés constante por transmitir nuestra idiosincrasia a través del lenguaje. Esto asoma tímidamente en cuentos de Bestiario ("Las puertas del cielo", sobre todo) y de Las armas secretas (las cartas de "Cartas de mamá"), pero irrumpe estruendosamente en Los premios, donde la intención es manifiesta. Veamos en esta obra cómo se expresa Carlos López acerca de algunos compañeros de viajes:

"Ya los he oído hablar y me basta. Son del estilo: '¿Gusta de una mermosa de crema? Es hecha en casa'" (Capítulo XXII).

Esta aserción en el primer tercio de la novela es una declaración del encasillamiento en que han sido colocado los personajes gracias a su modo de hablar.

III - Clasificación de los personajes por niveles lingüístico-culturales

La estratificación social de los 19 pasajeros del "Malcolm", dada en cuanto a las variables de ocupación, ingresos, origen y cultura, resultaría la siguiente:

Clase Baja : Sin representación.

Clase Media-

-Baja: Atilio Presutti, la Nelly, doña Rosita, doña Pepa.

-Media: Carlos López, Lucio, Nora, Persio, Dr. Restelli.

-Alta: Raúl Costa, Gabriel Medrano, Jorge, Claudia Freire, la Flia. Trejo.

Clase Alta: don Galo Porriño (por su ocupación e ingresos), Paula Lavalle (por su origen).

Sin embargo, esta división no responde a la jerarquización que se da, en la novela, de cada uno de los personajes, pues éstos son estratificados por etapas exclusivamente culturales. Por lo tanto, la clasificación de Cortázar se presenta en tres niveles lingüístico-culturales, que tienen características propias, dentro de la lengua oral a la que pertenecen.

El nivel bajo se autodefine en las incorrecciones gramaticales en que incurre, en la utilización constante de los lugares comunes y en la adjetivación remanida; su vocabulario es restringido; se expresa con vocablos lunfardos en cualquier momento, sin tener conciencia de ello. Sus representantes son Atilio Presutti (el Pelusa) y sus adláteres. Ejemplifiquemos lo dicho con un párrafo del Capítulo XL:

" - Dejesén de cacarear, gallinetas - dijo el Pelusa, mirando al partido de la paz con aire de supremo desprecio. Bajó dos peldaños, y les cerró la puerta en la cara - . Qué manga de paparulos, mama mía. El pibe grave y estos cosas dale con el armisticio. Me dan ganas de agarrarlos a patadas, me dan".

El nivel medio se expresa con vocabulario y adjetivación pobre. Su conversación está plagada de frases hechas. No incurre en incorrecciones gramaticales (esto lo diferencia del nivel anterior), aunque sí en algún que otro barbarismo o imprecisión lexical. Los varones utilizan el lunfardo. Los arquetipos son los Trejo, Nora y Lucio, y un poco separado de éstos el Dr. Restelli. Veamos cómo habla la Sra. de Trejo en el Capítulo XXIX:

" - La chica ésa se pasó la tarde haciéndole ojitos al nene, y si vos no te diste cuenta yo soy madre y tengo un instinto así en el pecho para esas cosas. Vos no te metás, Beba, sos muy chica para entender lo que estamos hablando. Ay, estos hijos qué martirio".

Por último, el nivel mayor posee gran flexibilidad en el manejo de la lengua, pues utiliza con soltura el vocabulario cuidado y, a la vez, el lunfardo, teniendo conciencia de las circunstancias. Aparece entre personas que se mueven en ambientes de cierta cultura; entre ellos Paula, López, Raúl, Medrano, Claudia, Jorge y Persio. Queda fuera de nuestra clasificación, en tanto personaje extranjero, don Gale. Como ejemplo oigamos este diálogo entre Medrano y Claudia del Capítulo XXVI:

" - Para ser como el "Malcolm" debería haber en su casa una pisca

de misterio.

- Lo hay, se llama Jorge. Qué más misterio que un presente, futuro absoluto. Algo perdido de antemano que yo conduzco, ayudo y aliento como si fuera a ser mío para siempre".

IV - Rasgos caracterizadores, no lingüísticos

A las características lingüísticas mencionadas en los tres niveles, hay que agregar las situaciones que rodean el hecho del habla, ya que ésta no se presenta aislada.

Leyendo atentamente ciertas anotaciones del autor, nos enteramos de que las voces de los personajes de los niveles bajo y medio se elevan, a menudo, sobre las de los demás. Como en una placa grabada, oímos: "...los demás estaban demasiado ocupados en hablarse a gritos para fijarse en lo que ocurría"; "Se oyó la voz del Pelusa que decía..."; " - ¡Fenómeno, fenómeno! - gritaba el Rusito"; "La voz de Atilio Presutti se alzó sobre las demás."; " [el Pelusa] emitió un silbido que les rajó los oídos "; "¡Escot - gritó el Pelusa..."; "Atilio y su novia acababan de tirarse vistosamente al agua y proclamaban a gritos que estaba muy fría"; "...los Presutti evolucionaban entre grandes aclamaciones"; " - Tenés sangre en la camisa - clamó la Nelly"; " - ¡Atilio, Atilio! - clamaba la Nelly"; "... - gritó el Pelusa con una voz que rajaba los platos"; "...en medio de los gritos y preguntas de las señoras"; "...vociferó [el Pelusa]"; "La Nelly lo llamaba a gritos..."; "oyeron hablar al unísono a la familia Trejo"; "...gritó la señora de Trejo"; "...por un lado chillan que hay que soltar a la merca"; "...las señoras redoblaron los chillidos". En cambio, entre los personajes del grupo más elevado impera la discreción, pues las anotaciones escenográficas indican: "murmuró" (en repetidas ocasiones); "repitió"; "dijo al oído"; "dijo como para sí"; "rio"; "salmodió". Además, en los estratos bajo y medio sus integrantes no sólo hablan a los gritos, sino que se interrumpen mutuamente.

En cuanto al aspecto exterior de los personajes del nivel bajo, las señoras son gruesas (característica extensiva a la señora de Trejo, del nivel intermedio) y, según los comentarios de otros pasajeros, la pareja joven no se afaña el vello de las axilas. El Pelusa es vigoroso y, a la vez, torpe;

se peina con "jopo" (idéntica característica en Felipe Trejo). El modo de vestir de los Presutti llama la atención por su mal gusto: doña Pepa usa collares de material plástico, sandalias de fantasía y pantalones, a pesar de su gordura; el Pelusa aparece en un traje de baño demasiado grande para él, y con pijama y zapatillas de basket a la hora del desayuno. La inadecuabilidad de esta familia se evidencia en la añoranza que sienten por el mate - el Pelusa quiere tomarlo en la cubierta - , en los pedidos inusitados que hacen en el Bar London, el día de la partida, donde están evidentemente desubicados; por todo esto siempre que pueden se aglutinan en los rincones (Véase Cap. XXX). El Pelusa, por su parte, se olvida de lavarse los dientes, lee La Cancha, piensa hacer pruebas de equilibrio en la reunión que se habrá llevado a cabo en el buque y cae en la inevitable recordación de sus experiencias en el Servicio Militar.

La Nelly, por otra parte, es simple, ingenua; su aspecto es el de una actriz de cine mudo; se deja deslumbrar por los comentarios de las revistas femeninas que describen un mundo distinto; admira la forma de vestir de la Beba, Claudia o Paula, pues cree que la elegancia se debe a que ellas son "gente de posición". Su mejor habilidad para la fiesta de a bordo es declamar una poesía en forma aparatosa, como se la habría enseñado en su primera infancia.

Doña Pepa y doña Rosita califican como arte lo que hace Humberto Roland, el cantor de tangos hermano del Pelusa; tienen una supina ignorancia médica que no les impide recetar modos de evitar los vómitos del mareo. Para ellas el reuma se produce por la humedad que "hace venir como un sarro por dentro". Tienen amplia confianza en los curanderos; son chismosas como mujeres de barrio y, como tales, no dejan pasar por el éxtasis de la necrofilia femenina, tan común en los personajes y temática de Julio Cortázar.

Estos personajes del estrato bajo están pintados en forma íntegra y en su ambiente, desde el comienzo, en la "raviolada" de despedida organizada en la terraza de la casa de los Presutti (Cap. VIII).

En cambio, el eslabón intermedio, adjetivado así por el autor a través del personaje de Claudia, tiene discreción en el vestir y se adecua al ambiente; los Trejo sienten que no pueden hacer migas, con los Presutti, porque son "gente inferior" y sus manifestaciones les resultan chabacanas. La familia Trejo se caracteriza en la preocupación por lo aparente. Pertenecen a un es-

trato burgués y conservador, que se abre paso e imita pautas de las familias tradicionales que les sirven de modelos: la hija estudia piano y el hijo asiste a un colegio prestigioso, el Nacional de Buenos Aires. La señora de Trejo idolatra a su médico de cabecera y sigue a pie juntillas sus consejos - recuerda en esto al bien caracterizado personaje de Adán Buenosayres, de Leopoldo Marechal, llamado la señora de Ruiz, quien constantemente habla de sus enfermedades y de su médico particular - , pero cae en la misma ignorancia de patología en que incurren doña Pepa y doña Rosita. Es una madre sobreprotectora, prepotente con su marido y ridícula en sus apreciaciones; siente admiración por el arte pianístico de su hija Beba; descuella, como las otras señoras, en la premura por el arreglo del cadáver de Medrano.

La Beba Trejo es una adolescente insegura de sí misma, afectada y cursi, que saca la lengua a las personas que la fastidian, cuando no la ven, y está siempre en poses, que ella considera románticas, como no aceptar un posere o tener gestos displicentes. Su chatura moral se manifiesta en la falta de cariño hacia su hermano. Este, también inseguro, es un pésimo alumno que lee Selecciones o El Gráfico. Su belleza corporal se opone a la pobreza de su intelecto. Admira en los otros las camisas de nylon por simple imitación. Sus diversiones consisten en ir al cine de su barrio o del centro los sábados por la noche. Su modo de hablar lunfardo se basa en la preocupación por hacer resaltar una hombría que todavía no posee.

Lucio y Nora, por otra parte, que aparecen en un nivel medio, están anciados por sus propios problemas sentimentales-morales. El doctor Restelli, aunque con mayor cultura, aparece en el mismo plano intermedio gracias a su afectación y empaque, su conservadurismo, su desprecio de clases y sus manías genealógicas; se encuentra deslumbrado, como todos los personajes del nivel bajo y medio, por el despliegue del nuevo rico don Galo.

El estadio mayor se desenvuelve en un plano cultural por completo diferente. Sus personajes discurren sobre temas de música dodecafónica, pintura cubista, filosofía, literatura, política y citan a menudo en francés, inglés e italiano. No poseen prejuicios sexuales y están en posición receptiva, dispuestos a entablar nuevas relaciones (Medrano y Claudia; López, Paula y Raúl).

