

El voseo en la literatura argentina

Tomo 2

Autor:

Carricaburo, Norma B.

Tutor:

Kovacci, Ofelia

1994

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Posgrado

Tesis

043

C316

v2

FACULTAD de FILOSOFIA y LETRAS	
N° 23.996 M ¹	
28 DIC. 1994	
Agf.	ENTRADA

EL VOSEO EN LA LITERATURA
ARGENTINA

TOMO II

EL VOSEO EN EL 80
EL TEATRO RIOPLATENSE DESDE
SUS ORIGENES HASTA EL AFIANZAMIENTO
DE LA ESCENA NACIONAL
LA NARRATIVA RURAL

Norma B. CARRICABURO

EN TORNO AL 80

Comprende la etapa comúnmente denominada "generación del 80" un periodo de gran complejidad tanto en el orden social, como en el político, en el económico y en el cultural. Los problemas que hacen a la institucionalización del país no tardan en ser interrogados en la literatura, que de este modo incluye como constantes estos temas:

- el problema inmigratorio visto a través de dos perspectivas, la positiva y la negativa;

- las revoluciones, especialmente la del 74 y la del 80;

- el conflicto por la federalización de Buenos Aires;

- la conquista del desierto;

- el rápido cambio social, tecnológico, étnico y cultural, que lleva al contraste antaño-hogaño y a la preferencia por una literatura de memorias por parte de muchos autores de esta época;

- las fluctuaciones socio-económicas provenientes del comercio y de la bolsa;

- los descubrimientos científicos y la filosofía positiva, que en diversas vertientes propenden a la literatura fantástica o a la psicologista o a la naturalista;

- la cuestión religiosa que acompaña a los avances del laicismo institucional.

Lo que realmente sorprende es la constancia con que los autores del 80 reflejan en su literatura -ficcional o no- el momento socio-histórico en que se hallan conscientemente incurso. Pero el acercamiento a la realidad circundante no es solo temático, sino que solemos encontrarnos con escritores que no

eluden el lenguaje real-cotidiano a través de distintas vías:

- la charla entre pares que se literaturiza (Mansilla);
- el slang porteño, mezcla de cultura campera, más el inglés y el francés asimilados principalmente en los viajes, más las alocuciones familiares (Cambaceres);
- el español babilónico, resultado de la fuerte inmigración, contaminado especialmente por el italiano, de las orillas de Buenos Aires.

En el segundo capítulo de este trabajo, "Evolución diacrónica del voseo en la Argentina", ya hemos hecho referencia a algunas de las características lingüísticas más destacables de ese momento: Buenos Aires crece desproporcionadamente con respecto a las otras urbes de Iberoamérica y entra en un contacto pleno con Europa; de quien se siente muy próxima y con quien inclusive quiere competir. Al mismo tiempo, el fenómeno inmigratorio modifica los estratos socio-culturales. La gauchesca produce sus más altas expresiones: Martín Fierro, de Hernández y el Santos Vega, de Ascasubi, coincidiendo con la desaparición del gaucho de la escena argentina en tanto que gana un lugar en el mito. La llanura se despuebla de gauchos para dejar paso a los inmigrantes y éstos perpetúan a aquéllos en la mitificación que plasmó el moreirismo. En cuanto al fenómeno lingüístico, frente a la Babel idiomática que produjo la llegada aluvional de los "gringos" (a los italianos, ingleses, franceses y portugueses hay que sumar los españoles provenientes de Galicia, Vascongadas y Cataluña), los intelectuales del 80 se dividen en dos corrientes: una, la de influencia francesa o cosmopolita que se nucleó en torno al Círculo Científico Literario, y otra, la nativista, de ascen-

dencia española, que funda la Academia Argentina y proyecta el primer Diccionario de Argentinismos, en tanto que retorna al ideal romántico de una literatura nacional. Pero el purismo a que tendía en principio el grupo nativista fue decayendo conforme se acercaba el nuevo siglo, no obstante que las relaciones con la Real Academia Española de la recién fundada Academia Argentina de Letras fueron siempre bastante ecuanimes, sin llegar a los extremos bélicos de la Academia Peruana bajo la presidencia de Ricardo Palma.

Curiosamente en nuestro país la posición inconciliable no corresponde a un argentino sino a un francés, Lucien Abeille, quien con el nuevo siglo vislumbró un Idioma Nacional de los Argentinos, de tan oscuras raíces (provenían directamente del latín) como imposible futuro.

Hay, sin embargo, en nuestros autores, una conciencia de lengua propia y de rechazo al español de España. Miguel Cané lo siente como una lengua salvaje y en plena evolución:

"...y el poeta (dice en "Una visita de Núñez de Arce"), ante mi acento sincero, me escuchaba con placer, entretenido, quizá, en oír el elogio de su obra, hecho en algo para él como un idioma extraño, en el que la construcción de la frase, la cadencia del periodo, hasta el valor de las consonantes, parecía dibujar vagamente, no ya en el español del pasado, petrificado allá en Levante en labio de los descendientes de moros y judíos, sino un castellano del provenir, ágil, vivo, un español americano, en una palabra, listo siempre a jinetear, sin estribos, la misma gramática."

En cambio, al comentar los excesos en lo referente al pretendido idioma nacional, su posición es mucho más conservadora:

¹ En Prosa ligera, Buenos Aires, Vaccaro-"La Cultura Argentina", 1919, p. 30.

"Las primeras impresiones positivamente desagradables que sentí respecto a la manera con que hablamos y escribimos nuestra lengua, fue cuando las exigencias de mi carrera me llevaron a habitar, en el extranjero, países donde también impera el idioma castellano. Hasta entonces, como supongo que pasa hoy mismo a la mayoría de los argentinos, aún en su parte ilustrada, sentía en mí, al par de la natural e instintiva simpatía por España [...] cierta repulsión a acatar sumisamente las reglas y prescripciones del buen decir, establecidas por autoridades peninsulares. Era algo, también instintivo, como la defensa de la libertad absoluta de nuestro pensamiento, como el complemento necesario de nuestra independencia. Eso nos ha llevado hasta denominar en nuestros programas oficiales «curso de idioma nacional» aquel en que se enseña la lengua castellana. Tanto valdría nacionalizar el catolicismo, porque es la religión que sostiene el estado, o argentinizar las matemáticas, porque ellas se enseñan en las facultades nacionales."²

Entre los atenuantes de nuestro distanciamiento del purismo español enumera:

"Era, pues, ésa (la afición por la literatura francesa), y lo es todavía, la causa principal de nuestro abandono. Luego, las exigencias de la Academia Española, la pobreza de su autoridad, la sonrisa universal que han suscitado algunas de sus autoridades, el mandarínismo estrecho de sus preceptos, fueron y han sido parte no exigua a mantener vivo el espíritu de oposición en las comarcas americanas. Don Juan María Gutiérrez, mi maestro y amigo de ilustre memoria, fue el representante más autorizado de este espíritu en lo que a la Argentina toca. El planteó la cuestión en su verdadero terreno: la lengua española, una e indivisible, bien común de todos los que la hablan y no petrificada e inmóvil, patrimonio exclusivo no ya de una nación, sino de una autoridad. Nadie, tal vez, en nuestro país, ha escrito el castellano con mayor pureza, como nadie ha defendido las prerrogativas de una sociedad culta a mejorar, enriquecer el lenguaje, adaptándolo a todas las necesidades del progreso científico y del desenvolvimiento intelectual [...]

La acción del doctor Gutiérrez ha sido generalmente mal entendida; hay gentes que piensan de buena fe que sus preceptos llegaban hasta sancionar los barbarismos y galicismos del vení, vos y tomá. Nada más lejos de su pensamiento; pedía, sí, y en eso aunaba su esfuerzo al de todos los americanos competentes que se han ocupado de la cuestión, que la lengua que hablamos no considerara como espurios aquellos aportes que los vigorosos rastros de los idiomas indígenas y las necesidades o diversos aspectos de la vida

² "La cuestión del idioma nacional", en Prosa ligera, op. cit., p. 61.

esencialmente americana, traían para bien y comodidad de todos. ¿Por qué el castellano formado por las diversas capas del fenicio, el céltico, el latino (con sus raíces indoeuropeas), el árabe, etc., habría de repudiar voces guaraníes o quichuas que simplificaban la dicción evitando perífrasis y rodeos? ¡Cuántas veces, en España, ante esos letreros de "casa de vacas", que se ven en todas partes, pensaba en nuestro tambo, tan neto y expresivo!"³

Esta conciencia de independencia de la Academia Española es también la que sostiene Eduardo Wilde, que opone a esta autoridad la norma culta:

"Cada uno debe desear que su idioma sea bien hablado. Pero ¿qué quiere decir bien hablado? -Muy sencillo: hablado como lo habla la gente culta en cada país y con los modismos propios de cada lengua."⁴

Como Lucio V. Mansilla, Wilde considera al lenguaje como una expresión de la psiquis, en constante evolución y por lo tanto en permanente renovación, imposible de atar a normas rígidas.

Estas eran las bases teóricas que sustentaban la lengua de los hombres del 80. Las propuestas no fueron unánimes, pero los resultados asombraron por lo satisfactorios. Crean una literatura de gran valor que no reniega del habla coloquial, ni de la rusticidad de la pampa y que se encamina programáticamente hacia una forma expresiva propia de los argentinos.

A continuación expondremos el resultado de nuestra búsqueda del uso del voseo en la literatura de esta época. Trataremos, por un lado, de ver a cada autor como una unidad, pero al mismo tiempo estaremos atentos a la complejidad del período en que coexisten las memorias, la literatura de frontera, la novela naturalista, el folletín gauchófilo, el ciclo de la bolsa (década

³ Ibídem, pp. 63-64.

⁴ "Idioma y gramática", en Matemática y otras yerbas, tomo V de las Obras completas, p. 11.

del 90), los albores de la literatura costumbrista, los primeros intentos de novela sociológica y psicológica, el inicio de la literatura fantástica.

Una propuesta igualitaria del tú y el vos: Lucio V. Mansilla

Lucio Victorio Mansilla, preocupado siempre por el idioma, es un testigo importante de los usos lingüísticos de buena parte del siglo XIX. En sus Memorias, Entre-nos (Causeries del jueves) y en Rozas da testimonios fidedignos del habla de su familia desde su infancia. El trato familiar, el trato con los criados se reflejan en sus páginas.

En el prólogo a Rozas, Mansilla expone la importancia que él otorga a la palabra:

"Trataré de explicar los pensamientos por las palabras que lo expresan, pues éstas, en su conjunto fonético, representativo del lenguaje, tienen a mi entender, un gran significado, en cuanto son signos de movimientos físicos que determinan los movimientos del espíritu, sensación y vibración."⁵

Y más adelante advierte:

"En otros términos: seguir a un pueblo en sus transformaciones fonéticas es descifrar poco a poco el misterio de su alma, su ritmo psicológico" (p. xxi).

Y en el texto de Rozas insiste en el valor sintomático de los idiolectos:

"Y no se nos diga que el vocabulario no es reflejo de lo íntimo; porque entonces resultaría que las emociones no tienen signos representativos en el lenguaje. Puede éste ser pobre o rico, pero la lengua que hablamos somos nosotros mismos, y nos transparenta ni más ni menos que el gesto, que el ademán..." (p. 232).

Con este fundamento Mansilla intenta reflejar fielmente el

⁵ Publicado en París, Garnier, 1898, p. XX. Se citará por esta edición.

habla de sus personajes, porque la palabra es un reflejo de su psicología. Así cuando Mansilla elige las fórmulas de tratamiento, recuerda que su madre usaba el vos para con sus hijos cuando estaba alterada o nos informa "que era buen signo que Rozas tratara de usted; porque cuando de tú trataba, quería decir que no estaba contento con su interlocutor, o que por alguna circunstancia del momento fingía no estarlo".⁶

En Rozas advierte que el lenguaje se había achabacanado durante la gobernación de su tío, aseveración que luego Capdevila hará propia, derivándola hacia el voseo, como ya se vio en el capítulo segundo. Mansilla se refiere al léxico y extiende esta realidad a federales y unitarios:

"Hasta el idioma que antes se hablara se había pervertido; vocablos nuevos, ásperos, acres, no usados, circulaban. El lenguaje oficial era altisonante, gongórico [...] De los partes sobre acciones de guerra no hay que hablar, los federales «eran leones», los unitarios, «carneros», como si unos y otros no fueran argentinos, y mutatis mutandi por ahí iba la fraseología unitaria" (pp. 115-116).