El "Malcolm" es un laboratorio donde el autor ha querido encerrar a personajes representativos de una ciudad. Esto se declara expresamente en va

mentos del libro a través de los personajes más cultivados. En el Capítulo XXV, Raúl le dice a Paula: "El país está bastante bien representado. La surgencia y la decadencia en sus formas más conspicuas...". En el Capítulo XXVI, Claudia le dice a Medrano: "...el Malcolm no me parece demasiado diferente de Buenos Aires...". En el Capítulo XXXI, Medrano le dice a Persio: "Todo el que sube por primera a un barco cree que va a encontrar una humanidad diferente, que a bordo se va a operar una especie de transfiguración. Yo soy menos optimista y opino con usted que aquí no hay ningún héroe, ningún atormentado en gran escala, ningún caso interesante". Bajamos del "Malcolm" a tierra - o sea, si accedemos a las otras obras - encontramos personajes que conservan las mismas características que los de Los pre-cedentes. Semejante a doña Pepa y a doña Rosita, es la señora de Gutusso, de Rayuela; la doña Nelly es Gekrepten en la misma novela. En cuanto al Pelusa, tiene sus dobles en Torito (del cuento homónimo), y en Mauro (de "Las puertas del cielo").

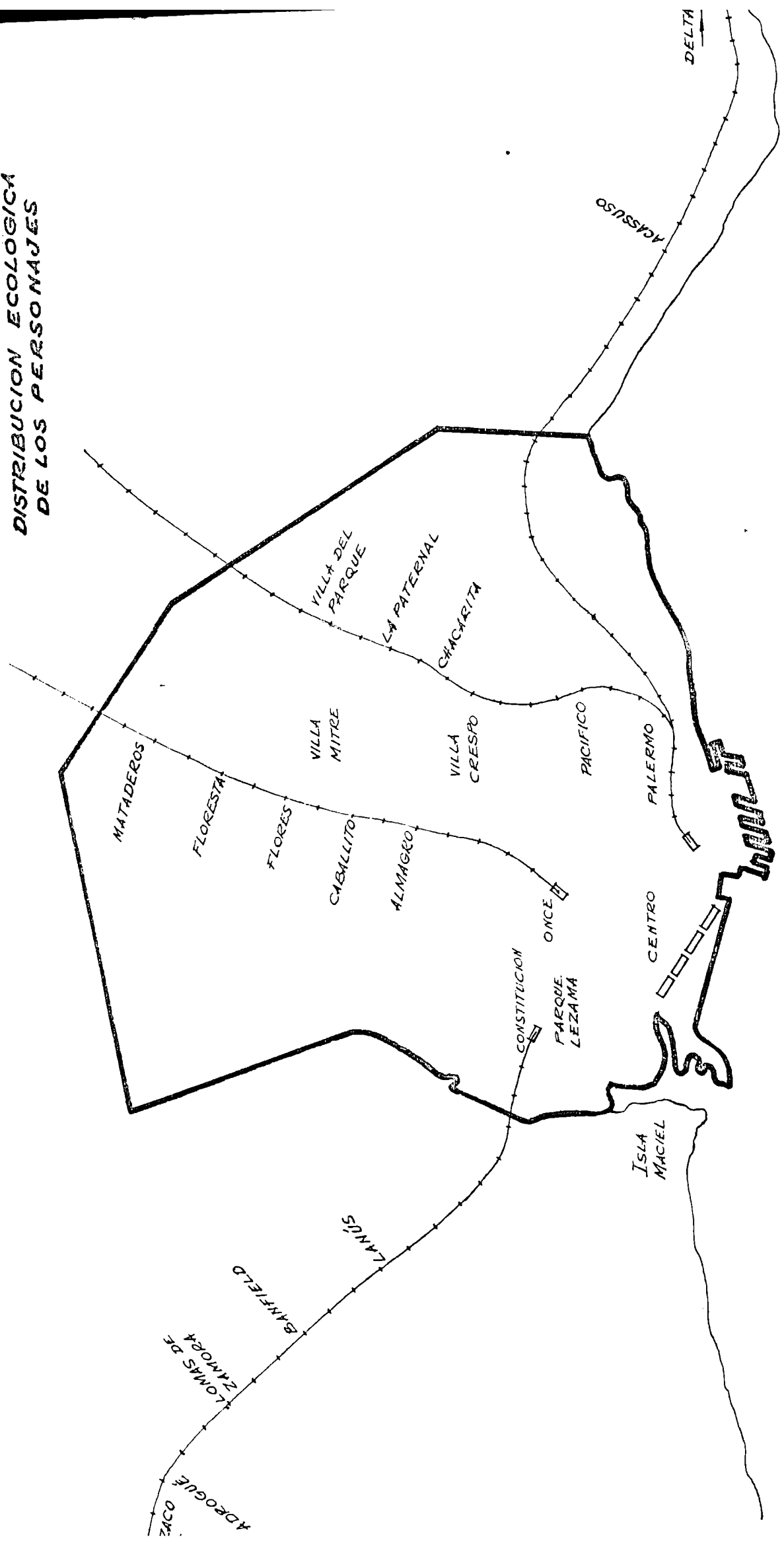
La señora de Trejo es la repetición, a su vez, de la mamá de Pablo (del cuento "La señorita Cora"), de la Cusa Ferraguto (Rayuela), de la señora de Jonatán (de "Las ménades"). El señor Trejo tiene su equivalente en el papá de Pablo, ya mencionado, en el señor Ferraguto (Rayuela) y en el señor Negri ("Los venenos"). Felipe, por su parte, es Pablo ("La señorita Cora"). La Beba Trejo se parece a las hermanas Beba y Rosarito Epifanía del cuento "Las ménades".

Por último, Raúl, López y Medrano, que reflejan aspectos de la personalidad del autor, se asemejan a Horacio Oliveira y Traveler (de Rayuela), a Lucio Medina (del cuento "La banda"), al protagonista de "Carta a una señorita en París" y a algunos otros. Paula, por su parte, está remodelada en la Cora del cuento "La señorita Cora".

- Ecología

¿De qué barrios provienen estos y los restantes personajes de Julio Cortázar? Si miramos el gráfico adjunto - construido sobre la base de los datos de barrios de donde provienen los personajes bien delineados o donde se sitúa la acción de cada obra -, vemos que los tres grandes núcleos de barrios, relacionados con los personajes de toda la obra narrativa de nuestro autor, se agolpan junto a las estaciones del Ferrocarril Sarmiento y San Martín, dentro de la ciudad, y del Ferrocarril Roca, fuera de ella.

DISTRIBUCION ECOLOGICA
DE LOS PERSONAJES



Analizando las relaciones ecológicas que estos datos nos suministran, encontramos que hay una serie de barrios tradicionales que poseen prestigio: Floresta, Flores, Caballito, Almagro, Villa del Parque, Palermo, Constitución; cada uno de éstos es un hábitat que termina de configurar la imagen que nos hacemos de un personaje. Aquí viven o vivieron Claudia (Los premios), Mamá ("Cartas de mamá"), el protagonista de "Después del almuerzo", los Trejo (Los premios), los habitantes de la pensión Sobrales (Rayuela) y los Mañara y Mario ("Circe"), Medrano (Los premios), y la pequeña protagonista de "Bestiario" (ubicada en el recorrido del ómnibus 97, mencionado en el cuento); Clara ("Ómnibus"), Mauro y el doctor Hardoy ("Las puertas del cielo"), don Galo (Los premios) y Horacio Oliveira en su adolescencia transcurrida en una casa de Cochabamba al 1200.

En segundo lugar aparecen los barrios sin prestigio, como Pacífico (Santa Fe y Juan B. Justo), La Paternal, Chacarita, Isla Maciel y Mataderos. Con estos barrios están relacionados la familia de la calle Humboldt (de "Ocupaciones raras"), el muchacho de "Ómnibus", Persio (de Los premios), los Presutti (también de Los premios) y Torito (del cuento del mismo nombre).

Otro grupo lo forman ciertos barrios ubicados en el Gran Buenos Aires, a menudo relacionados con la infancia, - circunstancia de valor autobiográfico, puesto que Cortázar vivió la suya en Banfield - como el pequeño protagonista de "Los venenos" (ubicado también en Banfield), como el barrio de la infancia de Medrano (en Lomas de Zamora) o la de Horacio Oliveira (en Burzaco). A estos barrios se agregan los de personajes adultos, como el de la joven pareja de "Cartas de mamá" (que vivió en Adrogué durante su época preparisiense) el de la novia de Torito (Lanús), el de la familia de Paula Lavalle (Acasuso), el de las casas de fin de semana de los cuentos "Relato con un fondo de agua" y "El otro cielo" (Delta del Paraná).

Otros cuentos, como "Casa tomada", "Carta a una señorita en París" y "Los amigos", están ubicados en la zona céntrica mediante la mención de las calles: Rodríguez Peña, Suipacha, Chacabuco respectivamente. En forma más imprecisa están relacionados con el Barrio Norte, Alina Reyes ("Lejana"), Paula y Raúl (Los premios) y la familia de "Final del juego".

Por otra parte, la importancia de las calles reales de Buenos Aires es tanta en Cortázar, que nos ha parecido atinado confeccionar una lista de ellas. Van entre paréntesis los lugares en que se las menciona:

LISTA DE CALLES MENCIONADAS
EN BUENOS AIRES

Acoyte (Los premios).
 Alem, Leandro ("Omnibus").
 Alberdi, Juan B. (Los premios).
 Avenida de Mayo ("Acefalia", Los premios).
 Bolívar (Rayuela).
 Cachimayo (Rayuela).
 Cangallo ("Después del almuerzo", "Circe", Rayuela).
 Canning ("Omnibus", "Las puertas del cielo").
 Carabobo ("Después del almuerzo").
 Castro Barros ("Circe").
 Cochabamba ("Los amigos", Rayuela).
 Córdoba (Rayuela).
 Corrientes ("Los amigos", "Tristeza del cronopio", Rayuela).
 Cuenca ("Omnibus").
 Chacabuco ("Los amigos").
 Chorrocarín ("Omnibus").
 Dorrego ("Omnibus").
 Esmeralda (Rayuela).
 Florida ("La banda", "Después del almuerzo", "Lejana", Los premios, Rayuela).
 Godoy Cruz ("Etiqueta y prelações").
 General Rodríguez, Banfield ("Conducta en los velorios").
 Humboldt ("Ocupaciones raras").
 Lavalle ("Cartas de mamá", Los premios, Rayuela).
 Libertad ("Los amigos", "Después del almuerzo", "Acefalia").
 Loria (Los premios).
 Medrano ("Circe").
 Mitre, Bartolomé ("Después del almuerzo").
 Nogoyá ("Omnibus").
 Paraguay ("Etiquetas y prelações").
 Paseo Colón ("Después del almuerzo").
 Perú (Los premios).

Piedras ("Los amigos").
 Pasayreddón ("Circos", Rayuela).
 Reconquista (Rayuela).
 Rivadavia ("Circos", Rayuela).
 Rodríguez Peña ("Casa tomada").
 Rodríguez Peña, Banfield ("Los venenos").
 San Martín, Avenida ("Omnibus", Rayuela).
 San Martín, Calle ("Después del almuerzo", "Inconvenientes en los Servicios
 Públicos", "Su fe en las ciencias", Rayuela).
 Santa Fe ("Omnibus", "Las puertas del cielo").
 Santiago del Estero ("Terapias").
 Sarmiento ("Rayuela", "La banda", "Después del almuerzo").
 Serrano ("Correos y Telecomunicaciones").
 Suipacha ("Carta a una señorita en París", Rayuela).
 Tacuarí ("Los amigos").
 Tinogasta ("Omnibus").
 Trelles (Rayuela).
 Yrigoyen, Hipólito (Rayuela).
 Zamudio ("Omnibus").

Las conclusiones que podemos extraer de estos detalles ecológicos es que los barrios ubican a los personajes según la clasificación tradicional sociológica y no según la cultural, determinada en Cortázar por habla y costumbres. Sin embargo, representan un valor no despreciable en la caracterización de cada personaje, de modo tal que, inclusive, se podría tratar de establecer una ubicación geográfica, por analogía, para los personajes que carecen de ella; con ello queremos probar el acierto de nuestro autor en esta tipificación y hasta qué punto su obra constituye un sistema. Así sabemos que pertenecen a un barrio prestigioso, por los detalles de su personalidad, el protagonista de "La banda", el de "No se culpe a nadie", la familia de "La salud de los enfermos", la familia de Pablo del cuento "La señorita Cora", la familia argentina de "El otro cielo", "El Dr. Restelli de

premios, Nora y Lucio de la misma novela. También Petrone de "La puerta tomada", Hugo de "Los venenos", los Ferraguto de Rayuela, el Dr. Federico de "Sobremesa". En cambio, habitan barrios no prestigiosos, seguramente el relator de "El móvil", Carlos López de Los premios (pues vive en la casa de su hermana casada) y la Nelly y doña Pepa, de la misma novela.

Y, por otra parte, ¿a qué se debe la abrumadora guía de calles que parece entresacar de sus cuentos? En algunos casos no sólo caracterizan al personaje por el lugar en que éste vive, sino que estas calles, conocidas por todos, sirven de fuerte choque en el ánimo del lector cuando se salta de lo cotidiano a lo fantástico. Esto sucede en los cuentos de los primeros libros de Cortázar, sobre todo en: "Casa tomada", "Carta a una señorita en París", "Omnesibus". En otros momentos, como en la parte parisiense de Rayuela, estos datos concretos tienden un puente psicológico, nostálgico y afectivo con una realidad cultural, la argentina, que zigzaguea a lo largo de toda la novela como un hilo conductor: porteñismo sentimental que cobra valor sólo con la distancia.

VI - Lengua oral y lengua escrita

En toda la obra de Cortázar, además de los niveles culturales apuntados, aparece una forma especial del nivel mayor que tiene como rasgo distintivo el poseer características de lengua escrita, puesto que, como se sabe, un texto escrito puede tener apariencias de estilo oral, por el contrario, ser de estilo cuidado y, por ello, manifestar fehacientemente su condición de lengua escrita.

Como ya se ha señalado, la clasificación en niveles fue hecha atendiendo a los elementos orales que suministraban los personajes. En cambio, este nuevo nivel paralelo acontece casi siempre en los casos en que se dice expresamente que el texto se halla redactado: como el diario íntimo de Alina Reyes ("Lejana"), la carta en "Carta a una señorita en París", las fichas de investigación del Dr. Marcelo Hardoy ("Las puertas del cielo"), etc.

Los personajes que "escriben" in extenso en las obras de nuestro autor pertenecen, casi siempre, al nivel mayor y su escritura se ve cargada de recursos expresivos, con vocabulario de gran riqueza, que cuenta con palabras que de ninguna manera podrían ser utilizadas en el habla cotidiana de Buenos Aires sin ser tildado de afectado. Veamos algunos ejemplos: "aborrecer", "ar-

pegios", "confortación", "rezuma", "aúllo", "áouea", "nevisca", "arrisca-
do", "ensoberbeciendo", "clamoreos", "cobayos", "sollozos", "barboteo", "privacia", "aura" y otros. Estos vocablos no implican que no aparezcan palabras más comunes e, inclusive, del lunfardo; pero hay en estos cuentos un clima lingüístico predominante que tiende a la utilización de todos los recursos del idioma, como ocurre en la lengua escrita y que no se da, por consiguiente, entre las características orales.

Otros rasgos definidores de este estilo son el uso de las formas superlativas cultas: "vastísimo", "enfurecidísimo"; la utilización correcta y profusa del modo subjuntivo en las formas verbales; la poca representación de frases verbales que reemplacen al futuro imperfecto ("cerraré" en lugar de "voy a cerrar"); la sintaxis lógica y meditada, etc.

Este conjunto de notas permiten reconocer a través de los cuentos al Cortázar del poema dramático Los reyes, su primera obra, donde la fricción en el uso de la lengua y la fluidez se alían a un elasticismo digno del siglo de Oro. Sin embargo, este modo de expresión, rico, pero nada local, está lejos de primar en el total de su obra, y su escasa representación en su segundo libro (Bestiario), significa un abandono y la búsqueda de nuevos caminos.

En efecto, hay en nuestro autor un descubrimiento de las posibilidades orales del lenguaje, del habla viva e incorrecta, pero con fuerza directa y valor afectivo. Esta riquísima veta que suministra el habla - en sentido saussuriano - es en la narrativa, sobre todo, un hallazgo de este siglo, y más precisamente de las últimas dos décadas, que no ~~se~~ se limita al campo de la literatura, pues los últimos años vieron nacer nuevas disciplinas apoyadas en la observación directa de materiales registrados por medios técnicos (como el espectrógrafo) que dieron base a nuevos estudios lingüísticos, renovación que produjo el prematuro envejecimiento de obras científicas (1).

(1) Este es el caso, por ejemplo, del importante libro de Charles F. Kayne, American-Spanish Syntax, Un. Chicago Press, Chicago, 1945, quien se valió casi exclusivamente de textos escritos para su estudio y que, por otra parte, pueden ser criticados por lo arbitrario de la elección. A pesar de ello, su análisis es meritorio.

Acompañan a Cortázar, dentro del campo literario, en la sabia utilización de la lengua coloquial ciudadana muchos de los autores más importantes del momento: Vargas Llosa, Miguel Ángel Asturias, García Márquez, en el terreno hispanoamericano, y otros.

Más adelante se expondrán los hallazgos de la oralidad en nuestro autor.

VII - Matices del lenguaje

El vocabulario que emplea Cortázar varía según móviles diferentes en cada caso. Entre las razones por las que su lenguaje toma características particulares está la de imitar un lenguaje que quiere satirizar, como ocurre en Don Quijote, cuando se quiere seguir de cerca el estilo simbólico y recargado de las novelas de caballerías. Así parodia en Los premios la lengua de los locutores (Cap.XI) : "Cediendo a los gentiles pedidos de parientes y amigos el popular cantor Humberto Roland se había puesto de pie..."; o en el soliloquio de Persio (el que lleva el número C), la lengua empalagosa del comercio: "...probar los diversos artefactos mecánicos y eléctricos que contribuyen a la comodidad de los señores pasajeros" o en el Capítulo XXXII, el estilo amanerado de las revistas femeninas :

"No hago más que ir a desfiles de modelos - confiaba Jacobita a sus fieles lectoras - . Lucía Schleiffer, que es monísima y además inteligente, pronuncia una conferencia sobre la evolución de la moda femenina (con motivo de la exposición de textiles en Gath y Chaves) y la gente de la calle, en tanto, se queda boquiabierta viendo las polleras de plisado lavable, hasta ayer parte de la magia norteamericana/.../En el Alvear la embajada francesa invita a un público selecto para ilustrarlo sobre la moda de París (como decía un modisto: Christian Dior va y todos nosotros tratamos de seguirlo). Hay perfumes de regalo para las invitadas y todas salen locas de contento abrazando su paquetito/.../Jacobita acababa de visitar

la exposición de horticultura en el Parque Centenario, /
 .../allí se había encontrado con Julia Bullrich de Saint,
 rodeada de cestas y amistades, a Stella Morro de Cárcano
 y a la infatigable señora de Udaondo. [La Nelly] Se pre-
 guntó por qué la señora de Udaondo sería infatigable".

En otros casos el vocabulario de Cortázar se simplifica en determi-
 nados cuentos en los que sus protagonistas son niños, como en "Bestiario",
 "Los venenos", "Después del almuerzo", "Final del juego"; e imita la dic-
 ción infantil en el uso del polisíndeton, en las elipsis, en la sencillez
 de estructuras, en las fórmulas copiadas de los mayores, etc. Veamos un pá-
 rrafo de "Los venenos":

"Mamá y mi hermana se sentaron en las sillas de paja
 para ver, y Lila miraba entre el ligustro hasta que le
 gritamos que viniera y dijo que la madre no la dejaba pe-
 ro que lo mismo veía. Del otro lado del jardín ya se es-
 taban asomando las de Negri, que eran unos cascos y por e-
 so no nos tratábamos. Les decían la Chola, la Ela y la
 Cufina, pobres. Eran buenas pero pava, y no se podía
 jugar con ellas. Abuelita les tenía lástima pero mamá no
 las invitaba nunca a casa porque se armaban líos con mi
 hermana y conmigo. Las tres querían mandar la parada pe-
 ro no sabían ni rayuela ni bolita ni vigilante y ladrón
 ni el barco hundido, y lo único que sabían era reírse co-
 mo sonsas y hablar de tanta cosa que yo no sé a quién ^{le} po-
 día interesar. El padre era concejal y tenían Orpington
 leonadas. Nosotros criábamos Rhode Island que es mejor
 ponedora".

Otras veces Cortázar pinta sabiamente una situación mediante voca-
 blos sugerentes que logran dar un color local. Véase la "hungerización" en
 el cuento "Lejana"; la abundancia de cientificismos en "Cefalea"; las des-
 crpciones de indumentaria o de arquitectura, dadas en forma diseminada,
 que crean un clima "belle époque" en "El otro cielo"; los nombres geográfi-
 cos (suelo, flora, etc.) que muestran la naturaleza tropical en "Reunión";

Los nombres de elementos romanos en la parte antigua del cuento "Todos los fuegos el fuego"; etc. Algo similar se produce en cuentos de Jorge Luis Borges, como "La búsqueda de Averroes", donde el autor crea, con medios indirectos, un clima árabe, todo lo cual indica la universalidad temática de la literatura argentina de nuestro siglo, pues "el excluyente meridiano intelectual de Francia se ha ensanchado en las últimas promociones y en un escritor como Borges ese ensanchamiento se extiende - tanto o más que en Lugones, al que se acerca en avidez y curiosidad - hasta cubrir el campo de la Biblia, los Vedas, las tradiciones orientales, europeas, americanas y argentinas, la literatura americana e inglesa, las enciclopedias reales o ficticias, la ciencia-ficción, la novela policial o de aventura corsaria"(2).

En ciertas ocasiones nuestro autor se entromete en el ámbito de vocabularios y giros, determinados por la ocupación de los personajes. Como ejemplo de esta aseveración, puede traerse a cuento la peculiar manera de hablar de un médico, el Dr. De Luisi, del relato "La señorita Cora":

"Y bueno, pibe, ahora vamos a liquidar este asunto de una vez por todas, hasta cuándo nos vas a estar ocupando una cama, che. Contá despacito, uno, dos, tres. Así va bien, vos seguí contando y dentro de una semana estás comiendo un bife jugoso en casa. Un cuarto de hora a gatas, nena, y vuelta a coser".

En una situación similar se hallan el boxeador Forito, el camarero de "La isla a mediodía", los veterinarios de "Cefalea", Johnny de "El perseguidor".