"La lengua corriente parecía como compuesta de frases estereotipadas [...] «y el que con salvajes tenga relación -decían los muchachos en las escuelas- verga por los lomos sin cuenta y razón». Y cuando se enojaban unos con otros (los niños conocían bien su filiación a pesar de la divisa y del cintillo colorados), sali «salvaje», decía éste, o mirá che degollador que te «saco la chocolata»" (p. 117).

En este segundo párrafo Mansilla destaca el léxico; las formas voseantes las hemos subrayado nosotros. El autor las incluye como formas usuales alternantes con el tú, que no sólo eran propias de los niños y de los mulatos criados, sino que también las empleaban los mayores escolarizados. Ejemplo de ello es el dictado del testamento de doña Agustina López Osornio de

⁶ Entre-nos, Buenos Aires, Jackson, s/a, tomo I, p. 109. Se citará por esta edición.

"Señora Santa Ana, ¿qué dicen de vos? Que eres soberana y abuela de Dios" (p. 123).

Asimismo en Entre-nos, cuando Eduarda y Lucio hablan con la madre le proponen:

"-¿Querés, mamita, que vamos un rato a la casa de mamá Mariquita?" (t. I, p. 181).

Los criados usan el vos para con los niños de la casa. La Negra María amenazaba a Eduarda:

"-Dormite, dormite, hijita, mira que si no ahí viene Lavalle a comerte" (Mis memorias, p. 82).

Y cuando Lucio no aprende a montar y le atan las piernas con correas por debajo del vientre del animal, los sirvientes lo mortifican diciéndole:

"-¡Que vergüenza [...] el niño Pepe y los Livingston, mucho más chicos que vos, al galope solitos; y vos, vestido de militar, atado como un mono, al paso..." (p. 167).

Igualmente el Moreno pregonero usaba el voseo para con su joven clientela:

"-Llorá niño, que no llora no mama. ¡Alfajore dulce, leche! ¡Llorá, niño! ¡Mazamorra! ¡leche gorda!" (p. 133).

Pregón que también asienta en Retratos y recuerdos:

"...su táctica es la del negro, vendedor de pasteles de marras: «llorá niño... que no llora no mama»".⁹

Similar al trato de confianza de doña Agustina López Osornio con su abogado es el Agustina Rozas de Mansilla con don Toribio, uno de sus inquilinos, médico. Cierta vez éste se distrae de la fecha y Agustina manda a Lucio a reclamar el pago de la mensualidad. Don Toribio le manda el importe y este mensaje oral:

"Decile a Agustina que extraño mucho que una señora tan rica le mande a cobrar a un buen pagador.

A lo que mi madre retrucó: «Andá decirle a don Toribio

⁹ Buenos Aires, Jackson, s/a, p. 57.

que, si él vive de sus visitas, yo vivo de mis alquileres, y que cada cual sabe lo que pasa en su casa».

A la caída de Rozas, don Toribio, que no visitaba a la señora, se le presentó una mañana con un paquete en la mano y le dijo: «Che, Agustina, tú estás en desgracia, aquí tenés cincuenta mil pesos, que yo no necesito, disponé de ellos»" (p. 159).

En estos ejemplos podemos observar que alternan el paradigma voseante y el de tuteo. Generalmente el vos se impone para las formas de imperativo, aunque no en forma hegemónica. En esta asimilación de las formas de confianza, Mansilla habla de tuteo cuando el voseo es lo que se verifica para la familiaridad:

"Muchos años después de la caída de Rozas, siendo vecino de Mariano Varela, que vivía a la vuelta en calle Piedras, se tuteaban, solía decirle: «Che, Mariano, ya no quedan sino dos: vos como salvaje, yo como mazorquero»" (p. 189).

En todos estos ejemplos el trato es igualitario de confianza. Representa una relación simétrica que se deriva de las afinidades o lazos afectivos existentes entre el emisor y el receptor. Hay un ejemplo más ambiguo en el cual si no es evidente en la forma de tratamiento en sí la relación de asimetría superior-inferior, lo es en la situación contextual de los protagonistas:

"Referían que una vez, era en el teatro, durante un intermedio, como un pierna de la última especie se acercara con aire familiar a un grupo escogido de la otra, llamándole aparte, uno de ellos que le negara la mano le observó: «Mirá, che, allá en la carpeta nos conocemos; aquí guardate bien de mirarnos...»" (pp. 149-150).

En Entre-nos, en cuatro ocasiones homologa expresamente las fórmulas tú y vos para la familiaridad, como vimos en el capítulo II, y en Una excursión a los indios ranqueles, en la carta XLI, al anotar un pequeño vocabulario español-araucano, utiliza la disyunción que pone en un mismo nivel a los dos pronombres de

segunda de singular: "tú o vos - eimé".

Destacamos esta redundancia en la equiparación de las dos fórmulas de confianza porque consideramos que efectivamente reflejan la realidad de la época. En Entré-nos los amigos tratan de tú o de vos al escritor, y lo mismo sucede en El diario de mi vida o sea Estudios Morales. Manuelita Rozas lo vosea también.

Con respecto a los recuerdos de su vida militar, en Entre-nos Mansilla trata de vos a sus soldados o ayudantes, cosa que no ocurría en Una excursión... Vosea a Carmen Bustamante, su tamborcito de órdenes, y al soldado Juan Patiño. En Una excursión... el uso del vos era mucho más restringido. Dos veces lo voseaba al general la hermana del cabo Gómez, correntina que por el influjo del guaraní, desconocía la segunda persona de respeto; voseaban los indios, sobre todo el vos pronominal, y el indio Caiomuta, ebrio, trata así al huinca expedicionario. Mansilla restringe más su empleo en Una excursión... que en los libros posteriores en que ya parece llevar la alternancia del tú-vos al plano literario, sin mayores resguardos, en un acercamiento al lenguaje real-cotidiano.

Eso no quiere decir que la retórica de la tradición literaria no prevalezca por momentos en Mansilla, en diálogo con sus lectores, cuando al dirigirse a ellos les impone el vosotros junto al ustedes.

El voseo como signo de argentinidad

Coincidente con el 80 en la elección de los temas (el inmigrante, la lengua frente al aluvión inmigratorio, la defensa de la endogamia dentro de los estratos sociales, el ciclo de la

bolsa, los caudillos y los procesos eleccionarios, etc.), pero apartado del resto por su léxico y sintaxis, se halla Carlos María Ocantos, de quien Rubén Darío dijo: "escribe novelas absolutamente españolas, cuyo argumento se desarrolla en Buenos Aires". Esta frase del nicaragüense ha tenido mayor éxito que la novelística de Ocantos. Es cierto que el diplomático argentino, radicado desde muy joven en Europa, y sobre todo en Madrid, sufre el influjo de Galdós y de Pereda, lo que hace que utilice un periodo amplio, muy lejos del gusto argentino que, por contacto con las letras inglesas y francesas, buscó una sintaxis más ágil, de períodos más cortos.

Ocantos se ubica en una línea hispana y purista que lo aparta de los escritores que, en Argentina, buscan su propia forma expresiva para abordar su realidad socio-histórica. José Francés, literato amigo de Ocantos, cita palabras de nuestro autor en defensa del universalismo lingüístico de sus novelas:

"Cuando inicié la novela galdosiana en mi tierra con mi León Zaldívar, le di orientación completamente española, sin perjuicio de ser regional y prescindiendo de la inclinación afrancesada que desde sus orígenes tenía (y tiene, desgraciadamente) nuestra literatura y del llamado idioma nacional que es el pintoresco español que aquí han dado a conocer las compañías argentinas, pensando que el regionalismo nada tiene que ver con el dialecto y la jerga lingüística, y que ni las novelas gallegas de Emilia Pardo Bazán están escritas en gallego, ni las valencianas de Blasco Ibáñez en valenciano, bastando para darlas sabor tal cual palabreja local, sobre todo en el diálogo".⁹

Con estas premisas, que sigue fielmente, Ocantos emprende el ciclo de sus Novelas argentinas, que se extiende a lo largo de cuarenta y un años. Primeramente había publicado en Buenos Aires

⁹ Transcripto por Theodore Andersson en Carlos María Ocantos y su obra, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1933, p. 96.

La cruz de la falta, novela primeriza que mereció los elogios de Martín García Mérou. Realmente, con respecto a esta primera novela, el ciclo argentino significa un gran avance. La cruz de la falta es una novela disociada con la realidad desde todos los ángulos. Las formas pronominales son inconsistentes: el tú puede alternar con el vos mayestático y el usted; para el plural alterna el vosotros con el ustedes, sin que podamos distinguir más reglas que el capricho del autor.

En las Novelas argentinas el uso pronominal que hace Ocantos es el hispánico en cuanto a las formas de singular: tú para la confianza y usted para el respeto, aunque de vez en cuando un vos o una forma verbal voseante -no siempre en el diálogo- nos recuerdan que estamos en Buenos Aires a modo de "palabreja local". Para la segunda persona del plural, opta por el ustedes tanto para el respeto como para la confianza, coincidiendo en esto con el uso americano. El vosotros aparece, sin embargo, cuando el autor intercala disquisiciones filosóficas o morales, o en algunos casos cuando se dirige directamente a los lectores. Nunca en el diálogo.

El llamado ciclo de Novelas argentinas comprende:

-León Zaldívar, publicada en 1888.

-Quilito, en 1891.

-Entre dos luces y El candidato, publicadas en 1892 y 1893, respectivamente, y que son una continuación de la otra. Según Theodore Andersson: "Estas obras, escritas cuando Ocantos estaba en contacto directo con la escena por él descrita [se escribieron

en Buenos Aires], figuran entre sus obras maestras".¹⁰ Consideramos que realmente Entre dos luces es una obra injustamente olvidada. Salvando los altibajos, tanto la creación de esos pueblos imaginarios de la Provincia de Buenos Aires, Ombú, Piedras, como el realismo mágico de las escenas finales están anticipando a Macondo.

-La Ginesa, publicada en 1894.

-Tobi, en 1896.

-Promisión, en 1897. En este año, es nombrado miembro correspondiente de la Real Academia Española. Su escrupulosidad purista aumenta, al mismo tiempo que en Buenos Aires la crítica se muestra más vale reticente con respecto a Ocantos, como documenta Theodore Andersson: "La verdad es que la crítica prevaleciente en la Argentina era nacionalista. No bastaba que un novelista se ocupara de temas nativos; debía escribir en lo que los nacionalistas llamaban «el idioma argentino». De aquí nació una polémica entre los proponentes del americanismo (en este caso, argentinismo) y los del españolismo" (pp. 42-43). Esta polémica se ve reflejada en Misia Jeromita, publicada en 1898. El autor interrumpe el relato para aparentemente autocuestionarse respecto a su código lingüístico, aunque en realidad es para contestar a sus críticos:

"¿Qué locuciones escoger y qué giros para expresar con fidelidad cuanto dijo misia Jeromita y contestó Pantaleona, de manera que todos los que me leyeren me entiendan? Porque desde que di en la menguada idea de componer estas Novelas, ciertos críticos (que también los hay por acá aunque parezca mentira) vienen zahiriéndome con motivo de que no escribo en el idioma nacional que ellos llaman y que yo ignoro qué nueva lengua sea. Siempre he tenido la sana intención de

¹⁰ *Ibidem*, p. 41.

hacerlo del mejor modo que mi ignorancia y el mal ejemplo me permitan; pero es tan importante la dicha conferencia y tanta miga encierra, que no deseara yo que, por torpeza mía, dejase el lector de gustarla: así voy a ensayar contarla en dialecto criollo, que es, a lo que se me alcanza, el idioma nacional de los respetables críticos citados".¹¹

Y a continuación finge intentar el "idioma argentino":

"-¿Por qué no te tomás un mate, un buen cimarrón? Me parece, che, que del solazo de ayer en el tambo me ha venido un chavalongo: me he puesto estas papas en las sienas... Vení, hombre, sentáte y decíme lo que pensás de este proyecto que tengo y que no me ha dejado pegar lo ojos icomo sos tan letrada, vos!" (p. 31).

Cabe advertir que el idioma nacional de Ocantos presenta algún lunar, como el chavalongo, que en realidad es un chilenuismo y no un argentinismo. Pero no es la intención de Ocantos el estudio filológico sino la polémica, y por eso busca el apoyo de los lectores:

"¿Han comprendido ustedes? Sospecho que no, desgraciadamente. Dejo, pues, a otros la tarea de complacer a aquellos señores de la crítica que no faltará quien lo haga mejor que yo, y proseguiré mi relato según mi leal saber y entender" (p. 31).