Como ya dijimos, el hecho de que se encuentre la jerga lunfarda en el léxico de un personaje no basta para ubicarlo en un escalón bajo de clasificación lingüístico-cultural, pues es necesario observar la to-

(2) Guillermo Arat: Introducción a la literatura argentina, Bs.As., 1966 Editorial Columba; Cap.II, b; pág. 36.

talidad de los usos lingüísticos a los que echa mano el personaje en cuestión para obtener su correcta caracterización. Justamente los personajes culturalmente importantes utilizan, a menudo, el lunfardo; pero éste está empleado en forma oportuna y puede dejar paso a otros grados más cultos de lengua en otras ocasiones. Este es el caso particular de dos personajes de Los premios, Persio y Medrano, quienes pasan con soltura de formas castizas a otras marcadamente lunfardas, pero siempre con conciencia de este pasaje. Veamos un ejemplo:

«Pues bien - siguió irónicamente Medrano, cuidando su ejercicio de estilo que, estaba seguro, sólo López apreciaba a fondo - , he aquí que hace cinco años se cumplieron las bodas de diamante de Don Galo con el comercio de paños, el arte sartorio y sus derivados...».

Y más adelante el mismo personaje dice:

" - No se ve nada, che. Habrá que meterse en algún lado, si seguimos así nos van a quemar [balear] como quemaran".

Sin embargo, hay palabras con las que se pretende clasificar rotundamente a un personaje sin que haya dudas. Tanto Gekrepten (Rayuela) como el Pelusa (Los premios) hablan de "la leche", para referirse al café con leche o al desayuno, y esto no ocurre de casualidad en dos de los personajes menos cultos. En este sentido, merecen una atención especial las palabras "esposo/esposa" opuestas a "marido/mujer", por la importancia que se les otorga como elemento clasificatorio. Así, en Los premios, Claudia dice "marido" y Paula dice "mujer" (Capítulos IV y XXX), mientras la señora de Trejo y la de Presutti dicen "mi esposo" (Capítulo XXXIII) y también el Pelusa (Capítulo XIX) utiliza esta última palabra en femenino. En Rayuela ocurre lo mismo cuando Horacio Oliveira va a preguntar, después de golpear a una puerta, por "su marido" y se interrumpe, porque cree que va a ser mejor comprendido si dice "su esposo" (Capítulo 78). Empero, ¿se da en la realidad una partición tan tajante en el uso de estos dobles? Evidentemente no, por lo menos en la actualidad, pues

se oye hablar de "esposo/esposa" a menudo a gente culta, y también se da lo contrario (personas con poca cultura dicen "marido/mujer"); si tomamos al azar un ejemplar del diario Crónica de Buenos Aires, del día 17 de setiembre de 1967, encontramos en las páginas policiales estas sensacionalistas noticias dirigidas al sector proletario, con grandes titulares:

"Ultimó al marido de 6 tiros porque intentó asesinarla!"

"Baleó al esposo que le daba malos tratos".

Y en un ejemplar del mismo diario de dos días después leemos:

"Crimen de la estrangulada. El marido de la ~~su~~ víctima en la reconstrucción".

Por lo tanto, dado que los medios de comunicación, al alcance de todos, nivelan el vocabulario y los otros elementos de la lengua, y dejan escaso margen para el uso propio de una clase, creemos que Cortázar ha obrado aquí idealizando estas parejas de palabras como un símbolo de las diferencias difíciles de expresar en forma completa.

Otros elementos llamativos que complementan la pintura de un personaje son los vocablos que suplantán otros muy cotidianos que son sentidos como vulgares o soeces. Esta preocupación por modificar su vocabulario en circunstancias especiales aparece, por ejemplo, en la aversión por la palabra "vomitar", que algunos personajes reemplazan por "devolver" (la hermana de López de Los premios) o "lanzar" (el Dr. Restelli en la misma novela). También en Los premios caen en la misma hipercorrección la Beba Trejo y su madre. Especial atención merece también la palabra "transpiración" que es usada por Gekrepten (Rayuela) y el Pelusa (Los premios), mientras que Persio (Los premios), mucho más culto, utiliza sin rodeos el verbo "sudar". Es decir, que, inclusive, el "cuasi eufemismo" revela un status cultural. Lo mismo sucede en el cuento "La señorita Cora", cuando la madre de Pablo reemplaza el corriente verbo "tomar" por el afectado "beber".

Los personajes españoles :

Una preocupación casi constante de nuestro autor es la de hacer notar las diferencias entre el castellano de América y el de España; esto se manifiesta en la creación de personajes españoles que llaman la atención por su modo de hablar, y que están presentados en forma poco simpática. Así ocurre con don Galo Porriño (Los premios) y Perico Romero (Rayuela); en "El perseguidor" encontramos también un personaje español, Pepe Ramírez, que tiene poca intervención, pero que parece el germen literario de los personajes antes mencionados. Tanto don Galo como Perico asumen posiciones vulnerables, que serán criticadas de alguna manera por los otros personajes o por el autor; del segundo las burlas son en cuanto a temas literarios y del primero, en cuanto a la situación a bordo del "Malcolm" y a otros temas. Veamos cómo se expresa don Galo, utilizando su ascendiente sobre cierto sector de pasajeros :

" - Verá usted - dijo don Galo, haciendo oscilar la silla de ruedas - . No es cosa que por la contumacia y el emperramiento de estos jóvenes currutacos nos veamos los más ponderados y bien pensantes trasladados quién sabe adónde, sin contar que más tarde la calumnia se enseñará con nosotros, pues bien me conozco yo este mundo. Si usted nos dice que la...que el accidente ha sido provocado por esa epidemia de la puñeta, personalmente creo que no hay razones para dudar de su palabra de funcionario. Nada me sorprendería que la reyerta de esta madrugada haya sido, como quien dice, m más ruido que nueces".

El personaje español de Rayuela, Perico, está todavía más desarrollado y explícito en su razón de ser, porque manifiestamente declara el choque entre sus expresiones castizas y el castellano de la Argentina, lo que en don Galo no ocurría. Nótese la similitud de lenguaje en ambos, pronunciado sin el menor pudor por las ^{palabras} obscenas, actitud censurable, sobre todo en don Galo, que no se halla entre personajes snobs solamente que podrían tolerar tranquilamente estas expresiones. Veamos, pues, un ejemplo de la segunda novela de Cortázar:

"... - C'est vache comme il pleut. [Etienne]
 - Tu parles, coño - dijo Perico - . Y el
 Ronald de la puñeta, que vive por el demonio.
 - Apretamos el paso - lo remedó Oliveira -
 Cosa de hurtarle el cuerpo a la cellisca.
 - Ya empiezas. Casi prefiero tu yuvia y tu
 gayuna, coño. Cómo yueve en Buenos Aires. El
 tal Pedro de Mendoza, mira que ir a coloniza-
 ros a vosotrom ".

Incongruencias lexicales dentro de la caracterización de ciertos personaj-
 es :

Si bien Cortázar descuella, como ya se ha señalado, en la elección de la palabra justa, que cumple una función descriptiva en boca de sus se-
 res de ficción, hay casos en que, por descuido, cae en la inverosimilitud
 lingüística. Esto sucede en personajes como Pablo, el adolescente del
 cuento "La señorita Cora", quien dentro de su bien pintada pobreza inte-
 lectual - es lector de fotonovelas - y el poco vuelo que alcanza su vo-
 cabulario, como el Felipe de Los premios, emplea ciertas palabras discor-
 dantes como "náuseas", en lugar del más vulgar "arcadas", que hubiera re-
 sultado oportuno, o "cólicos" en esta frase :

"...a pesar de los cólicos me mordí las dos ma-
 nos...",

en lugar de "dolores de barriga"; ya que antes había utilizado con natura-
 lidad algo semejante :

"La barriga me duele a ratos..."

En incongruencias semejantes cae el protagonista de "Forito" al de-
 cir :

"Vos te creés que yo oía distinto entre los
 gringos",

donde se utiliza el galicismo distinto en sentido de "claramente" y no en

el sentido castellano de "diferente". El mismo personaje dice también :

"Era una pantomina, hermano...";

utilizando una palabra muy elevada, creemos, para su escasa cultura. No tenemos que, en todo caso, la forma vulgarizada de este vocablo podría haber aparecido : "pantomina".

Asimismo Gekrepten, en Rayuela, dice contra toda suposición "el calor", a pesar de ser la feminización de esta palabra una buena caracterización de vulgaridad e ignorancia (Capítulo 41).

VIII - Tratamiento, morfología, fonética, léxico y sintaxis en estas clases socio-culturales :

Tratamiento :

El uso del "che" como fórmula vocativa tiene amplia representación en las obras de Cortázar. Esta extraña palabra - algunos opinan que deriva del español antiguo "ce", donde habría poseído una función similar; otros, que proviene del araucano, en que significa "hombre" - suele usarse antepuesta a la oración para la cual el hablante reclama atención; sin embargo, Cortázar prefiere la posposición :

" - Yo lo vi, che - murmuró Jorge ...(Los premios);

aunque registra también muchos casos de anteposición.

Todos los personajes lo utilizan sin que ello marque una partición en niveles; inclusive, se da en conversaciones de tono elevado :

"...A lo mejor es lo mismo en el fondo, pero no caigamos en fáciles deliquios. Lo que nos mata a vos y a mí es el pudor, che"(Rayuela);

o es usado por un niño para tratar a un mayor, como en el primer ejemplo.

"Captatio benevolentiae" :

Es la actitud por la cual los personajes menos cultos tratan de colocar al interlocutor de su parte, aludiendo a la sinceridad con que se expresan :

"...Mi esposo es igual, le juro"(Sra. de Gutuaso, Rayuela).

También para captar la atención o la buena disposición del que escucha, encontramos los verbos fáticos que, a menudo, pierden su valor semántico para tornarse simples fórmulas vocativas :

"Fijáte que ahora me cabreo más que antes..."
("Forito").

Morfología:

El voseo

Esta forma verbal es el resultado de la evolución de la segunda persona del plural que fue modificándose en España, y fue traída a América en la lengua de los conquistadores, quienes lo empleaban en el trato con sus inferiores - el indio - y, a veces, con sus iguales; pero, mientras en España fue quedando relegada como uso vulgar, después de una serie de altos y bajos en su jerarquía, y al cabo de los siglos se la sintió como arcaísmo, en América, en especial en los Países del Plata, Guatemala, Honduras, El Salvador y Nicaragua, su uso se conservó y, en el caso de nuestro país, se expandió a todas las clases sociales y en todas las circunstancias en la época de Rosas por el poder e influencia que cobraron los estratos bajos de población con su forma de hablar (3).

En la literatura argentina actual estamos lejos del relamido tuteo del siglo pasado, de quienes no se atrevían a expresar por escrito lo que utilizaban en lengua oral; ahora, en cambio, como ocurre en la realidad, hasta un chico puede utilizarlo dirigiéndose a un adulto. Veamos cómo se expresa Jorge en Los premios :

(3) Véase sobre el voseo el mapa de El español de la Argentina, de Berta E. Vidal de Battini, Consejo Nacional de Educación, Bs.As., 1964, donde se analizan ~~en~~ sus alcances y regiones en toda América.

¿Vos no tebañás, Persio lunático?"

Cortázar, en tanto observador consciente del fenómeno del voseo, destierra casi de sus páginas porteñas el uso del "tú", del "ti" o del "contigo" y vierte la forma verbal con acento agudo en los casos en que esto se produce en la realidad.