Pero ya muy avanzada la novela, Ocantos parece advertir la inconsistencia de algunas traslaciones puristas de los diálogos y se disculpa con el lector:

"Es imposible copiar la manera como refería Sebastiana todo esto, en el singular caló que la mezcla del gringo y del criollo han producido para desesperación y agravio de puristas y filólogos" (p. 228).

-De 1900 es Pequeñas miserias.

-De 1902, Don Perfecto.

-De 1904, Nebulosa.

-Luego pasan siete años hasta que en 1911 publica El peligro, novela escrita en Dianamarca y que consagra a señalar el

¹¹ Se cita por la edición de Barcelona, Sopena, s/a, p. 30.

peligro de que la lengua española se corrompa en Argentina, sustituida por el idioma nacional. Uno de sus personajes es Landín, burgalés radicado en Buenos Aires y que, con su hija, se dedica a la "caza de gazapos, lápiz en ristre". El resultado de esta ardua y agotadora tarea es una obra titulada Granos y gorgojos del idioma nacional. El ataque a la tesis de Abeille constituye el telón de fondo de las iras de Landín:

"Pero si a mí me dicen, como no falta aquí quien lo sostenga, que revolviendo en una sartén palabras españolas, francesas, italianas, inglesas, portuguesas y alemanas se formará el idioma nacional, la lengua argentina del porvenir, protesto, me indigno y digo a gritos que no; que de este revoltijo no resultará más que un pisto detestable y que el día que la Argentina, que la América española pierda su cuño castizo, el timbre preclaro de su origen glorioso, perderá su apellido, aquello que toda familia, por modesta que sea, trata de conservar siempre a través de todas las vicisitudes. Este, éste es el peligro que veo cernirse sobre esta hermosa tierra... Ya sé, don Quico, ya sé el argumento con que responden los neólogos de chicha y nabo: que así como del latín mezclado a otras extrañas se formaron las lenguas romances, del castellano adulterado saldrán las nuevas lenguas americanas. ¿Por qué? ¿Para qué? ¿Se trata acaso de países distintos entre sí, con lengua propia, como los sometidos a Roma, o de ramas de un mismo tronco? Pues si de un mismo tronco proceden, hoy que en el concierto universal procuran todos entenderse, ¿por qué levantar una barrera tal como la del idioma? ¿No es mejor cuidar de que no se adultere, no mancharle, siendo hermoso y expresivo más que ninguno? Y no que yo me oponga a la admisión de voces nuevas, necesarias, porque enseñan cosas que en nuestra España no existen ni se conocen, o porque resuciten palabras muertas del tiempo de la conquista. No, en este sentido, mi manga es muy ancha. Yo no predico el estancamiento, la cristalización. Lo que yo predico es la higiene del lenguaje. Contra lo que yo peleo es contra los atentados a la Gramática, contra la invasión de bárbaros en nuestro Diccionario".¹²

No deja de ser curioso que Ocantos, por boca de Benigno Landín, se manifieste a favor de los arcaísmos y luego arremeta iracundo contra el voseo:

¹² Publicado por la Biblioteca de La Nación, Buenos Aires, 1916, pp. 50-52. Se citará por esta edición.

"-El idioma es el alma de una nación.

-¡Claro! ¡el alma! -exclamó don Benigno engolfándose en el tema de su manía, y dispuesto a no soltarlo-; y si es el alma ¿cómo consentir y hasta aprobar que sea contrahecho por la ignorancia? Y si es la esencia misma de vida, ¿cómo dejar que lo lleven y lo traigan, que lo arrastren y manoseen, y a la postre lo afeen y desfiguren de tal manera que no lo conozca la España que lo inventó? Porque yo apuesto, amigos, que si a nuestra tierra llevamos el vení, el tomá, el andá y sentáte, y calláte y salí, pretendiendo hacerlos pasar por ven, toma, anda, siéntate, cállate, y sal, de salir no pasa, no pasa menos que un duro falso. Tampoco el vos por el tú [...] Y cuidado que esto que aquí reluce no son más que idiotismos, más o menos censurables; que los neologismos, galicismos y demás patulea adulterina ya es harina de otro costal" (pp. 52-53).

Ya veremos luego cómo y para qué Ocantos recurre al "idiotismo" del voseo.

-En 1914 se publica Riquez y luego de un salto de ocho años pasa a completar la serie:

-En 1922, Victoria.

-En 1923, La cola de paja.

-En 1925, La ola.

-En 1926, El secreto del doctor Barbado.

-En 1927, Tulia.

-En 1928, El emboscado.

-En 1929, Fray Judas.

En estas últimas novelas de la serie se va acentuando su preocupación por el aspecto moral de los personajes, que cobra primacía ante todo intento de novela psicologista o sociológica.

Trataremos de sistematizar cómo aparece el voseo en las Novelas argentinas.¹³ Ocantos subraya el vos y las formas verbales voseantes, al igual que los argentinismos que sirven para dar

¹³ Hemos leído diecinueve de estas veinte novelas. No incluimos, por lo tanto, los registros de Victoria.

color local: plata por dinero, durazno por melocotón, tambo por vaquería, papas por patatas, y otras que no tienen su correspondiente en España, como conventillo, mate, yerba, cimarrón, etc. Como dice Theodore Andersson en una tesis en la que se advierte la colaboración de Ocantos:

"...es tan escrupuloso en el uso del castellano que los críticos españoles, todos a una, lo elogian sin reservas. Su solicitud por la pureza del lenguaje lo lleva a poner en letra bastardilla la porción, relativamente reducida, de vocabulario nacional que se ve obligado a emplear a fin de dar a las Novelas argentinas el sabor de la tierra" (p. 163).

En cuanto a las formas de tratamiento, el che y el voseo le sirven para la ambientación bonaerense. En Misia Jeromita, describiendo la tertulia en casa de las Cadenas dice:

"Llovían los chés y las carcajadas como pedrisco y entraban todos a gustar con las Cadenas el bien cebado matecito" (p. 15).

Y en Tobi, la llegada de las visitas es anunciada por:

"...grande estruendo en la escalera, portazos, chillidos, ches agudísimos y chaparrón de besos"¹⁴

En León Zaldívar, una de las señoras mayores que asiste al baile carnavalero recuerda épocas pasadas. Ocantos se refiere así al tratamiento de confianza:

"Allí estaba la opulenta mujer de don Ambrosio, que usaba colorete y se teñía el pelo, había danzado el minué con el restaurador y tratado de vos a Manuelita".¹⁵

Para completar el color local, suma en León Zaldívar tres registros de che (pp. 58, 133 y 144), pero ninguna forma vosean-

¹⁴ Se citará por la edición de la Biblioteca de La Nación, 1914, p. 125.

¹⁵ Edición de la Biblioteca de La Nación, 1868, p. 37. A ella corresponden las citas.

te, pronominal ni verbal.

Quilito,¹⁶ la novela que se adscribe al ciclo de la bolsa, muestra dos registros de che (pp. 39 y 91), una forma de voseo verbal en presente de indicativo ("¿Sabés la noticia que me han dado?, p. 39) y una forma de voseo pronominal ("Vos también, papá..." p. 165).

Puede ser que este color local baste para el lector español, pero para el argentino pasa inadvertido al lado de expresiones mucho más llamativas para nuestra competencia lingüística, como "papaíto" dicho en Buenos Aires y por una porteña, "oler a chamusquina" o "dar el quien vive". Incluso sintácticamente nos asombra más el uso del infinitivo con valor de imperativo. De todos modos debemos señalar que el ciclo de la bolsa no se caracteriza por el uso del voseo, ya que ni en La bolsa, de Julián Martel, ni en Horas de fiebre, de Segundo I. Villafañe, ni en Grandezas, de Pedro Morante hallamos registros.

Entre dos luces y El candidato son las dos novelas que Ocantos escribe en Buenos Aires. No por eso abunda más el vos. En la primera notamos tres formas pronominales y siete verbales:

"¡Ah! sós vos ¿eh?"¹⁷

"Mira, que no se te olvide eso de callar lo de mi compromiso, porque me enojaré con vos" (p. 216).

"Mirá, ché, ipucha que sós bárbaro! mandate mudar del pago y no volvás en mucho tiempo; agradecéme el servicio: sós eneísta y basta" (p. 220)

"Venga usted aquí, señor, vos (al italianito) enciende que yo no llego" (p. 242).

¹⁶ Se cita por la edición de Buenos Aires, Eudeba, 1964.

¹⁷ Entre dos luces, Buenos Aires, Biblioteca de la Nación, 1912, p. 154. Las citas corresponden a esta edición.

En El candidato sólo hay registros de voseo pronominal:

"Cállense, no aturdan a las primitas; vos, sinvergüenza, bájate de la falda de Elena que la ensucias el vestido".¹⁸

"-¿ Y vos que tal? ¿te haces a la vida bonaerense?" (p. 108).

En ambos casos el vos corresponde a un niño y a un jovencito que son, además, familiares. Entre dos luces transcurre en Ombú, pueblo prototípico de la llanura pampeana, en tanto que en El candidato la acción se traslada a Buenos Aires, lo que hace disminuir el uso del vos, que Ocantos asimila más al arrabal o a la zona rural.

La Ginesa cuenta con tres registros de voseo pronominal y dos de verbal.

"... tomá vos, Mamerto, y dales duro a los perros ingleses"¹⁷

"-Pero ¿vos aquí?" (p. 219).

"... imala púa! ¿qué tenés vos que cobrarne?" (p. 231).

Tobi es una novela de alerta por el poco aprecio por el arte y por la vida del espíritu que impera en Buenos Aires. Entre las seis formas verbales de voseo nos sorprende especialmente una diptongada, porque no es común en la norma del litoral y los autores por lo general las emplean en el 80 para señalar personajes del interior. Tal vez haya que atribuirle a influjo de las formas hispánicas, ya que el autor escribe en España:

"-Si yo soy una borrica -repitióle- no quiero que vos lo seais también; ique no salgas a tu madre sino en los buenos

¹⁸ El candidato, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1912, p. 63. Se cita por esta edición.

¹⁷ Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1913, p. 74. Los números de página corresponden a esta edición.

sentimientos".²⁰

"-¿Leonardo Samos? pues, a esta fecha estará en el Hospicio de las Mercedes: iloco, loco de atar, señor mío! tomá (al negro) y le decís a Frajas que vuelva luego... volve prontito... Sí, señor, más loco que un cencerro" (p. 230).

"-Está tibio, getón de la gran flauta, ite digo que está tibio! ¿no tenés fuego?" (p. 231)

"En esto resonaron agudísimos chillidos y cierta voz que decía: ¡Ay! ¡no digás, ché!" (p. 261)

Promisión, al igual que La ola, se basa en el fenómeno inmigratorio en la Argentina. Presentan dos perspectivas opuestas. Promisión la escribe mientras desempeña en Europa un cargo diplomático que procura la migración a nuestro país y el enfoque que da a la fusión de las razas en el nuevo mundo es positivo. Es como Bianchetto o La patria del trabajo, de Adolfo Saldías, una novela propagandística del país. Saldías fundamenta la suya en un informe presentado en París sobre las Conditions des étrangers résidents. El autor pidió a Miguel Cané que escribiese una novela con los datos contenidos en su informe. Cané no llega a hacerla y entonces Saldías emprendió por sí mismo la tarea. Ocanta incur-siona con gran habilidad por la intrahistoria de los distintos grupos humanos conviviendo en el conventillo para luego hacerlos salir hacia posiciones mucho más encumbradas: el lustrabotas que se recibe de abogado, la costurera que abre una casa de guantes en la calle Florida, el italianito menesterozo que compra campos y ganados, etc. Saldías, en cambio, se interesa mucho más en explicar al país a través de la Historia: la revolución del 74, la del 80, aunadas a una trama poco convincente y a descripciones pintorescas, como la que hace de la Boca del Riachuelo. Bianchet-

²⁰ Tobi, ed. citada, p. 67.

to se publica en 1896, un año antes de Promisión, y ambas corresponden a la política oficial del momento. Los dos autores hacen referencia a la lengua de los inmigrantes. Saldías muestra la rápida asimilación de los genoveses de la Boca al español. Asimilación que ya empieza en Europa, según Saldías:

"Empezó a ofrecerles flores y fósforos en ese castellano abigarrado que balbucean los muchachos de Génova, gracias al intercambio casi cotidiano entre ese puerto y el de Buenos Aires".²¹

Y que luego prosigue en nuestro país:

"Gritan y cantan en su lenguaje pintoresco en el que predomina el castellano, y que es el remedo de la escuela diaria a que asisten, oyendo al italiano recién venido y a la madre, que entre chupada y chupada de mate con el marido, ha aprendido el suficiente castellano para aficionarse a ser entendida en esta lengua" (p. 107).