El voseo en los personajes de nuestro autor aparece en todas las ocasiones en que se usa en el Modo Indicativo y es fluctuante en los otros. Considerando el uso del voseo según el contexto sintáctico, vemos que puede aparecer también en las proposiciones subordinadas:

Temporal : "...mejor cuando no soñás..." ("Torito").

Concesiva : "...aunque soñés con las peleas..." ("Torito").

Condicional : "...si encima de eso la culpa la tenés vos..." ("El móvil").

Sustantiva : "...capaz que te descomponés de nuevo..." (el Pelusa).

Empero, como dijimos, es fluctuante en el Subjuntivo. Veamos los casos de la forma llamada prohibitiva en distintos personajes de todas las clases :

"...no me mientas, Felipe..." (Raúl, clase alta).

" - Ah, no empecés con el catálogo de tus exigencias..." (idem).

"No te extrañes de que lo trate muy mal" (Paula, clase alta).

" - Vení, no me guardés rencor" (idem).

" - No empecás, vos" (señora de Trejo, clase media).

"...No seas mala..." (Lucio, clase media).

"...no tengas miedo, sonsa..." (el Pelusa, clase baja).

"No te creas que podía divertirme mucho..." (Torito, clase baja).

Estos casos atestiguan en qué gran medida ya el voseo no es elemento clasificatorio entre nosotros, aunque sí lo sigue siendo en países como Chile o México.

Frases verbales 1.

Nos interesan aquí, especialmente, las frases verbales formadas por un verbo conjugado, de los llamados modales, sumado a un infinitivo, que puede estar conectado al primero con una preposición ("de", "a") o conjunción ("que").

Dentro de esta serie de conjuntos, de gran profusión en el español, que indican obligatoriedad, posibilidad, suposición, conveniencia, probabilidad, eventualidad, encontramos que su aparición es mucho mayor en la lengua oral. Además de ello, uno de los verbos modales, "ir", tiene una importancia especial, pues su campo de acción está en constante expansión en usos y valores. Entre éstos encontramos los poco analizados significados volitivo, dubitativo y el, más conocido, de futuro. Este tiempo, que parece proceder de una formación inestable en el indoeuropeo, tuvo en latín clásico una forma específica, por ejemplo: "amabo"; pero en el latín vulgar fue sustituido por la perífrasis de infinitivo y auxiliar: "amare habeo", "amare habes" que, a su vez, evolucionó a "amare he", "amare has", y luego a "amaré", "amarás"; sin embargo, es evidente que la situación de esta forma de futuro tampoco es estable, puesto que, en la tiránica lengua oral, casi no se la utiliza; el remplazo lo cumple esta vez el verbo auxiliar "ir" con presente también de un infinitivo: "voy a ir" desplazó a "iré". Mientras en francés esta construcción se siente como un "futur prochain", en castellano su radio abarca el futuro inmediato y mediato.

Si bien este uso del futuro se da en nuestras clases socio-culturales baja y media con exclusión del futuro imperfecto de las gramáticas, no creemos que pueda ser tampoco un elemento clasificatorio definitivo. En el siguiente ejemplo veremos cómo Medrano (clase alta) utiliza las dos formas de futuro: " → Yo voy a ir con él/.../será mejor que ustedes se queden aquí" (Los premios).

Hay, además, otras frases verbales en que aparece el verbo "ir" con valores poco esclarecidos por los gramáticos: " — No hagan tonterías, Gabriel. No vayan a hacer tonterías" (Claudia, Los premios). En este ejemplo creemos ver un matiz de eventualidad, más que de futuro. Otro caso: "Qué le vas a hacer, ñato" ("Torito"). Aquí se indica no el futuro, sino la posibilidad ("qué podés hacer").

Uso de la pasiva :

Si en el uso del voseo, habíamos encontrado en las obras de ambiente argentino el destierro del "tú", para el caso del uso de la pasiva perifrástica (verbo ser más participio del verbo de la significación: "será salvado"; por ejemplo) la exclusión es completa, ya que ésta se encuentra en toda la narrativa de nuestro autor en menos de diez casos, y varios de ellos podrían ser considerados como tales, en tanto se los vea como frases hechas; entre éstas encontramos la fórmula "es sabido" en repetidas ocasiones.

La llamada "pasiva con se" aparece en abrumadora mayoría(4). Veamos un ejemplo : "...como se rechazan otras fidelidades más impertinentes"("Relato con un fondo de agua"), expresión equivalente a " como son rechazadas otras fidelidades más impertinentes".

Impersonal de 2a. persona del singular :

Muy relacionada con la "pasiva con se" se halla el uso de la forma impersonal de 2a. persona, que en España se manifiesta en el "tú"(que aparece aunque el interlocutor sea tratado de "usted") y que entre nosotros se da con el "vos".

- (4) En estos temas contamos con el respaldo objetivo otorgado por el estudio de encuestas que llevamos a cabo en el equipo de trabajo, dirigido por la profesora Ana María Barrenechea, que estudia la estratificación social y el lenguaje de Buenos Aires, y que, simultáneamente, se realiza en otras ciudades de habla castellana (en México, Bogotá, Santiago de Chile, Montevideo y Madrid).

Del material grabado, en forma de encuestas, se concluye que también la "pasiva con se" gana terreno a la pasiva perifrástica. Entre los pocos casos de la ~~primera~~ ^{segunda} no se encuentra ninguno que esté construido con agente, lo que da un inmenso matiz impersonal a la frase y que significa el puente con la ~~segunda~~ primera clase de pasiva, donde la impersonalidad es flagrante.

Veamos ejemplos de nuestra encuesta oral, que lleva el número 33, de ambas construcciones pasivas:

- 1) "Todo eso fue agregado al sur..."
(Aquí se calla el agente).
- 2) "...se hicieron piezas por adelante..."

(Aquí no interesa destacar quién hizo las piezas, pero tampoco se podría aclarar, pues esta construcción no permite el complemento agente). Este último ejemplo podría equivaler a la forma perifrástica: "Las piezas fueron hechas por adelante..."

La forma marcada con el número 2 es la que predomina.

Las posibilidades que tiene la lengua española para la expresión de un sujeto indeterminado o dado en voz pasiva son más ricas que en otras lenguas indoeuropeas (5).

Las principales formas son el "uno": "Quando uno piensa en la Norma Malinche y la Lillian Gish...", la 3a. persona del plural: " — A lo mejor dijeron a cargar nafta", la 3a. persona del singular con Se: "No se pa- ra por aquí", los sujetos vagos como "todos": "Todos dijeron que me hubie- ra convenido...", la "pasiva con se" ya analizada y la 2a. persona del sin- gular que estamos tratando.

Veamos un ejemplo del cuento "El móvil", de especial interés, puesto que en el mismo párrafo la impersonal de 2a. persona está junto a la for- ma específicamente impersonal, que lleva "se":

"...por el pasillo se iba a un cafeito que había en u- na punta; por el otro lado trepabas una escalera y subí- as adelante del barco".

En los últimos dos verbos subrayados se nota el uso de la impersonal de 2a. persona, puesto que el relator no indica con ella que su interlocu- tor "haya subido" o "haya trepado", sino que cualquiera podía hacerlo. Esta forma impersonal, que también se daba en griego clásico, se explicaría por el interés del hablante en colocar en situación comprometida y simpática al interlocutor respecto de lo que va contando. Para nuestro estudio este uso tiene el valor especial de aparecer, preferentemente entre las persona- jas bajas, lo que no ocurría con la "pasiva con se" que es utilizada por todas las clases sociales; así es usado por el Pelusa, cuando conversa con Jorge :

" — Pero claro, te tomás el bondi y llegás en dos pa- tadas" (equivalente a "si uno se toma el bondi, llega en dos patadas").

Modos verbales :

En la clase baja existe un embarazo en el uso del Modo Subjuntivo,

(5) Véase el magnífico estudio de Sven Kärde: Quelques manières d'expri- mer l'idée d'un sujet indéterminé ou général en Espagnol, Appelbergs Boktryckeriaktiebolag, Uppsala (Suecia), 1943.

que aparece muy poco y que en ocasiones es suplantado por el Indicativo:

"Qué suerte que la vieja es una señora, así tiene que dormir con las otras" (es en lugar de sea), Los premios
 "No te voy a decir que yo era como Rayito" (fuera), "To-
 rito".

Fonética :

En cuanto a las simplificaciones fonéticas, Cortázar no guarda un criterio uniforme, pues sólo aparecen en casos diseminados para pintar per-
 sonajes de escasa cultura. Por ejemplo, el Mauro de "Las puertas del cielo" que pronuncia "estratores" y "usté" (aunque esta última forma no clasifica socialmente, pues todo el mundo quita la d final, que en el caso de pronun-
 ciarse denota afectación) junto al "doctor" de otros personajes igualmente incultos del mismo cuento. Del mismo modo la señora de Gutusso, en Rayuela, al hablar de su hijo, dice "el Vitor", pero al mismo tiempo dice "usted".

Otro caso no uniformado es el de la palabra "zonza"/"sonsa", que en "Las puertas del cielo" y en otros lugares aparece con z y en "Los vene-
 nos" y Los premios con s.

Léxico :

"La"expletivo :

Aparece en los personajes más bajos culturalmente y forma un todo con el verbo al que se refiere completándolo, pero sin poseer un significa-
 do independiente de él : "Las mujeres si no ven un engominado que se la
pasa a los besos...", dice el Pelusa, en este ejemplo, donde pasarla indi-
 ca estar todo el tiempo haciendo lo mismo.

Este la, que en su origen fue un pronombre, toma a veces otras formas. Veamos algunos ejemplos de "El móvil" : "...era cierto y ninguno se las tomó", donde "tomárselas" significa "escaparse" por elipsis de la fórmula "tomarse las de Vibladiego", que ahora ya no se siente relacionada; "...me las arreglé para charlar con el viejo Ferro", donde "arreglárselas" quiere decir "encontrar la ocasión".

Veamos este otro caso de "las" en boca del enfermero Remorino (Rayuela) que utiliza un lenguaje rico y pintoresco por sus particularidades porteñas:

"Por aquí hablen bajo para no despertar a la merza. Y vos qué me representás a esta hora, rajá a la cama, rajá. Es un buen pibe, afrenlo como se las pica. De noche le da por salir al pasillo pero no se crean que es por las mujeres, ese asunto lo tenemos bien arreglado. Sale porque es loco, nomás, como cualquiera de nosotros si vamos al caso".

Uso del verbo "andar" :

En español este verbo indica que el hablante está en una posición simpática con respecto al sujeto y que encara el asunto desde su aspecto dinámico y en la totalidad de manifestaciones del sujeto; se opone, en este significado, al verbo "estar". Veamos algunos ejemplos del Pelusa: "¿Cómo anda el pibe, señora?" Situación que se presenta opuesta a la estaticidad con que se ve la circunstancia en este otro ejemplo del mismo personaje: "Está mejor el pibe, está". Ambos usos se alternan en nuestra lengua para expresar distintos estados (6), pero no indican una estratificación social.

Además este verbo presenta en nuestro ámbito otro problema, pues invade territorios no sólo del verbo "estar", sino también del verbo "ir". En efecto, mientras en España la segunda persona singular del Modo Imperativo de éste último es "ve", entre nosotros se dice "andá", tal vez por influencia italiana, puesto que en esta lengua "ir" y "andar" se aglutinaron en un solo verbo. Este uso se extiende, pues, a todas las clases. Oigamos cómo se expresa Raúl dirigiéndose a Paula :

"...andá a hacer de Florencia Nightingale para las pobres señoras marcadas/.../Andáte como una buena hormiguita y repartí Dramamina a los necesitados".

Y el Pelusa :

"...Vos andá saliendo, atorrante".

"Andá a llamar a tu mamá y subimos".

[6] Véase Amado Alonso : Estudios Lingüísticos, "Sobre métodos : construcciones con verbos de movimiento en español", Gredos, Madrid; y Eugenio Coseriu : "Sobre las llamadas 'Construcciones con verbos de movimiento', un problema hispánico", Separata de la Fac.de Hum.y Cs.-Univ.de la Rep.- Montevideo-1962.

Estos ejemplos son complejos, pues es difícil decidir si un español hubiera optado por "andar" o por "ir" en estos mismos casos. De cualquier manera, un riplatense jamás habría dicho: "ve saliendo", "ve a hacer de...;" o "vete como una buena hormiguita...".

Un uso llamativo aparece entre los personajes bajos o populares con el imperativo de "andar", pues se lo construye, en estos casos especiales, como frase verbal, pero haciéndolo seguir de otro imperativo, en lugar de infinitivo: "...andá lleváselos, está en la sala" (Papá Mañara, "Circe"); "...se te pegaba como sanguijuela y andá sacítelo de encima" ("Torito"). También encontramos un caso similar a éstos, pero donde, por resabio de la construcción de "andar" + preposición + infinitivo, aparece la preposición "a": "...el tipo chamuyó una cosa que andá a entendéle" ("Torito"); aquí creemos ver el origen de la construcción "andá a entenderle". Ambos ejemplos tienen un valor irónico de imposibilidad.

Esta modalidad puede aparecer también entre personajes más cultos cuando es lengua oral y espontánea: " — Andá vélo a Mauro..." (el Dr. Harcoy, "Las puertas del cielo"); " — Bueno, andá buséala, me hacés un paquete y me lo revoleás" (Horacio Oliveira, Rayuela).

Dativo ético :

Recibe este nombre el complemento del verbo, construido con un pronombre personal, generalmente de primera persona, innecesario, con el que el hablante manifiesta su posición paternalista o interesada ante la situación que indica el verbo. Su uso está completamente relegado al estrato bajo. Veamos ejemplos de Gekrepta y del Pelusa: "No me comas muchas que te vas a empachar"; "...si te lo agarra Lausse me lo duerme en dos patadas".

"Verba omniibus" (7) :

Con "verba omniibus" se quiere designar un caso de empobrecimiento lingüístico por el que algunos verbos de significado preciso y específico son suplantados por un infinitivo algo anodino y un sustantivo como complemento. Este uso predomina entre los personajes de estrato bajo; así "escor-

(7) Denominación utilizada por Werner Beinbauer en El español coloquial, Gredos, Madrid, 1963, Capítulo IV.

char la paciencia" equivale a "molestar", "zampar un plomo" aparece en lugar de "balear", "romper la cara" sustituye a "trompear", "hacer asco" a "despreciar".

Adverbios demostrativos como adjetivos :

Un uso muy popular es el que convierte un pronombre demostrativo con función adverbial en un modificador de sustantivo :

"La vieja aquí hizo una raviolada fenómeno..."

"¡Nosotros, aquí el señor, y el señor que bien le rompieron la cara!" ("este señor").

El uso erróneo de los pronombres en el estrato bajo es un tema que permitiría una abundante ejemplificación, por la frecuencia con que aparece. Veamos un ejemplo también del Pelusa al respecto : "...si te refalás ahora los rompemo el alma".

Y, aunque no tenemos ningún ejemplo de Cortázar, es muy representativo del problema el uso vocativo que se hace de los demostrativos en fórmulas tan vulgares como ésta oída en la calle :

"Esta chiea, ¿ qué va a llevar?", donde el "esta chiea" reemplaza al "señorita" esperado como vocativo.

Empobrecimiento semántico :

En algunas ocasiones los personajes bajos utilizan palabras sin conocer bien su significado; así el Pelusa dice : "¡ Qué hemorragia de sangre!"

Sin embargo, este proceso se cumple, en algunos casos, en la lengua general, pues hay ciertas palabras que descienden de su nivel gramatical por efecto del uso. Así algunos verbos como "dar", "meter", "guardar" (con sentido de tener cuidado) llegan en formas del Modo Imperativo a tornarse invariables como si fueran adverbios. Estas formas tienen amplio uso, pues aparecen en nuestra "chise alta"; por ejemplo en Persio :

"Yo entre tanto estoy en lo de Kraft, meta corregir galeras",

aunque su uso es más abundante en la clase baja :

"Meta piñas nomás" (el Rusito, Los premios).

"...y dale al suelo yo, y al suelo él..." ("Torito").

"...dale abajo, pibe, guarda la derecha" ("Torito").

Italianismos :

Muy importantes entre los personajes como el Palusa, las palabras de origen italiano sirven para pintar acabadamente el habla vulgar rioplatense. Así aparecen "ma", "altro", "atenti" y otras expresiones que son calcos italianos, como : "se oae propio al patio". Su presencia es característica del habla porteña, debido a la inmigración italiana, y penetró en la literatura por medio del teatro, donde se creó el personaje risible de "cocoliche".

Barbarismos :

Están en poder absoluto de los estratos inferiores de cultura y cubren diversos aspectos gramaticales. Aunque Cortázar no registró algunos errores muy importantes (como el "dequeísmo") los apuntados son lo suficientemente descriptivos como para tener idea completa de los personajes en que éstos aparecen : "¿ lo qué ?", "demelón"/"digamón", "esteá"/"haiga", "estrenar" (en lugar de "entrenar"), "arriba de" (giro prepositivo), "espamento", "pasar a la radio", "¿ por qué no va de otra modista?".

Lunfardo :

El lunfardo, que en su origen fue una jerga de ladrones y bajo fondos, se ha extendido paulatinamente, por influjo del tango, la literatura y tal vez la movilidad social, a todas las clases sociales. Muchas de las palabras del lunfardo, que abarca un vocabulario reducido -- para denominar a la prostituta, al tango, al sonzo, al proxeneta, a las circunstancias del robo o a las cosas que rodean la vida abúlica de la gente de avería (8) -- ya no se sienten hoy como del lunfardo, dado lo cotidiano de su uso y, digamos, lo jerarquizado. En efecto, el lunfardo fue perdiendo material al ampliar su radio de acción, que pasó al territorio del habla rioplatense.

Por lo tanto, podemos encontrar en Cortázar toda la gama del lunfardo, desde el más esotérico hasta el que linda y se confunde con el argentinismo. Nos parece oportuno ejemplificar con tres grados de léxico lunfardo, según su probabilidad de inclusión en las conversaciones diarias y su facilidad para ser comprendido.

(8) Estos contenidos semánticos se repiten indefinidamente; véase en el Breve Diccionario Lunfardo, de Gobello y Payet, Ed. Peña Lillo, Bs.As., 1959, la cantidad de sinónimos para "dormir" o para expresar la estupidez de un individuo.

El primer nivel de lunfardismos que encontramos es el de los que ~~proceden~~ han pasado al repertorio del habla porteña: "barra", "jopo", "guita", "pinta", "piña". La segunda clase está formada por palabras de origen hispánico que se han transformado al llenarse con un sentido metafórico, que hace olvidar su nacimiento: "manteca" (cobarde), "pesado" (matón), "sonar" (ser atrapado o vencido), "fajar" (golpear), "cabrearse" (enrojarse), "sobre" (omma), "rana" (persona avispada), "carpetear" (observar). El tercer grupo es el de los lunfardismos propiamente dichos, que tienen origen muy diverso: "bondi" (del brasileña "bonde": tranvía), "chamuyar" (del caló: hablar), "yomi" (del diminutivo inglés corriente "Johnny": yanqui), "biaba" (del genovés: avena), "junar" (del caló: oír), "pesto" (del italiano "pestar": machacar), "el coso" (del italiano: objeto cualquiera).

Las tres clases socio-culturales se expresan con los dos primeros niveles del léxico lunfardo (argentinismos, por una parte, y derivados metafóricos, por la otra), pero, sobre todo, el estrato más bajo es el que apela constantemente al nivel más cerrado de lunfardismos (el tercero en nuestro orden), y que utiliza, como ya dijimos, sin tener conciencia de matices (9).

Repetimos, pues, no es la ausencia del vocabulario lunfardo lo que determina el habla de la clase culta, sino la conciencia de su uso. En esta clase aparecen unas pocas palabras llamativas que la distinguen. Paula, por ejemplo, dice "traje de baño" en lugar del corriente "malla", y "su mujer" en lugar de "su esposa"; pero no olvidemos que, a la vez, ~~es capaz~~ es capaz de decir "jeta" o "zamparon".

Expresividad de la lengua oral :

La gramática española enseña a construir las oraciones según un orden lógico estricto: sujeto, verbo, complemento objeto directo, complemento objeto indirecto, complementos circunstanciales. Sin embargo,

(9) Sirva de ejemplo a esto la anécdota de un profesor de colegio industrial del Gran Buenos Aires, quien en las clases prácticas con un alumno, mientras ambos manipulaban y probaban piezas de automóviles fue objeto de la siguiente pregunta, relacionada con una de las partes cambiadas, hecha con toda seriedad: "¿Y si se jode?".

en la realidad este orden se quiebra a menudo con miras a ganar en expresividad. La tendencia sintáctica de estos quiebres es anteponer ~~un~~ ~~anteponer~~ en la oración los elementos más significativos, logrando con ello énfasis en lo que el hablante quiere destacar especialmente. Así el Pelusa dice: "Mirá esas puertas, ¡qué limpieza!", que en sintaxis discursiva sería: "Las puertas están muy limpias", pues el Imperativo tiene valor fático, es decir, que quiere llamar la atención del interlocutor sin necesidad de que éste haga lo que le propone la orden enunciada. Otra posibilidad de expresión hubiera sido el caso intermedio: "¡Qué limpias están las puertas!", donde también hay un trueque, aunque menos violento. Sin embargo, podemos arriesgar la idea de que el impacto sensible será tanto mayor, cuanto mayor sea la violencia o novedad en la construcción sintáctica; lo que no es, en definitiva, otra cosa que el hipérbaton clásico, con la diferencia de que éste era logrado por los autores de la Época de Oro, completamente alejados de la sensibilidad popular, y nuestro hipérbaton fue creado por necesidades expresivas del pueblo mismo.

Una de las formas de ruptura sintáctica con fines expresivos es la presentación de un bloque semántico dado en primer término, que luego será recortado:

"Mejor Mauro, ir a buscar a Mauro que seguía del lado nuestro" ("Las puertas del cielo").

Esta expresividad popular se da, por antonomasia, en el cuento "Torito". Veamos un ejemplo de éste:

"Veinte pesos, pibe, imagináte un poco".

(Que equivale a: "¡imagináte un poco lo que significan veinte pesos para aquella época, pibe!").

La dislocación sintáctica provoca una estimulación en la atención del oyente, pues ambos términos de la frase quedan intensificados.

Sin embargo, hay una forma especial de énfasis por el cual se retoma la palabra adelantada con un pronombre, y que es usado por los personajes más inultos y cuya aparición evoa como barbarismo:

"Yo la pollera la necesito" (Gekrepten, Rayuela).