Ocantos, en cambio, refleja en algún momento el "criollo":

"-Mirá, Gringo; vos podés creer todos los disparates que querás, y hasta negá la luz del sol, como el cuñado, pero en estas cabecitas no pretendás sembrar malas ideas. Al infierno te hemos de dejar ir solito, si te empeñas en ir..."

Aunque no deja de preocuparse por el destino del español en Buenos Aires:

"Por eso, y entre tanto esta evolución magna se efectúa, las costumbres varían, los gustos se modifican y hasta el lenguaje, la hermosa lengua de la madre España se corrompe y anarquiza. Por eso, y no por otra causa, solo prosperan el comercio y las industrias, y el arte languidece, falto del alma que le dará vida. Deje usted que la indicada evolución se realice, tratemos de salvar el idioma, distintivo de nuestro glorioso origen".²²

En Misia Jeromita, como ya vimos, se evidencia un diálogo con la crítica nacionalista que lo lleva a intentar aquel frag-

²¹ Publicado en Buenos Aires, Lajouane, 1896, p. 3. Se cita por esta edición.

²² Se cita por la edición de la Biblioteca de la Nación, 1924, p. 73.

mento en criollo, con seis formas verbales voseantes y un vos pronominal en función de sujeto. Luego se olvida del idioma nacional hasta que en un momento Ocantos parece reconocer la economía lingüística de resumir en una frase todo un proceso psicológico:

"Y franqueándole la salida, generosamente, añadió en criollo:

¡A mí, a mí no me fumás vos!" (p. 122).

Pequeñas miserias registra solo tres formas de voseo verbal:

"-Andá con Dios, que ya llevás lo que buscaste y le decís a tu patrón.." ²³

Don Perfecto no presenta registros voseantes aunque sí nuevas pullas a los críticos argentinistas:

"...y sin hablar más lengua que el criollo materno quiso echárselas de escritor, y de escritor ameno, la más difícil de las empresas literarias." ²⁴

Nebulosa, novela de la alta burguesía que veranea en la costa Atlántica, la Marplatina que refleja el brillo del dinero, no presenta voseo.

En El peligro el vos aparece siempre en posición metalingüística, censurado por Landín. A lo transcripto anteriormente podemos agregar:

"-El veni, ché de la vieja se me ha quedado atascado en la garganta" (p. 9).

Riquez simula ser un libro de memorias, como Don Perfecto. Si este último fue modelo de virtud, el primero intenta ser un Casanova de la pampa. Es sobrino y antítesis de Don Perfecto.

²³ Publicado en Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1915, p. 143.

²⁴ Edición de Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1915, p. 7.

Ocantos se vale aquí de un personaje de El peligro, don Benigno Landín y Cuadra, el burgalés autor de Granos y gorgojos del idioma nacional, para que pule las memorias e investigue la muerte de Riquez. Aunque transcurra en la zona rural y uno de los personajes sea un gauchito, Landín purifica a la novela de todo vestigio de voseo y no le permite a Ocantos ni cumplir con el color local.

La cola de paja no presenta voseo en el diálogo sino en un intertexto popular incorporado como discurso referido directo:

"Al día siguiente, entre las tres y las cuatro, vendría a hablar con don Narciso y, iagarráte, Catalina!, que decía el panzudo criollo"²⁵

La ola inmigratoria presenta al viejo militar de la conquista convertido en un olvidado del presupuesto nacional, al que los inmigrantes enriquecidos acaban por desalojar de su casa. Es la ola que se traga a los estratos sociales anteriormente privilegiados. La distorsión de los valores se pone de manifiesto en el futbolista que es una gloria nacional, en el inmigrante que emprende con la misma inescrupulosidad los negocios que la conquista de las criollas. La imagen que había dado en Promisión se ha revertido. Han pasado veintiocho años y su afinidad con el viejo militar radica precisamente en el olvido en que lo tiene su patria.²⁶ El peligro lingüístico que advirtió parece haberse consumado:

²⁵ Publicado en Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, pp. 167-168.

²⁶ Eduardo Wilde, en su época de diplomático en Madrid intercede en favor de Ocantos por el olvido en que se lo tenía. Hay testimonio en su correspondencia.

"En la esquina había un puesto de refrescos, y allí, de pie ante el mostrador de mármol, entre marineros y marchantes y el guirigay de lenguas de puerto franco, apaciguó sus ansias..."²⁷

Y Ocantos persiste en su ciclo de Novelas argentinas cada vez más afincado en su villa de las afueras de Madrid y más distanciado de los problemas de su país. La ola solo tiene tres registros de voseo verbal.

El secreto del doctor Barbado documenta voseo en las canciones en auge en el Buenos Aires de la época; "Arrimáte no más" se titula una, y "Suspiro Mortal" dice:

Dejé a mi china,
Dejé mi rancho,
y mi campito
y mi viejito,
¡Todo por vos lo dejé!

Otra canción se llama "Si queréis mi corazón". En cuanto a voseo, en el diálogo hay uno solo no marcado con bastardillas, cosa extraña pues Ocantos no deja nunca de marcar la agramaticidad de la forma:

"...y bendito seas, hermano príncipe, que me redimís de esta esclavitud".²⁸

En Tulia solo hay un registro de voseo pronominal puesto en boca de un jovencito riojano. Son dos primos de esa provincia que están en un pensión en Buenos Aires mientras cursan los estudios secundarios. Uno penetra en el cuarto del otro y se inicia el diálogo:

"-¿Qué haces?

²⁷ Publicado en Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925, p. 26.

²⁸ Edición de Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1926. Las citas corresponden a las pp. 95, 132, 159, 160 y 268.

-Estudio ¿y vos?²⁹

En El emboscado no hay voseo y, por último, en Fray Judas un solo registro de vos en función de sujeto.

Hemos recorrido todo este largo ciclo de Novelas argentinas para constatar cómo Ocantos es consecuente con los principios de lengua literaria que se ha marcado y su recurrencia al voseo como signo regional de argentinidad, pero sin dejar de considerarlo una forma espuria, un "idiotismo" de la gramática española.

Posición similar asume Antonio Argerich en ¿Inocentes o culpables?, subtitulada Novela naturalista. El autor la publica a modo de tesis para demostrar los perjuicios de la inmigración, según dice en el prólogo. Argerich piensa que la Argentina equivoca su política incorporando al país los estratos socio-culturales más bajos de Europa. Un paralelo entre la absorción de sangre humana y animal muestra que las razas equinas, ovinas y vacunas mejoran por la importación de campeones, de pur-sang. En cambio, la necesidad de mano de obra barata hace que se propenda a la inmigración de hombres sin porvenir en sus propias patrias.

Toda la novela se plantea a partir de la llegada del inmigrante para demostrar sus sucesivos errores y la imposibilidad de forjar un hombre nuevo con su descendencia. El enfoque inicial no dista mucho del que Cambaceres propone en su última novela, En la sangre, aunque ambos productos literarios son muy diversos. Argerich obtiene una obra fallida porque es muy difícil demostrar estos postulados del prólogo con una acción novelística. A tal fin mueve a sus personajes como sobre un tablero de ajedrez, sin

²⁹ Publicada en Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1927, p. 18.

que presenten una psicología que satisfaga al lector. Es cierto que Argerich mismo apunta en el prólogo que esta demostración será incompleta, pues solo tomará el modelo del inmigrante italiano, prometiéndose para después abarcar el panorama con otras nacionalidades. El propósito no se llevó a cabo y no hay que lamentarlo.

Una de las dificultades de aceptación de esta obra de Argerich reside en la inconciliabilidad entre la lengua empleada y los personajes. No concebimos a un italiano recién llegado que hable bien nuestro idioma nacional, según la terminología de la época, pero menos aún con ciertos giros hasta castizos como lo presenta Argerich. Tampoco la adolescente inculta, hija de inmigrantes italianos, con quien se casa, tiene una forma de expresión que convenga al personaje que se está presentando.

Benito B. Lugones, en la "Carta literaria al Sr. Rodolfo Araujo Muñoz", publicada en el Suplemento literario de La Nación del 16 de noviembre de 1879, sintetiza así las ventajas de la escuela naturalista:

"En otro orden de ideas, puede asegurarse que ninguna escuela será de tanta utilidad al obrero como el naturalismo: verse retratado al natural, con todo el cortejo de sus vicios y de sus defectos; ver palpablemente cómo es arrastrado al alcoholismo y a la muerte, revolcándose en un cieno inmundo; asistir al drama de su propia vida, copiado en la de un personaje intangible a quien se puede dirigir todo género de reproches y leer todo esto, no en el lenguaje semienigmático, oscuro y casi incomprensible de la literatura, sino en la lengua que él mismo habla a cada momento, con sus giros y modalidades propias, entendiendo el libro entero, sin tener que preguntar a nadie lo que quiere decir tal punto, ésa es la manera de que el pueblo lea con provecho y que cada libro le sirva de enseñanza".

Nos preguntamos si los obreros habrán leído a Argerich y si alguno lo ha hecho, si se habrá sentido identificado con el

lenguaje empleado. Porque a lo que debe tender, según Lugones, es a una identificación.

Argerich lo que se propone, o lo que entiende por naturalismo, es el valor didáctico de la obra literaria. No le basta con enseñar a detectar, prevenir e incluso medicar la sífilis, sino que también con el lenguaje pretende este didactismo que lo lleva a optar por la norma culta. Al llegar a la página 185 de la novela, sin embargo, nos presenta a una señora de mal vivir, con pupilas en su casa. Ella recibe así a uno de los jóvenes que van a visitarlas:

"-Hijo de perra, ¿habías sido vos? andá pa la sala que ya voy".³⁰

Nuestro desconcierto crece porque no es la primera vez que penetramos en una casa como ésta, ya que Argerich nos ha hecho recorrer todo el "camino de la costa", sin encontrar a nadie que se expresara así. Pero otra vez el autor nos socorre didácticamente, pues esta frase, única de tal tono en el libro, se acompaña de una nota al pie de página; en ella Argerich nos comunica sus dudas y sus decisiones:

"Al preparar los materiales para esta obra había recogido con gran trabajo una infinidad de expresiones peculiares al modo de hablar de los personajes que en ella actúan: pero luego he desistido de ponerlas en boca de los mismos como fue mi primer propósito, porque después de reflexionarlo he visto que no había objeto en hacerlo así, comprendiendo que es uno de los deberes del escritor respetar el idioma en que escribe para instruir de esta manera a las masas incultas. Así puedo decir que he traducido el concepto de Dagiore y que no volverán a verse en labios de Amalia palabras que solo usan las clases exentas de instrucción. El novelista debe darse por satisfecho, sea cualquiera el estilo que use, si de él resulta el tipo moral que desea exhibir a sus lectores. Esto es lo fundamental; salvo cier-

³⁰ Se cita por la edición de Buenos Aires, Courrier de La Plata, 1884.

tas ocasiones en que una sola palabra revela la latitud que ocupa una agrupación o un individuo en la esfera social".

Esta última frase parece una explicación de por qué usó tal lenguaje, ya que el resto de la justificación bien pudo darla en el prólogo. Estamos otra vez ante la "palabreja local" de Ocantos. Y otra vez lo local por excelencia parece ser el vos. Pero el vos está aquí asimilado a las "clases exentas de instrucción". ¿Era éste un prejuicio? Realmente la norma culta debía de ser mucho más tuteante y la gente escolarizada debía de restringir más el uso del vos, a lo enteramente familiar, empleando el tú para la media confianza, en tanto que en las clases poco o nada escolarizadas posiblemente no se conociese este término medio del tú.

El voseo como connotador

Por lo general la crítica ha simplificado las connotaciones del uso del voseo. Andrés Avellaneda dice que en Cambaceres "el voseo aparece con sentido desjerarquizador, contrapuesto al tuteo, puesto en boca de la clase alta".³¹

Abel Posadas ve algo similar para Sicardi: "Utilización del vos como indicador de posición social (orillero)".³²

En cambio, también para Cambaceres Teresita Frugoni de Frizsche observa que: "El che y el voseo que en López se limitaban al habla de negros y carreros, se hace común aquí en persona-

³¹ En "El naturalismo y E. Cambaceres", Historia de la literatura argentina, II, Buenos Aires. CEAL, 1980, p. 152.

³² En El Libro extraño de Sicardi, Buenos Aires, CEAL, 1968, p. 18.

jes de diferente extracción social".³⁹

Es necesario no encasillar el vos como simple marcador de clase social. Los autores del 80 lo eligen por otros valores signícos que la crítica se ha empeñado en no ver, estereotipada en que hay una lengua de las bajas clases sociales y otra de las altas y que la literatura es toma de partido por una o por otra.

El voseo como connotador del lenguaje infantil, no escolarizado:

Ya se ha visto al hablar del voseo en los románticos, que éste solía estar asociado al lenguaje de los niños (Vicente F. López, Cané padre). En el 80 verificamos que Mansilla no duda en ponerlo en los labios infantiles. En el plano de la crítica, Juan Cruz Varela -como señalamos en el capítulo II- destacaba que: "Es generalísimo entre nosotros, pero muy principalmente en los niños, el alargar las sílabas finales de los imperativos, y aún agregarles una letra, diciendo v. gr. tomá por toma, corré por corre, vení por ven". Como el burgués gentilhomme, Juan Cruz Varela registra el voseo sin saber lo que era.

Eduardo Wilde, que es un autor de los que más resisten al uso del voseo, nos deja sin embargo inmortalizado en su obra el primer paradigma voseante, que pone en boca de uno de los personajes más llorados por los lectores en la literatura argentina: "Tini".

"No decía «hecho» por nada de este mundo sino «hacido», el verbo jugar, en su presente de indicativo, era:

Yo jugo
vos jugás
él juga

³⁹ En el Prólogo a En la sangre, Buenos Aires, Plus Ultra, 1968, p. 42.

nosotros jugamos
ustedes jugan
ellos también jugan.

En efecto, ya que el verbo no es «juegar» sino «jugar», Tini tenía razón contra la Academia, que permite una desviación tan inútil".³⁴

En Aguas abajo otra vez Wilde se interesa por el lenguaje infantil. Boris, personaje que encubre al autor, en su niñez boliviana,

"Para decir llévenme a Tupiza, decía: «vevás a mí Popiza»".³⁵

Y como Tini:

"Por cierto que no admitía verbos irregulares, comenzando por rechazar los auxiliares; del verbo tener, por ejemplo, sacaba: teno, tenes, tene" (p. 13).

Suponemos que la falta de tilde, en la segunda de estas tres últimas formas es una errata, pues tanto en vos jugás como en vevás Wilde no olvidó colocarla.

Son las únicas veces que refleja el voseo en sus personajes. Además de esto, solo otro registro hallamos en su obra periodística, en un artículo publicado en El Diario, el 27 de marzo de 1882, que titula con una frase popular de la época, ya que la hemos hallado también varias veces en la obra de Eduardo Gutiérrez: "Si te perdés, chifláme".³⁶

Eugenio Cambaceres en Sin rumbo también pone las dos únicas formas voseantes en labios de la niña:

³⁴ En Prometeo y Cía., vol. XVI de las Obras completas, Buenos Aires, Belmonte, 1939, p. 88.

³⁵ En Aguas abajo, vol. XVII de las Obras completas, Buenos Aires, Peuser, 1914, p. 12.

³⁶ Recopilado en Cartas de presidentes, vol. IX de las Obras completas, p. 21.

"-¡Pobrecito, papá, pobrecito! ¿Tenés frío, tenés nana?"³⁷

El voseo como oposición Buenos Aires-Interior de la República:

Como vimos, Miguel Cané consideraba el voseo como barbarismo y galicismo. Desconoce que se trata de un arcaísmo y por eso en su crítica al libro de Lucien Abeille no desmiente las peregrinas hipótesis del francés, como hace, en cambio, con la derivación etimológica del latín del argentinismo "atorrante". Tal vez otra hubiese sido su posición con respecto al voseo si lo hubiese entendido como arcaísmo, ya que defiende estos testimonios vigentes en América:

"¡Cuántas voces, por otra parte, florecientes y usuales en el siglo XIX y precisamente de aquellas que más caracterizan nuestra lengua están hoy relegada por la Academia en este enorme armatoste de «anticuadas» que revienta ya, mientras en los países americanos conservan toda su eficacia y su verdad!"³⁸

Con este prejuicio sobre el voseo, evita que sus personajes lo empleen y solo dos registros hallamos en su obra. Uno es el tan conocido de Juvenilia. Lo ubica precisamente en el relato de la guerra intestina que se desarrollaba en el Colegio Nacional entre porteños y provincianos. El bando de los de Buenos Aires, una tercera parte en número y menos fuertes físicamente, centra su ataque en la ridiculización de un diálogo sorprendido a los del interior:

"Uno que decía, con una palangana en la mano, «Agora no más la vo a derramar» y el otro que contestaba en voz de tiple: «No la derramís»".³⁹

³⁷ Sin rumbo, Buenos Aires, CEAL, 1968, p. 89.

³⁸ Prosa ligera, ed. citada, p. 64.

³⁹ Edición de Buenos Aires, Colihue, 1981, p. 88.

Trifulcas que son en el ámbito escolar la manifestación del desentendimiento entre Buenos Aires y la Confederación. Hay que notar que no es el voseo lo que llama la atención de los jóvenes internos sino que se trata de voseo a la chilena (el tipo III de Rona) y que el 80 caracteriza sobre todo como propio de la frontera con los ranqueles: San Luis y sur de Córdoba.

En "Tucumana" el viajero oye a un gaucho que se expresa con la lengua típica del paisano:

"-¡Mirá el paine!"⁴⁰

Curiosamente, ni en Juvenilia vosean los internos bonaerenses del Colegio Nacional, ni en De cepa criolla los gauchos de la provincia de Buenos Aires.

El voseo como marcador político-social de la época de Rosas:

Los "dramas del terror" constituyen las novelas históricas que Eduardo Gutiérrez dedica al rosismo. Son cuatro novelas a modo de saga en que vuelca los relatos que le llegaron sobre todo por vía familiar de un periodo que no conoció directamente, ya que nace poco antes de Caseros. Dramas truculentos en los que, según Giusti, aprendió historia toda una generación:

"Todos leímos a Gutiérrez cuando muchachos. Quizás a Rosas lo conocimos primeramente a través de las sangrientas crónicas novelescas de aquél. Las guerras de las últimas montoneras en las provincias andinas, la vida cruel de los cuerpos de línea en la frontera de indios, la arrastrada existencia de los Juan sin Patria, enganchados por voluntad o a viva fuerza, las conocimos por Gutiérrez. Son retazos de historia argentina, tradiciones bárbaras que tienen cierto valor de testimonio casi directo. No lo tiene mucho más gran parte de la historiografía argentina nacida asimismo de la

⁴⁰ Prosa ligera, ed. citada, p. 82.

tradición oral y la pasión política".⁴¹

Es la de Gutiérrez literatura considerada de segunda calidad, escrita al correr de la pluma y que no se dignó corregir, para un público rural y urbano de baja clase media, en su mayoría inmigrantes. Sin embargo, aunque sus libros se escondiesen en los baúles en las casas de lectores cultos, tenían amplia difusión y sin la literatura de Gutiérrez nos sería imposible entender la posterior, que redundaba en la mitificación del gaucho o el culto del coraje.

Nos parece interesante la afirmación de Giusti de que todos los adolescentes de su generación leían las novelas de Gutiérrez porque tal vez así podamos explicarnos la teoría de Capdevila de que el voseo recrudece en la época de Rosas como "adecuada forma de adulación y bajeza federal". Lo cierto es que en estas novelas el voseo es característico de la mazorca. En los "dramas del terror", los capítulos de una se integran en otras novelas. Era material escrito durante las noches para entregar por la mañana a la prensa donde aparecería en forma de folletín. Esto justifica las repeticiones o reiteraciones que serían inadmisibles en una literatura más elaborada. Luego, el éxito de público las llevó al libro, sin correcciones del autor. En todo este ciclo, el lenguaje usado por la mazorca y por los soldados de Rosas recae constantemente en el voseo, en el léxico de la crueldad (tocar el violín, la mojada, pasar el serrucho, cortar las orejas, bailar la resbalosa, deslomar, etc.) y en los apóstrofes peyorativos

⁴¹En Literatura y vida, citado por Jorge B. Rivera en "El folletín. Eduardo Gutiérrez", Historia de la literatura argentina, II, ed. cit., p. 229.

(salvajón, trompeta, inmundo, asqueroso, roñoso, etc.).

En Juan Manuel de Rosas casi todos los registros voseantes están en boca de los miembros de la Sociedad Popular o en la muchedumbre. Rosas habla de tú; los Reinafé también tutean salvo escasas excepciones y los unitarios unánimemente se expresan con el tú. En esta novela hay cuatro registros de voseo pronominal, dos como término de preposición y dos como sujeto. En cuanto al voseo verbal, se sistematiza en el siguiente cuadro:

CUADRO 1
FORMAS VERBALES VOSEANTES DE SEGUNDA PERSONA
(Juan Manuel de Rosas)⁴²

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
<u>Presente</u>	<u>Presente</u>	
callás, p. 17	apurés, 16. 39	decí(le), 28
caminás, 17	caminés, 118	llamá, 28
cantás, 90	querás, 13	probá, 27
echás, 89		quejá(te), 27
mentís, 112 (2 v), 122		
mostrás, 173		
querés, 14, 118 (2 v)		
seguís, 89		
sos, 13		
tenés, 16		
volvés, 90		

Del presente de subjuntivo tres registros pertenecen al imperativo negativo y uno a otros contextos.

En La Mazorca los capítulos se reiteran casi iguales hasta la muerte de los Reinafé. Los registros voseantes son prácticamente coincidentes (salvo un hablá que pronuncia uno de los caudillos cordobeses, que en Juan Manuel de Rosas está sin tilde, al igual que en Una tragedia de doce años). En los capítulos

⁴² Se cita por la edición de Buenos Aires, Harpón, 1944.

nuevos el elemento de la Sociedad Popular se ve aumentado por doña Josefa Ezcurra y la Negra Federación, ambas voseantes. También comienza a vosear Rosas ("Mala mano tenés para asesino, porque te falta corazón"⁴³).

El puñal del tirano hace extensivo el voseo a Oribe y Rosas lo utiliza en todo el macabro episodio con el gallego "Orteja". Este episodio, supuestamente verídico, es interesante porque muestra la necesidad de estandarización lingüística que -según Gutiérrez- imperó en la época del tirano. Ortega es un gallego que cuida los jardines de la quinta de Palermo. Un día las hormigas invaden el terreno próximo a la casa. Rosas lo advierte y llama al cuidador. Le pregunta el nombre y el gallego le responde "Orteja". Se empeña entonces en que pronuncie Ortega y por asociación lingüística se le ocurre un castigo didáctico. Manda a traer ortigas de las costa y hace desnudar al reo. A cada golpe que le hace dar con las varas de ortiga le repite:

"-Esto se llama ortiga como vos te llamás Ortega".

Cuando ya todo el cuerpo de la víctima está rojo como un ascua, lo hace sentar sobre el hormiguero. Cuando le permite pararse ha perdido la razón. Según Gutiérrez, en su época aún era conocido en el Hospital de Hombres por su delirio con las hormigas.

Este suceso da la pauta de la xenofobia y el desprecio por el gringo casi siempre manifestado por las dificultades idiomáticas. Los gringos son -para la visión gaucha- los nuevos bárbaros. Gutiérrez lo destaca desde la perspectiva del 80, de rápida asimilación léxica debida al aluvión inmigratorio. Gutiérrez

⁴³ Edición de Buenos Aires, N. Tommasi, 1886, p. 199.

mismo es una pauta, ya que había aprendido gran variedad de dialectos italianos en contacto con las colectividades itálicas en Buenos Aires.

Una tragedia de doce años es la historia de un unitario que fracasa en tres intentos de fuga a Montevideo, saliendo providencialmente vivo de los tres. Sabedora la Mazorca de que es uno de los que han intentado embarcar, la mujer encuentra un recurso para salvarlo: lo esconde en el sótano de la casa donde vivirá del año 40 al 52, visitado por la mujer en horas nocturnas, mientras los hijos descansan. El incomprensible aumento de la familia -en esos doce años nacen tres hijos más- aísla a la señora de padres y suegros que reniegan de ella.

En cuanto al voseo, la señora de Salvadores, que así se llama el unitario, tras el último fracaso de huida, al volver el marido en mitad de la noche, cuando ella ya lo imagina en camino para Montevideo, le dice:

"-Contáme lo que os ha pasado, contámelo... Ah gracias a Dios tú estás salvo y te juro..."

¿Voseo con pronombre os? Gutiérrez, que se ha encasillado en que ese trato es para los federales, intenta justificar con el pronombre os un contáme que no cabe duda de que es segunda persona del singular. Pero, evidentemente, la forma cuéntame, con la diptongación en la raíz, la debe sentir totalmente artificiosa para ese momento de angustia y, sin atreverse a usarla, prefiere forzar el paradigma con un pronombre de segunda del plural ajeno al habla de Buenos Aires. Esta es la única manifestación voseante en boca de un unitario.