La repetición también es un viejo recurso expresivo, que en el Pelusa se manifiesta encerrando como en un emparedado, la oración:

"Estamos enfrente de Quilmes, estamos".

"Me dan ganas de agarrarlos a patadas, me dan".

(nótese en este último ejemplo el uso tan porteño y vacuo del verbo "agarrar").

Tanto el quiebre sintáctico como este tipo de repeticiones aparecen casi únicamente en la clase baja. En cambio, hay otra forma de expresión reiterativa enfática que abarca todos los sectores :

"Pensás y pensás, y siempre lo malo, claro" ("Torito").

"Excelente, pero excelente, querido colega — dijo el doctor Restelli" (Los premios).

Oraciones interrogativas :

Nos interesan especialmente las llamadas "interrogativas retóricas" (que no esperan contestación del oyente), porque aparecen en el habla de los personajes que no poseen riqueza de vocabulario o de expresión en general y, por lo tanto, deben suplir estas faltas con la expresividad tonal. En la mayoría de los casos, se dan en un estado de irritación del hablante, que lo priva de construir una oración en forma totalmente intelectual; por ello priman los casos en que se manifiestan con ellas indignación, resignación y, a veces, admiración. De lo dicho se deduce que estas oraciones no tienen de interrogativas más que el aspecto. Veamos los distintos casos en que el Pelusa las utiliza; para expresar indignación : (el Pelusa pregunta dónde podía andar Felipe)

" — En la cubierta, seguro — dijo el señor Trejo —. Un capricho de muchacho.

(a lo que nuestro personaje contesta :)

⇄ Ma qué capricho — /.../ ¿No ve que ya estábamos fenómeno para las pruebas?". Aquí la oración interrogativa expresa la indignación ante la estupidez del padre de Felipe, y significa algo como : "Usted sale con cualquier cosa y no comprende lo que sucede".

En otro ejemplo en el que don Galo dialoga con un inspector, poniéndose cínicamente de su parte, al contarle que nadie pudo ver el cadáver de Medrano, asistimos a la siguiente escena :

" — ¿ Qué conclusiones, señor inspector, cabe sacar de esto?

Raúl agarró del brazo al Pelusa, que estaba color ladrillo, pero no pudo impedirle que hablara.

— ¿ Cómo qué conclusiones, paparulo ? ¡ Yo lo traje de vuelta, lo traje, con el señor aquí! ¡Le chorreaba la sangre por la triocota !". En este ejemplo incontrolable del Pelusa, la oración interrogativa subrayada expresa la indignación por la estupidez y la mala fe de la pregunta anterior, con el sentido : "No hay ninguna conclusión que sacar, pues...".

También expresa con ellas admiración :

"¿ Qué me decís del tiempo ?"

(Equivalente a : "¿Qué tiempo magnífico tenemos!").

^tros casos expresan resignación o complacencia :

" — ...En un descuido me guardé el mate en la valija y dos kilos de yerba Salus. Esta tarde lo subimos a quí y todos se van a quedar con la boca abierta.

— ¡Pero Atilio ! — dijo la Nelly —/.../Sos uno, vos...

— Qué va a hacer — dijo el Pelusa, satisfecho de la vida". Esta pregunta, sin signos, significa : "Sí, pero me salí con la mía".

Formas especiales de construir proposiciones subordinadas :

Estas están a cargo de los estratos medio y bajo, pues los del nivel mayor, en cambio, construyen estas proposiciones con gran variedad de subordinantes.

Condicionales :

Como una característica más de la vulgaridad lingüística del Pelusa y sus adláteres, encontramos el período hipotético construido en forma viciosa en innumerables ocasiones :

"Pensar que ya podrías ser mi esposa si no sería por tuppapá".

"Si afilaría con el profesor solamente a mí no me parecería tan mal".

En la mayoría de los casos el estrato bajo prefiere, dentro de las formas del período condicional, las que expresan la posibilidad o la irrealidad de presente :

"...si te estrenás [sic] demasiado después te duele todo el cuerpo".

"Si estaría aquí el Rusito, verías lo que son las pruebas, verías".

Encontramos también dentro de la expresión de posibilidad de presente, la forma construida con coordinante en lugar de subordinante, como ha señalado W.Beinhauer, op.cit., Cap.IV; veamos un ejemplo de este caso tomado de "Torito" : "Lástima esta tos, te agarra descuidado y te dobla"("si te agarra descuidado, te dobla").

Consecutivas :

Estas oraciones, que generalmente llevan un intensificador del tipo "tal" o "tanto", están intensificadas en el habla oral viva con "cada" o "un" (10): "...tengo un ragú que me muero"; en muchos de estos casos se ocurre, como vemos, en la hipérbole; en otros, la elipsis es también sugerente y enfática : "¡Hay cada bloque de agua...!"(esto podría completarse con algo como "...que tengo miedo que tape el barco"), "¡Hay cada tiburón en este barco...!"("... que no puedo dejarte subir sola").

También se da la proposición consecutiva en forma yuxtapuesta : "... hacía un frío bárbaro y nadie se sacaba el saco ni la tricota"("El móvil"), lo que significa : "...hacía tanto frío que nadie se sacaba...etc.).

Causales :

Estas proposiciones aparecen subordinadas en muchas ocasiones con "que" en lugar de "porque" entre los personajes de la clase baja. Sin embargo, este uso no es nuevo, pues se encuentra en un autor como Sarmiento, en el Capítulo I de la Segunda Parte de Facundo, donde se dice : "No eran por entonces sólo el hambre o la sed los peligros que le aguardaban en el desierto aquél, que un tigre "cegado" andaba hacía un año...". Veamos un ejem-

(10) Llama la atención en qué medida se cumple el mismo proceso en España,

plo de Felipe (Los premios) : "...uno puede hablar de cualquier cosa que no sa da tono". Pablo, ("La señorita Cora") también lo utiliza : "...y empecé a pensar en la operación, no que tenga miedo...". Hay también otras formas inesperadas de expresar la cuasalidad, por ejemplo con el subordinante si:

" -- Esperé que te ayudo.

-- Está bien, si no pesa nada" ("Deje, porque no pesa nada). Y este ejemplo también de Los premios: "Si era por el pibe que fuimos..." ("porque fue por el pibe que habíamos ido).

Concesivas :

El "aunque" concesivo es sustituido por el coloquial "y eso que" en una parte narrada por el autor mismo : "...en el apuro se olvidó de lavarse los dientes y eso que doña Rosita le había comprado un cepillo nuevo".

Temporales :

Pueden aparecer también yuxtapuestas, en lugar de subordinadas. Dice el Pelusa : "El pibe grave y estos cosas dale con el armisticio". (Mientras el pibe está grave, éstos insisten con...). Dice Torito : "...el principe en el ringside y el patrón que me dice en el camarín" (Ya estaba el príncipe en el ringside, cuando el patrón me dice...).

Sustantivas :

Encuentramos la fórmula, criticada por las gramáticas, "capaz que" equivalente a "es posible que" en el Pelusa : "...capaz que te descomponés de nuevo", o la usual "a ver si" con valor final: "...subamos arriba a ver si ~~también~~ nos dan la leche"; "¡Por qué no le habré pegado en la panza, Dios querido, a ver si también me venían con el tifus!". Sin embargo, este último giro no siempre indica finalidad. En Los premios lo utiliza el inspector para revelar impaciencia : "...Che Viñas, hacé salir a esas señoras del saloncito. A ver si se van a estar empolvando hasta mañana". El Pelusa lo utiliza también para reforzar el Imperativo : "¡Che, a ver si atienden un poco!". También aparece el mismo giro en "Torito", pero con el sentido de "espero que": "...a ver si me lo fajás bien a ese gringo..."

Questo que esta característica fue señalada también por E. Beinbauer, op. cit., Cap. III: estudio que, por este motivo, me torpa importancia a las regiones hispanas, aunque dé tanta importancia a lo andalus.

"Lo que " :

El artículo neutro "lo" es muy usado entre los miembros de las clases bajas, a veces innecesariamente, como en el caso de la fórmula interrogativa "¿lo qué?". También el "lo" refuerza proposiciones, en algunos casos con el sentido de "en cuanto a": "Lo que es es gordo, pura grasa"; "Lo que sí nunca te pongás duro" ("es importante que nunca te pongás duro"). Otras veces el "lo" puede ser utilizado como "cuán": "Ya ves lo distintos que somos" (La Maga, Rayuela).

Otros aspectos generales del lenguaje
de la clase baja :

Aparece en ellos el uso del artículo delante de los nombres propios de personas: "la Nela"; la creación de categorías nominales: "Pepe no sé cuánto"; el uso del singular por el plural; "la tunina" (las toninas); el uso de derivaciones emocionales: "mámata"; el uso despectivo de palabras inofensivas como "don" o "doña": "— Ma déjeme pasar, doña — dijo el Pelusa"; el uso de los verbos fáticos intensificados con la fórmula "un poco": "¿Pero qué clase de viaje es éste, decíme un poco?" ; la conjugación de verbos irregulares como reguñes: "apreta"; la creación de locuciones adverbiales: "a la larga", "a la final"; el uso de la negación o de la afirmación enfatizada "eso sí que no"; muchos sinónimos para los sustantivos colectivos que indican despectivamente "conjunto de", por ejemplo: "maga de ...", "punta de..."; uso de denominaciones vagas: "tipos", "cosos"; abuso de la fórmula de consideración "pobre": "Mirála a mamá, pobre"; abuso de la fórmula resumidora "y todo": "Y yo que ya creía que estábamos en Montevideo y que a lo mejor se podía bajar y todo".

También encontramos una adjetivación estereotipada, fácilmente explicable por la pobreza de vocabulario de estos personajes: "Fenómeno, pibe — dijo el Pelusa"; abundancia de comparaciones o metáforas de orden material: "¡Le sangraba la oreja que parecía un chancho degollado!"; abundancia de estructuras no verbales: "¡Qué aires! — dijo doña Pepa --. Y usted qué madrugador, Atilio".

En nuestra convulsionada América Latina se cumple actualmente un hecho curioso y significativo: muchos escritores de habla hispana, que se inspiran en sectores reducidos de la realidad que han conocido de jóvenes, residen fuera de esos ámbitos, sin perder por ello la conexión con su terruño ni vigencia sus escritos. Este es el caso de autores como Vargas Llosa, Miguel Angel Asturias, y Cortázar mismo, quienes se siguen sintiendo americanos, en sentido estricto, a pesar de vivir en París, y, tal vez, por esto son más fervorosamente tales, ya que experimentan la obligación moral de representarnos.

A pesar de todo, aunque se les abaque defeción, son fieles a la lengua que han aprendido en la niñez, y que conservan como cualquier otra característica de sus personalidades.

Algunos lectores de Cortázar creen que, debido a estas circunstancias biográficas, su lenguaje ha evolucionado desde sus primeros cuentos a los últimos; sin embargo, nosotros creemos que, si existe una evolución, ésta no es apreciable y no está relacionada con su ausencia.