⁴⁴ Edición de Buenos Aires, Maucci, 1895, p. 226.

El voseo como complemento lingüístico de la carnavalización:

En 1881 se publica Pot-pourri de Eugenio Cambaceres. En la tercera edición, de 1883, agrega a modo de prólogo "Dos palabras del autor", especie de defensa por los ataques que le había ocasionado su libro. Allí irónicamente Cambaceres anota:

"Para que uno contribuya, por su parte, a enriquecer la literatura nacional, me dije, basta tener pluma, tinta, papel y no saber escribir el español: yo reúno discretamente todos esos requisitos, por consiguiente, nada se opone a que contribuya, por mi parte, a enriquecer la literatura nacional".⁴⁵

Este libro de Cambaceres es, posiblemente, uno de los más reveladores de la carnavalización del 80. Como las máscaras, el autor se esconde en el anonimato -el libro sale sin firma, aunque por ciertos datos autobiográficos los amigos descubrieron la paternidad de la obra- y observa desde una posición de espectador-actor el carnaval que lo rodea:

"Decía, pues, que había tenido los bultos por delante, solo que operando en carnaval, en que todo se cambia y se deforma, probablemente se deformaron también las lentes de mi maquinaria, saliendo los negativos algo alterados de forma y un tanto cargados de sombra" (sin pág.).

La teatralización y los festejos del carnaval son los dos recursos de que se vale Cambaceres para mostrar la subversión del orden social. Gran gustador del teatro, desarrolla como en escena la vida cívica argentina y con los corsos y bailes de carnestolendas ironiza los estamentos sociales, la represión sexual y su desborde, la fragilidad de la base sobre la que se asienta el amor y la vida familiar.

El voseo es una infracción a los usos gramaticales, a la

⁴⁵ Pot-pourri, Buenos Aires, Minerva, 1924, prólogo sin foliar. Se citará por esta edición.

norma culta y aún más a la norma literaria, del mismo modo que el carnaval es una transgresión al orden social, estético y moral. Por lo tanto, el voseo le sirve a Cambaceres como digno complemento de la desjerarquización señalada. En la teatralización grotesca hallamos los siguientes registros de voseo:

"-Andá que te lamba un guay"! (p. 79).

"-Cayate, mascarón" -dicho por una voz en falsete- (p. 79).

"-No te arrimés a la pared que hay chinches!" (p. 80).

"-Dejá de cantar jilguero, no me estés atormentando" (p. 80).

El voseo acompaña un léxico popular y frases preacuñadas típicas de los bajos estratos culturales que coadyuvan a la parodización de la política del momento.

En las fiestas carnavalesas la primera distorsión surge de la doble focalización del espectáculo a través del enfoque periodístico y de las "lentes" cambacereanas:

"Para el que no estuviera en el secreto, no se diría sino que las mascaradas de los tiempos aquellos de Venecia, el suntuoso corso de Roma, los magníficos Veglioni de la Scala, o los bailes de la Opera en París, son pan de perro al lado de las mil y una noches del carnaval porteño.

Pero el que ya le ha visto las patas a la sota, es otro cantar; ése sabe a que atenerse" (p. 138).

Y el autor, como el que sabe, redacta la anti-crónica periodística:

"Agréguese el valioso contingente de los balcones del Club del Progreso, siete faroles de procesión escapados del altar de Jesús Nazareno en San Francisco, otros diversos mamarrachos con que contribuyen, por su parte, los particulares y, sin más ni más, tendrán ustedes representado el decantado boato de la ornamentación.

[...] Convenientemente preparado el local, dan las cinco de la tarde, la hora solemne del desfile que se inicia con la marcha triunfal de las comparsas, una Stella de cualquier parte, los Enfantes de n'importe qui, los Negros Zambos o Chuecos, suma total un montón de badoques vestidos de moji-ganga y transformados en bandas soi-disant musicales, bandas

de asesinos, como las llama Bassi, que lo menos que merecen por el atentado que cometen, es que las desbanden instantáneamente y las enderecen por cinco años a la frontera en un batallón de línea.

Los mononos de los negritos, sobre todo, éstos son los que me hacen completamente feliz.

No puedo mirarlos, con sus caritas tiznadas, sus casaquitas celestes, sus calzoncillitos blancos, sus botitas de charol, sus latiguitos, tamboritos, matraquitas y campanillitas sin que se me caiga la baba de gusto al pensar que tanta gracia y tanta sal se cría en mi tierra.

¡Angelitos!" (pp. 139-141).

Esta mascarada en que se señalan los colores patrios es símbolo de la mezcla ciudadana producida por la inmigración:

Dentro ya del Club del Progreso, la saña del escritor no declina:

"Muchas mujeres, muchos hombres; ellas disfrazadas y, por lo común, disfrazadas de caches, sin gusto, sin elegancia ni riqueza: trapos viejos a que echan mano para la ocasión o trapos nuevos de a cinco pesos la vara.

Ellos sin careta, pero disfrazados también, disfrazados de conquistadores.

J'en ai été et je m'y connais" (p. 142).

Y en la "lista de sandeces con que debuta la máscara al acercarse a [alguien]" está otra vez presente el voseo: "¿Me conocés, che? ¿Cómo está tu mamá?" (p. 142). Y la mascarita, que se esconde bajo el antifaz en la cena en el reservado, se defienda del galán:

"-¡Safado sinvergüenza! ¿Qué te figurás, que estás entre francesas?" (p. 161).

Cambaceres cierra su ciclo novelístico con En la sangre; como la primera, también la última de sus obras tematiza el carnaval. Precisamente es en un baile de los del Club Colón que el protagonista, hijo de inmigrantes, que quiere escalar posiciones, seduce a la señorita de la sociedad tradicional porteña. La afluencia masiva de inmigrantes, la rapidez en el ascenso y el descenso social, la exogamia de las castas tradicionales; la quiebra moral sobre todo en la mujer, que por su mayor incultura

tiene más confundidos los valores; el anonimato que ampara la ciudad que ha perdido las características de la gran aldea, contribuyen a la desjerarquización de un mundo sentido al revés y que en la literatura se manifiesta a través de la carnavalización. También la inestabilidad lingüística del momento se suma con la toma de conciencia de la falta de identidad. Algunos la quieren reconquistar en el purismo hispano, los más en el cosmopolitismo. Pero tanto los giros en francés, como en inglés, son disfraces que sirven para cubrir esa carencia.

Cambaceres no ciñe el voseo a las escenas del carnaval, aunque tal vez la frase clave de la novela sea "Sacate la careta".⁴⁶ Lo extiende al inmigrante gringo ("¿Stá enferma vos?", p. 50), a los alumnos del Colegio Nacional ("Cola, dejá a ese hombre", p. 74), al vendedor de pescados ("¿Que ya no me conocés, que no sabés quién soy yo...? Será lo que andás de casaca y te juntás con los ricos que has perdido la memoria...", p. 77) y hasta el mismo protagonista en la escena última, cuando se revela al natural, en toda la bajeza que ya no es necesario ocultar, porque su mujer lo conoce demasiado:

"Andá no más, hija de mi alma... no solo azotes... -gruñó-, te he de matar un día de estos, si te descuidás!" (p. 185).

El voseo como transgresión a la norma culta o literaria

Manuel Bahamonde mezcla al tuteo algún registro voseante sin que podamos advertir qué lo lleva a modificar el tratamiento. En Abismos, el primer registro, puesto en boca de una de las chismo-

⁴⁶ Se cita por la publicación de Buenos Aires, Plus Ultra, 1968, p. 141.

sas que asisten a la tertulia, parece intencional, ya que se halla subrayado y reflejando a modo de cuadro de costumbres, la crítica a las niñas de la casa a la que están invitadas, porque una ha aceptado una pulsera de regalo de un amigo ("Ella de seguro no está ya como nació", "...y las hijas parecen vomitadas por los perros" nos colocan en un tono coloquial que justifica el voseo: "Tomá joyas, mi hijita!"⁴⁷). Pero los otros registros no se subrayan ni los justifica un contexto costumbrista:

"¡Echá la babita, inglesito!" (p. 198).

"Che, inglés, vení, vamos a conversar" (p. 331).

"Vení, inglés, hablemos de nuestro padre, ahora que nadie nos escucha" (p. 332).

Otro registro, también en imperativo, está incluido como discurso referido indirecto en el habla de un personaje, como refrán: "Borríco, decí mico, que no te dará en el pico" (p. 259).

En Mareos -novela "verosimilista", según Bahamonde; maturalista, según el editor, y absolutamente inverosímil para cualquier lector actual- incluye también cuatro registros voseantes: tres verbales y uno pronominal. De los tres voseantes, dos los pronuncia un agente argentino de contratación de inmigrantes (en Italia! En tanto que en Argentina nadie vosea, por lo que descartamos que Bahamonde haya intentado la "palabreja local", como Ocantós, ya que no sería el sitio más indicado. Hay que suponer una transgresión, ya que el autor, que busca la verosimilitud argumental, parece despreocupado de la lingüística.

El coronel Olascoaga escribe una novela utópica, El club de

⁴⁷ Publicado en Buenos Aires, Lajouane, 1890, p. 157. Se cita por esta edición.

las damas, donde las mujeres, cansadas de la conducción política masculina, proponen una revolución que las coloque en el poder. La novela carece de toda ubicación temporo-espacial precisa y conforme con esto las fórmulas de tratamiento son convencionales: tú para la segunda persona singular de confianza y usted para la de respeto, en tanto que vosotros-ustedes se prodigan indiscriminadamente para la segunda persona del plural. No hay registros voseantes, lo que no es de sorprender, ya que no hay una realidad argentina y, además, la obra se publicó por primera vez en alemán. Sin embargo, la heroína, criada por los leones en la selva y que conserva el trato fraterno con las fieras pese a haberse civilizado, se disfraza de indiecito para poder acompañar a su amado a través de la floresta salvaje sin que éste la conozca. Y acorde con el disfraz cambia el lenguaje: "Soldados se amontonaron a oírme... jefes dijeron que era mentira... Yo dije: ¡cierto! mandé soldados a preguntar y matáme si es mentira".⁴⁰ El vos se singulariza en boca del indio. ¿Estarían en ese lugar ideal los araucanos que conocía Olascoaga?

En Facundo, drama histórico -aunque bastante apartado de la historia- en verso, el tratamiento también es convencional: el tú para el singular y el usted(es) en alternancia con el vos(otros) cuando no hay confianza. Sin embargo, en esta obra de tema argentino, el vos se le escapa a Olascoaga varias veces como transgresión a la norma literaria:

Facundo a un mendigo riojano:

"-¿Cuánto tiempo hace... habla serio

⁴⁰ El club de las damas, San Fernando, Imp. Roma, 1903, p. 346.

que andés por aquí?"⁴⁹

"-¿Cómo te llamás? (p. 64).

Facundo al sargento:

"Y entonces, de nuevo a ella
la traés aquí. Márchate... (p. 87)

Un serrano a Santos Pérez:

"¡Gracias! Y a vos Capitán
te pedimos que no falte
tu llamado" (p. 120).

Santos Pérez al serrano:

"Llamálos que quiero hablarles" (p. 162).

Un soldado:

"me ha dicho el jefe: -Agarrála" (p. 171).

Al tratarse de militares o de soldadesca, se impone la realidad lingüística sobre las pautas literarias prefijadas por Olascoaga.

El inicio de la literatura policial argentina

Eduardo Holmberg, en su vertiente de literatura fantástica, por más que ubique en la ciudad o en la pampa algunos argumentos, nunca usa el vos. No ocurre así en La casa endiablada, en que hay un acercamiento a las formas expresivas de nuestro país. Por ejemplo, al italiano hablado por los inmigrantes en Buenos Aires, con esa mezcla que caracteriza al cocoliche. Antonio Pagés Larraya escribe en el Prólogo a los Cuentos fantásticos:⁵⁰

"La casa endiablada tiene para nosotros tres motivos de interés: es su primera obra de imaginación a la que traslada

⁴⁹ Se cita por la edición de Buenos Aires, Barausse y Callo-
ne, 1903, p. 61.

⁵⁰ Buenos Aires, Hachette, 1957.

nuestra realidad ciudadana; es la primer novela policial escrita en el país, y, finalmente, es la primera en la literatura universal en que se descubre un delito por el sistema dactiloscópico. (Este sistema fue creación del argentino Vucetich y después, como se sabe, lo adoptaron casi todos los países del mundo.)" (p. 80).