Sí es evidente en las obras de nuestro autor, como producto de su alejamiento, el uso de ciertos vocablos presuntamente populares que no tienen actualidad y en los que Cortázar incurrió por la falta de perspectiva para medir su posibilidad de duración y validez. Este es el caso de palabras como "cuantimás", muy empleada por el Pelusa y Gekreptes; veamos un ejemplo de ésta última: "Aquí en casa estás mucho mejor, cuantimás que allá el ambiente, qué querés"; de la frase verbal "tener de", de antiguo cuño hispánico, en lugar del corriente "tener que": "Tendría de tomar Bromural — dijo la señora de Gutusso" (Rayuela); del epíteto "condenada" aplicado a puertas (hay un cuento que se denomina "La puerta condenada", y Jorge en Los premios también lo utiliza), en lugar del más común "clausurada".

Es interesante analizar, por otra parte, el vocabulario propio de Cortázar, es decir, aquél que aparece en las partes narrativas sin que haya personajes que se interpongan. Allí su vocabulario fluctúa un tanto, pues lo porteño alterna con lo castizo. Así encontramos en Los premios la palabra "chaqueta" junto a la porteña "saco"; "la minuta" en lugar de nuestro galicismo aporteñado "menú"; "cellisoa" aparece en el cuento "El otro cielo", después de haberlo utilizado en Rayuela para burlarse de los casticismos de Perico. Hay también en su lenguaje vacilaciones, pues en esta última

novela emplea con pocas páginas de diferencia la palabra "bohardilla" y "buhardilla". También vacila en ciertos usos preposicionales que, analizados en el lenguaje de los personajes de ficción, podrían parecer rasgos clasificatorios y que, vistos en su habla, demuestran ser vacilaciones propias; en efecto, encontramos este giro transitivo: "darse cuenta que", en infinidad de casos, en lugar del correcto "darse cuenta de que...", que también utiliza, pero en menor escala, sin que haya razón para uno u otro uso. También aparece en su propio lenguaje el "dudar que"; "acordarse que" y "antes de que". Encontramos entre sus expresiones propias el barbarismo "el lente" (Rayuela, Capítulo 54).

Los "galicismos mentales" son la debilidad de Cortázar; sobre todo, el uso del gerundio atributivo, que aparece en cada página: "...esa pieza era ahora de las mujeres, de las plañideras llegando en la noche" ("Las puertas del cielo").

Los neologismos cultos forman legión, y aparecen especialmente en su última novela: "librealbedrizar", "criptocomunistas"; "broncosa", "ouspideaciones", "despectivarse", etc. Empero, más importantes parecen los neologismos formados por analogía y con significación simbólica; por ejemplo, los de Historia de cronopios y de famas, donde tanto "cronopios", "famas" y "esperanzas" son palabras pensadas ingeniosamente por nuestro autor. Junto a éstas, vemos otras como "catala" (un baile que equivale a los efímeros "cha cha cha" o "twist"), "buenas salenas" (por "buenos días"), etc.; pero, sin duda, lo más acertado en las posibilidades de material recreado no semántico se da en Rayuela con la implantación del "glígligo", idioma creado por La Maga, que se interpreta por el contexto. Todo un pequeño capítulo, el 68, se desarrolla en este lenguaje amoroso, casi pornográficamente, sin que se articule una sola palabra relativa al sexo:

"Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en

salvajes amonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incope-lusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo/.
 ../ Y sin embargo, era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios..."

Por fin, una mención especial merece el uso de idiomas extranjeros no en función de citas textuales solamente, sino como para caracterizar a un personaje. Esto se observa en la colección de cuentos "Todos los fuegos el fuego, donde aparece el tema del "steward" ("La isla a mediodía"), que atiende a una pasajera yanqui, y mientras que su narración está en castellano, aunque debió hablar en inglés para ser comprendido, la respuesta de aquélla aparece, sintética, en su idioma original, como para revelar toda la sequedad de una idiosincrasia :

"Marini sonrió a la pasajera. 'Las islas griegas', dijo. 'Oh, yes, Greece', repuso la americana con un falso interés".

También para pintar una mentalidad yanqui aparece el idioma inglés en "La autopista del sur":

"...se había detenido junto a un De Soto para cambiar impresiones con el azorado turista de Washington que no entendía casi el francés pero que tenía que estar a las ocho en la Place de l'Opéra sin falta you understand, my wife will be awfully anxious, damn it..."

X-Opiniones de Cortázar sobre el lenguaje

A través de todas sus obras, pero especialmente de sus novelas, nuestro autor nos va dando sus impresiones acerca del len-

guaje, a veces en forma explícita, otras mediante la ironía. Este es el caso de las bromas que gasta en base a los diccionarios españoles que contienen, en gran medida, una lengua muerta; por esto se permite denominarlos "cementeros" en Ra-yuela. En ellos Talita y Horacio juegan a encontrar las combinaciones lingüísticas más absurdas :

"Oh emperatriz de los farmacéuticos, ten piedad de los afofados, los afrontilados, los agalbanados y los aforados que se afufan".

O esta otra :

"Reverdecer, verdear el campo, enredarse el pelo, la lana, enzarzarse en una riña o contienda, envenenar el agua con verbasco u otra sustancia análoga para atontar a los peces y pescarlos, ¿ no es el desenlace del poema dramático, especialmente cuando es doloroso?"(11)

Muy estrechamente ligado a este tema, encontramos el de la diferenciación del castellano de la Argentina y España, en la utilización de los personajes españoles, a quienes ya nos hemos referido; diferenciación que no sólo se cumple con España, sino también con otros países americanos, como Cuba. En "Reunión" se hacen notar estas particularidades del habla :

- "Mira que usar esos anteojos -- dijo Luis.

- Y vos esos espejuelos -- ..."

Empero, al mismo tiempo, burlándose del léxico español, Cortázar es capaz de lamentarse por nuestro empobrecimiento de vocabulario:

(11) Sin embargo, esta crítica no es todo lo convincente que parece, pues los diccionarios se redactan como para contener toda la "langue", que es la suma superpuesta de todas las "paroles" de los individuos de una comunidad lingüística; por lo tanto, ningún individuo podrá poseer toda, ni aun la mitad, de esa lengua, y con más razón si ésta es técnica. Así lo documenta el erudito Charles Bally en su Traité de stylistique Française, Heidelberg, Carl Winters Universitäts-Buchhandlung, 1932, cuando recuenta en una pá

"Lisonjero, desde quién sabe cuándo no oía esa palabra, cómo se nos empobrece el lenguaje a los criollos, de chico yo tenía presentes muchas más palabras que ahora, leía esas mismas novelas, me adueñaba de un inmenso vocabulario perfectamente inútil por lo demás..."(Rayuela).

Así se pregunta a cada paso sobre la belleza o justeza de muchas de las palabras que utiliza : "magnetófono"/"grabador", "camarote"/"cabina", "mesita", la letra "ch", el verbo "percatarse", etc.

La lengua viva es la que le interesa, y por ello medita ante una frase como "emprendió el descenso" y saca conclusiones interesantes (Capítulos 99 y 112 de Rayuela), pues Cortázar quiere plasmar un lenguaje espontáneo, comprensible y rico. La crítica a la literatura argentina de cuño conservador aparece inesperadamente en un relato humorístico como "Etiquetas y pre-laciones".

En tanto observador nato, se divierte con la publicación Renovigo, de su invención, donde propugna una lengua fonética según los cambios operados en América. Sin embargo, en definitiva, el lector no sabe hasta qué punto hay, en esto, burla o convencimiento acerca de una realidad lingüística.

XI - Conclusiones

En la tragedia clásica, el coro, que cumplía una función importantísima, se expresaba en una especie de habla con barniz dórico, pues, según la tradición, su origen estaba conectado con ese dialecto. Por lo tanto, los espectadores del teatro ático, cuando escuchaban al coro, se colocaban en una posición convencional ante un habla no absolutamente real, sino sugerente.

gina de un diccionario francés abierta al azar, cuántas son las palabras que realmente él mismo conoce, cuántas comprende y cuántas desconoce absolutamente; sus conclusiones indican que, al usar el idioma, utilizamos de él un porcentaje lexical mínimo.

Algo semejante ocurre, valga nuestra comparación, con las hablas recreadas "ad hoc" por Cortázar, especialmente en los estratos bajos. A nuestro autor no le ha interesado, en ningún momento, proceder ante el lenguaje como ante una ciencia exacta. Sus observaciones lingüísticas, aunque acertadas, no aparecen aplicadas en todo momento(12), más que por descuido, porque sólo quiere lograr un lenguaje que cause la impresión de bajo por contraste con las otras cpas socio-culturales.

Esta gradación la ha logrado no sólo con la lengua, sino también con los elementos que la rodean, como hemos tratado de demostrar; puesto que el habla no es un hecho aislado, sino que se presenta como elemento múltiple, complejo y tan sutil, que un mismo vocablo dicho en distintas circunstancias puede ser la piedra de toque para revelar la personalidad de un héroe de ficción.

No hemos pretendido ensayar una disculpa en estas últimas páginas, de los errores de nuestro autor, cosa que sería admisible si estuviéramos ante un trabajo científico y no literario, si no la exacta comprensión de las intenciones de Cortázar ante el habla porteña llevada al plano literario, dilucidando sas concomitancias socio-culturales.

(12) Por ejemplo, en cuanto a la fonética, omite ^{en} un puñado de ocasiones las "eses" y "des" finales, pero no en todos los restantes casos; en cuanto al léxico no antepone todas las veces el artículo con los nombres propios de persona entre el estruto popular, etc.

XII - Bibliografía no mencionada en las notas a pie de página:

Boletín de literaturas hispánicas, No.6 (dedicado a Cortázar)
Universidad Nacional del Litoral, Facultad de Filosofía y Letras,
Instituto de Letras, Santa Fe, 1966.

Martínez, Tomás Eloy: "La Argentina que despierta lejos"(en
Primera Plana, Bs.As., No.103, año II, 27 de octubre de 1964, pp.
36-40).

Anderson Imbert, Enrique : Historia de la literatura hispanoa-
mericana, tomo 2, pp.318,320, Breviarios del Fondo de Cultura E-
conómica, México-Buenos Aires, 1956.

D'Amico, Alicia y Facio, Sara : "Los juegos de Julio Cortázar"
(en La Nación, Buenos Aires, domingo 4 de junio de 1967, 5a.sec.
pág.1).

Pla, Roger : "Capítulo, la historia de la literatura argenti-
na", III _ Los contemporáneos, Centro Editor de América latina,
Buenos Aires, 1967, pp.55/56.

De Gregorio de Mac, María L. : El voseo en la literatura argen-
tina, Cuaderno del Instituto de Letras, Fac.de F.y Letras, Univ.
Nac.del Litoral, Santa Fe, 1967, "El voseo en Cortázar", pp.51/58.

Alonso, Amado y Henríquez Ureña, P.: Gramática Castellana, 2o.
curso, Losada, Bs.As., 1939.

Rosetti, Mabel M.de : "La llamada 'pasiva con se' en el siste-
ma español", Separata de la Revista Centro de Profesores Diploma-
dos.

"La frase verbal pasiva en el sistema
español", Separata de la Fac.de F.y Letras de la Un.Nac.de Bs.As

Castro, A. : La peculiaridad lingüística rioplatense y su sen-
tido histórico, Losada, Bs.As, 1941.

Müller-Hauser, Marie-Louise : La mise en relief d'une idée en
Français Moderne, Genève, Librairie E.Droz, Bibl.Romanica Helve-
tica, Vol. 21.

Alonso, A. : Castellano, español, idioma nacional, Losada, Bs.
, 1942.