La casa endiablada presenta dos registros lingüísticos. Uno que es el habla del dueño de casa, su novia, sus amigos y el comisario. Registro culto, coincidente con el del narrador y que no presenta voseo. El otro es el que hablan los sirvientes, los carreros, los vigilantes, el asesino y hasta el loro. Aquí el vos es de rigor. Holmberg intenta en esta novela matices lingüísticos que no se advierten en otras de sus obras, como, por ejemplo, reflejar el sumario policial. La crónica policial periodística también debe de haber influido en este viraje de estilo. De todos modos, no es un ejemplo aislado: el costumbrismo eclosiona a fines del XIX. La casa endiablada es de 1896 y un año después Fray Mocho publica sus Memorias de un vigilante.

Del folletín al Moreira hablado

Eduardo Gutiérrez en sus folletines comienza utilizando el vos como fórmula alternativa del tú. Ya vimos cómo lo utiliza en los Dramas del terror. En las novelas históricas lo extiende a los caudillos (Facundo, El Chacho), a la policía, al Juez de Paz, al tío cura, a los militares, a la tía de Aurora Villafañe, a Sandes, a los baqueanos, etc., siempre en coexistencia con el tú que es la fórmula predominante.

En las novelas gauchescas el voseo aparece tímidamente en los diálogos para ir ganando espacio en los relatos policiales.

En el Juan Moreira hablado, al trasladar a la escena dramá-

tica algunas secuencias de la novela, el diálogo se intensifica con gran incremento del voseo. Los gauchos de las pulperías pasan a ser un elemento coral que vosea a Moreira, y Vicenta cobra peso en la escena, con más diálogo. Del germen voseante del folletín se afianzará esta forma de tratamiento en el teatro nacional. A diferencia de otros géneros, el teatro arraiga no por la crítica, sino por la recepción de los espectadores, y éstos descubrieron en Juan Moreira el héroe que buscaban. García Mérou, refiriéndose a los proyectos de un teatro nacional de Martín Coronado, afirma:

"¿Necesito decir que todos estos bellos sueños, como los de la lechera de la fábula, se convirtieron en humo? ¡Ah! demasiado lo sabemos. Ha pasado una década y el problema insoluble del teatro nacional ha sido resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor, que ha transformado la insulsa pantomima de su circo en una serie de cuadros dramáticos que retratan la vida de un bandido legendario. Como un supremo sarcasmo a la inteligencia y al arte, Juan Moreira ha logrado lo que no pudo conseguir Coronado con La rosa blanca o Luz de luna y luz de incendio".⁵¹

El pesar de García Mérou al confesar esto debía de ser grande, atento a la crítica que había hecho de las novelas de Gutiérrez:

"Prescindo de su estilo que marcha de vulgaridad en vulgaridad, como un ebrio que por la noche vuelve a su habitación tropezando con las paredes; de ese vocabulario insulso barrido en las pulperías, amalgama grotesca del lirismo guarango de las crónicas de baile y la quejumbrosa imbecilidad de las necrologías que se publican en solicitada".⁵²

A lo que Gutiérrez responde desde las páginas de Una amistad hasta la muerte llamándolo "crítico federal". Hoy, a cien años, los lectores tuvieron la última palabra. ¿Quién no ha leído Juan

⁵¹ En Recuerdos literarios, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915, p. 96.

⁵² En Libros y autores, Buenos Aires, Lajouane, 1886, p. 21.

Moreira? ¿Quién ha leído Ley social?

El voseo en la literatura de frontera

Una excursión a los indios ranqueles abre todo un ciclo en la literatura nacional, la literatura de frontera, escrita por los hombres que militaron en el ejército, principalmente, o por quien manejó archivos -oficiales y araucanos- y narraciones de cautivos, como Zeballos, que además acompañó en su viaje a Roca. También hay testimonios de europeos que actuaron como ingenieros o soldados.

Esta literatura es posible gracias a la peculiaridad de los hombres del 80, quienes siempre son escritores como complemento de otra actividad: militar, política, científica, diplomática, etc. Lo cierto es que estos hombres múltiples, cuyo canon es Mansilla, tanto se apasionaban por los grandes temas como por la vida del más oscuro de los soldados. Tenemos así la historia del Cabo Gómez narrada a dos voces por Mansilla y por Garmendia, o la de Pepederra (José Hederra) plasmada desde dos perspectivas por otros dos autores que fueron sus compañeros de armas: Eduardo Gutiérrez y el inglés Fotheringham. Diálogo de las tertulias de campamento, alrededor del fogón, que se perpetúa en este diálogo en el libro.

Ya hemos visto que Una excursión... no es obra en la que abunde el voseo. Lo mismo ocurrirá con el resto de las que agrupamos como literatura de frontera, que, sin embargo, en ningún caso prescinden totalmente de él.

En un Prólogo a Croquis y siluetas militares, de Eduardo Gutiérrez, dice Alvaro Yunque:

"Gutiérrez escribe como hablan sus personajes, con sus modismos y su léxico: El caballo es patria, el poncho patria, la yerba patria, el tabaco patria. Pero ¿por qué emplea el tú y no el vos? ¿Por qué este artificio en un autor tan ajeno a todo artificio?"⁵³

Lo cierto es que Una excursión, donde Mansilla trata de tú a sus hombres, debe de haber influido sobre los literatos del género. Gutiérrez hace tutearse a la oficialidad porteña, en tanto que los soldados paisanos se tratan de tú o vos. Los oficiales a los soldados les dicen de tú. Es extraño que la oficialidad que iba de Buenos Aires, antiguos compañeros del Colegio Nacional o de la Universidad, que conocían sus historias y sus romances porteños y no dudaban en jugarse bromas bastante pesadas -según el testimonio del mismo Gutiérrez- no se tratara de vos. Pensamos que es ésta una convención que no responde a la realidad y como Yunque nos preguntamos ¿por qué este artificio? Tal vez la solución esté en la jerarquización militar. Como narrando no se ven las charreteras, la diferencia de tratamiento puede significar el grado y las fórmulas de tratamiento sirven a un código militar más que al expresivo. Así el soldado Gregorio Carrizo y el sargento Ortiz se tratan de vos y el negro Santos vosea a un frasco de ginebra: "Sos muy caro, hermanito; no te puedo llevar a la esponjita de mis labios" (p. 231), pero los oficiales defenderán su rango con el tú.

Garmendia aplica una sistematización de los tratamientos similar a la de Gutiérrez. Entre los jefes y sus colaboradores inmediatos se dicen de tú o de usted. El vos aparece cuando tratan con los indios, entonces el jefe huinca y el salvaje

⁵³ Croquis y siluetas militares, Buenos Aires, Hachette, 1956, p. 11.

recurren al vos (vos pronominal más gerundio el indio y voseo verbal y pronominal el cristiano).

También se tratan de vos entre los soldados. El cabo Gómez habla así con su casi cuñado (por parte de aquella hermana vidente, según Mansilla) el miliciano Rojas.

Para el Comandante Manuel Prado, en cambio, el trato del capitán hacia el soldado es voseante:

"-Vos has cumplido, ¿no? [...] si no te gusta, peor para vos. El gobierno necesita gente guapa y hacés falta aquí. Ahora elegí. Si te enganchás te asciendo y te entrego la cuota; de lo contrario, ni te vas, ni te asciendo, ni tenés cuota, pero puede que liqués una marimba de palos para vos solo".⁵⁴

En La conquista de la pampa también usan voseo la oficialidad, los indios y la soldadesca en general.

Los registros de voseo de esta literatura de frontera a menudo son diptongados o a la chilena. Ebelot, ingeniero francés que vivió en Buenos Aires y en los fortines dejó preciosos documentos de lo que vio en aquellos años. Como testimonio lingüístico nos interesa fundamentalmente La pampa, escrita en francés en 1889, pero con versión en castellano del propio autor en 1890. Allí presenta a un rastreador de San Luis que emplea voseo diptongado:

"-¿De qué pelo es el caballo que le disteis?"⁵⁵

Esta forma verbal está subrayada por el autor, al igual que un mira del mismo diálogo al que suponemos que por errata le falta la tilde. El hecho de estar subrayado el disteis aleja toda posibilidad de que se trate de una segunda persona del plural.

⁵⁴ La guerra al malón, Buenos Aires, Eudeba, 1965, p. 10.

⁵⁵ La pampa, Buenos Aires, Eudeba, 1964, p. 22.

Pechmann, en El campamento. 1878, incluye un cuento de adulterio. Ella es cordobesa, la mujer del cabo Aguirre, y prodiga sus favores entre los milicos; el marido es un hombre débil ante ella. A los veteranos en el campamento no les cabe duda de que él cierra los ojos ante la infidelidad, pero en una oportunidad un soldado nuevo cree que es su deber advertir al cabo que la mujer se ha encerrado en el rancho con un sargento recién llegado de la línea de fortines. Advertido del hecho ante testigos, el cabo Ambrosio Aguirre va hasta su rancho y golpea una y otra vez la puerta, en tanto ella, sin abrirle, contesta con tono suave a las insolencias del marido: "¿Qué es lo que querís Ambrosio? [...] ¿Qué es lo que tenís? [...] Pero ¿quién querís que esté?"⁵⁶ Y tanto insiste el hombre que la cordobesa abre la puerta con un talero en la mano y lo desafía: "Bueno, es Domingo el que está ¿qué es lo que querís?" Y el cabo dándose vuelta y yendo para la guardia a completar su servicio, le dice en tono manso que: "Bueno, que eso era lo que quería saber". Pechman registra para la cordobesa este voseo a la chilena en un frase que se había vuelto popular dentro del campamento.

José S. Daza, en sus Episodios militares, usa muy combinadas las formas tuteantes con las voseantes. Pero lo mas llamativo del libro es que extiende el voseo a un militar alemán, Van der Hayden, que ha aprendido malamente el español en la frontera: "Vos tienes la culpa sargenta nega gam pucha".⁵⁷

Fotheringham, de nacionalidad inglesa, nacido en Sout-

⁵⁶ Publicado en Buenos Aires, Eudeba, 1980, pp. 63-64.

⁵⁷ Edición de Buenos Aires, Eudeba, 1976, p. 29.

hampton, que vino a nuestro país a descubrir las pampas de las que le había hablado Manuelita Rosas, participó como soldado en la guerra con el Paraguay y luego fue militar en la frontera sur. Varias veces documenta el voseo mezclado al tuteo y dos veces el verbo ser diptongado. El teniente coronel Maldonado le dice al mayor Cerri:

"-No me he de callar, gringo, no hablo por vos que sois leal, sino por los traidores".⁵⁸

Y José Hederra le propone a otro oficial:

"Che, Salvador, [...] dicen que sois muy guapo: yo me creo mejor, tengamos un lance: sin disgustos ni elogios; elige tú el arma que a mí me gustan todas" (t. II, p. 202).

Estanislao Zeballos es autor de una trilogía sobre el desierto: la primera parte trata sobre los pampas de Buenos Aires, la segunda sobre los ranqueles y la tercera, que es continuación de la segunda, llega al País de las Manzanas. En Callvucurá y la dinastía de los Piedras prevalece el documento sobre lo ficcional. No hay allí registros de voseo porque prácticamente no hay diálogo. En Painé y la dinastía de los Zorros, la cautiva favorita de Painé, oriunda de San Luis, emplea el voseo diptongado:

"Sois prisionero del gran cacique de los Ranqueles, que va a llegar vencedor. Decíle que sois unitario y que ibais en camino de los toldos buscando el amparo del cacique llamado Painé".⁵⁹

Y en otros párrafos la misma cristiana emplea el voseo a la chilena:

⁵⁸ Vida de un soldado, Buenos Aires, Círculo Militar, 1970, t.I, p. 395. Se citará por esta edición.

⁵⁹ Se cita por la edición de la trilogía, Buenos Aires, Hachette, 1961, p. 217.

"-¡Si volvís a decirme una palabra se lo hi de contar al cacique! ¿L'oyís?" (p. 268).

El lenguaraz usa el voseo característico del tipo III de Rona (oposición para el indicativo:subjuntivo y para las tres conjugaciones ais/is; is/ais; is/ais):

"-Dice aquí el cacique que te sentís, si estás herido y que se alegra que te haigas escapao con vida [...] que le contís tu historia y que quedáis agregao a la gente del coronel Baigorria, mi jefe" (p. 219).

En cambio, Baigorria y el cautivo usan voseo argentino.

En Relmú, reina de los Pinares, la cautiva utiliza el voseo del tipo III:

"-Si vienen los indios no te expongáis... ió salvaré tu vida entregándome a eios" (p. 351),

le dice la ex favorita de Painé cuando acompañada por el cautivo huyen de las macabras exequias que hizo Calvaiú. Y la misma cautiva exclama:

"-Bendita seáis, Virgen María" (p. 363).

Gatica, soldado del destruido ejército unitario, se expresa también con voseo chileno:

"-Liberato, es tiempo de que sepáis todo lo que pasa" (p. 369).

"-La dejáis aquí con las indias y con las mujeres..." (p. 370).

"-Se la podís confiar" (p. 370)

"Tené fe en Dios que himos de haiar otra salida..." (p. 407).

Esta es una de las características del voseo en el 80, la de mostrar la localización geográfica o la procedencia del personaje por el tipo de voseo y de pronunciación (ausencia del yeyeo), a la que adecuan la grafía. En este sentido, los libros de Zeballos son documentales. Manuel Baigorria, el unitario perseguido por

Rosas que vivió veinte años entre los ranqueles, ya viejo dicta sus Memorias. Estas, sin ningún tipo de artificio literario, sino todo lo contrario, muy difíciles de leer por estar en tercera persona y por lo complicado de la sintaxis, muestran la alternancia entre tú y vos que hallamos en toda la literatura de frontera y el voseo mezcla las formas diptongadas junto al de tipo argentino:

"...vos que sois más perspicaz toca algún medio para que podamos vernos".⁶⁰

"También me dijiste: Cumpa, cuando yo pedí licencia para quedarme (que) las disposiciones reservadas entre Painé y vos eran otras..." (p. 65).

"Quirón le dijo: no le hace, él no tiene hombres de confianza allá y vos le hacés falta" (p. 75).

"Pinchún le dijo, entonces, yo te he dicho para que veas que para vos no tengo reservas. Tú sabes como saben ser mis operaciones y si hubiera tenido la intención de matarte, no te hubiera dicho, lo creo cierto, y si vos sos ingrato y quieres hacerlo..." (p. 82).

"Empezaba por hacerle cargos a Dios y hablaba de este modo: Señor, ¿hasta cuándo quieres probarme? ¿no [te] costé yo lo que [te] costaron los demás? ¿qué pude hacer que no hicieron otros a quienes perdonasteis?" (p. 82).

Otras obras que no son de frontera, pero que pertenecen a un escritor que hizo vida militar, también registran los tipos I y III de voseo. Eduardo Gutiérrez ubica el diptongado en La Rioja en Un viaje infernal. Una viejecita en un rancho le dice a uno de los viajeros:

"-¡Sois tan bueno, mi hijo, que parecéis un frailecito!"⁶¹

⁶⁰ Memorias del Coronel Manuel Baigorria, Buenos Aires, Eudeba, 1977, p. 40. Las páginas corresponden a esta edición. El uso del voseo diptongado para la provincia de San Luis aún persiste cuando Berta Vidal de Battini hace el relevamiento lingüístico, en la década del 40, en El habla rural de San Luis.

⁶¹ Buenos Aires, CEAL, 1982, p. 42.

En Hormiga Negra, al encontrarse su protagonista con las fuerzas de la Confederación, en Entre Ríos, cambia el tipo de voseo, que salvo este ejemplo es de tipo II:

"-Con que sois porteño -le dijo el jefe de su cuerpo que era un puntano tan bárbaro como malo-. Pues agorita vais a ver lo que hacemos con los porteños [...] Vas a venir con nosotros si no querís que ti haga digollar".⁶²

En La muerte de Buenos Aires también presenta este voseo para significar las tropas antiporteñas que invaden la ciudad:

"-¿Dónde tenís los instrumentos con que estabais cavando? [...] Querimos que nos entreguís el instrumento y nos digáis dónde está la escavación".⁶³

Una propuesta teórica de idioma nacional

De 1894 a 1902 se publican los seis libros -según la edición de Barcelona- de Libro extraño, de Francisco Sicardi. Es ésta una obra aglutinadora de diversas escuelas y tesis, cuyo eje sustentador es el personaje del médico Carlos Méndez, personaje con cierta proyección autobiográfica. Como nota Abel Posadas, coexisten en el Libro extraño el romanticismo y el naturalismo. El primero le sirve para tratar a los personajes que están en el plano positivo, en el bien, en tanto que la naturalista es la técnica que utiliza para ubicar en el polo negativo, en el del mal. La idealización la sostiene con el romanticismo, y el naturalismo le permite -como a Podestá- mostrar la psicopatología de los Paloche.

La línea de idealización toma como personajes centrales a Dolores del Río-Carlos Méndez y luego a Angélica Méndez-Elbio

⁶² Buenos Aires, El Boyero, 1950, p. 126.

⁶³ Edición de Buenos Aires, Hachette, 1959, p. 165.

Errécar. La línea naturalista se asienta en los Paloque, Genaro, los Valverde, el seductor y el anarquista, y Goya. Hay un determinismo de la sangre que no es posible superar. Unas familias trabajan para el bien y otras para el mal. Como señala Abel Posadas, los personajes positivos rinden culto al hogar y mueren pacíficamente, mientras que los negativos carecen de hogar, lo han perdido, y su fin es la muerte violenta o la locura.

A nuestro propósito, interesa fundamentalmente despejar del Libro extraño las ideas estéticas y el concepto de idioma nacional de Sicardi. El autor postula la epopeya de cada pueblo desde sus orígenes y cree en la necesidad de expresarse en un lengua argentina. Transcribimos algunas de sus teorías:

"Creía que los pueblos iban fatalmente a la creación de su propio idioma".⁶⁴

"Y fijese usted don Carlos: aquí alrededor nuestro se está haciendo la transformación literaria. En estos suburbios y en esta casa pobre se está operando una completa metamorfosis del idioma y llenándose de ricos y exuberantes y pintorescos modismos, que han de ensanchar su órbita, como los círculos concéntricos, hasta invadirlo todo. ¿Es esta afirmación también una paradoja? ¿Ya no está nuestro idioma elaborándose entre los pobres?" (t. I, p. 244).

"Aquí viven [en el campo] -decía el Bohemio- los sobrevivientes que los de allá van arrojando hacia los campos... Tengan cuidado, porque conservan incólume las tradiciones nativas, escritas y guardadas en las huacas; hablan el idioma futuro y crean el Verbo, que arrojarán más tarde para la civilización que los echa [...] Cuando ya no tengan idioma, y el artificio haya corrompido la estrofa, entregarán desde la cordillera poemas ricos de savia" (t. I, p. 360).

Sicardi cree en la lengua nueva y fuerte que va a nacer de la inmigración. En lo que no cree es en la lengua artificiosa de la literatura modernista. En cuanto a los inmigrantes:

⁶⁴ Se cita por la edición de Barcelona, F. Granada y Cía., s/a, t. I, p, 52.

"Los padres hablan su idioma; los hijos el lenguaje que aprenden en la calle y que no se puede enseñar en la escuela, el único que van a conservar con todos los giros ingeniosos y la riqueza de una lenta y prodigiosa elaboración en medio del sol y de las emanaciones de una robusta naturaleza entre la amalgama secular de todas las razas. Conversan y se entienden asimismo hablando idiomas distintos porque los padres se han impregnado del medio y mezclan a su vocabulario extranjero las frases y los modismos que les oyen a los hijos" (t. I, p. 375).

"En los pescantes de hule desgarrados pasan sentados los cocheros. Hablan una jerga imposible. El chascarrillo y el retruécano dominan sus diálogos" (t. II, p. 7).

Y dentro de este libro aluvional, como el Buenos Aires de la inmigración, Sicardi incluye como muestra del idioma nacional y como piedra fundante de las letras argentinas un canto al matete:

"El temporal tiene su alfombra. El vulgo para denominarla ha encontrado un eufemismo. Le llaman matete. Es la superficie fangosa y blanda que se extiende en la calle [...] ¡Un canto al matete podría llegar a ser un punto de partida de las letras americanas!" (t. II, p. 8).

La elección del "matete" no es accidental. En este segundo tomo, Manuel Paloche, que era el personaje más entusiasta con la nueva lengua, comienza a mostrarse menos esperanzado en el futuro idioma y reitera la imagen de la torre de Babel. Tal vez la prédica de Sicardi contra el anarquismo le lleva a oponer algunos reparos contra el anarquismo lingüístico:

"¡Qué gran país éste! -pensó don Manuel siguiendo su camino-. Por poco más la torre de Babel. Este me ha hablado por lo menos en araucano. Las razas están evolucionando. ¡Vivan las razas!" (t. II, p. 10).

"Al fin le parecía que quedaba, a pesar de todo, mucho que hacer. Por lo pronto, él no comprendía cómo ha podido llegar a creer en la grandeza de un país cuyo idioma se parece a los de la torre de Babel, en un país cuya efigie heterogénea se revela en las costumbres, en la sociabilidad y en las artes" (t. II, p. 13).

"No dejaba de comprenderse que aquella era reunión cosmopolita. La indumentaria de la honorable concurrencia era variada y pintoresca, el dejo de los sudorcillos bastante políglota y el vocabulario comparable al de la torre de

Babel. Su base era el español, pero con mezcla abigarrada de neologismos suburbanos, de dicharachos y ternos genoveses, de solecismos gallegos y catalanes, de acentos guturales que no permitían adivinar el terruño de origen, ronqueras alemanas, gorgoteo de gargantas francesas, estridores agudos de calabreses [...] una mezcla de palabras de todos los idiomas, de giros de todas las gramáticas populares que herían de muerte la majestad de la lengua madre" (t. II, p. 40).

Pero la esperanza en la lengua del porvenir se impone para Sicardi y la lengua en formación ya le presenta algunas ventajas con respecto a la que se habla en España:

"Lo que más claro se ve es la fractura del idioma. Es el primer trofeo y nadie hoy se atrevería a decir qué lengua se habla en este país. Ya se entrevé, sin embargo, un idioma nuevo que será en el porvenir constituido prodigiosamente rico, lleno de fuerza y de concisión sana y la torre de Babel no tendrá, como en la Biblia, la confusión del corolarrio. Ha de tocar el cielo y como se diría aquí: «ha de tocar la raya, sostenido por la savia de todos los idiomas conocidos»" (t. II, p. 59).

Una de las características del idioma argentino es la falta de ampulosidad:

"En la invasión de las razas, así como todas las manifestaciones de la industria, comercio y artes padecieron la metamorfosis de las nuevas ideas, el idioma fue perdiendo su clásico sabor y maravillosa opulencia. Empezó a ser derrotado y a llenarse de neologismos y de palabras extranjeras. Los ingleses le dan muchos de sus términos comerciales y algunos vocablos de arte italiano hacen su entrada triunfal en el idioma. Hay barrios enteros donde la mezcla es tan copiosa que a ratos parecen de otra nación y en el suburbio la observación demuestra que todo está transformado. Aquí se habla un rarísimo italiano, más allá predomina el idioma vasco. En las clases cultas las palabras francesas predominan en la conversación. Esta lengua rompe el período español amplio y ampuloso y lo sustituyen por la frase breve y sencilla. Es cuestión de buen tono y de forma de guardar estilo. La eufonía tiene en parte la culpa. El castellano posee eses que le sobran y jotas que silban demasiado. El pretérito imperfecto es un tiempo incómodo y ninguna oración resiste a toda su cacofonía. Entonces a galicismos corridos, por los cuatro vientos. El retruécano entra en boga. ¡Calembourg a secas! Se empieza a usar la síntesis en la conversación y en el escrito" (t. II, p. 41).

Y más adelante insiste en la economía lingüística:

"En los parlamentos era encanto aborigene oír largas oracio-

nes, cuajadas de retórica híbrida llenas de figuras, de cuadros, de imágenes y hasta de versos. Era el dominio de los grandes oradores españoles que salían del tema a cada rato para entrar en capítulos de literatura y escanciar, venga o no viniere al caso, el vino añejo y embriagador de las pasadas glorias, mientras hoy se habla poco, con sencillez y naturalidad y es mejor orador aquel que es capaz de decir más cosas útiles en menos tiempo" (t. II, p. 59).

Frente al purismo de la Sociedad de Artes y Letras se alza la voz de Sicardi como defensora de la lengua nueva:

"En letra, ¡oh valetudinarios! el espíritu nuevo significa absoluta libertad de pensar y sentir y necesidad de metamorfosis de forma y fondo en el idioma. Conviene no asustarse porque entre un chorro de polen americano en la vetusta y majestuosa lengua. De todos modos, con susto o sin él, ya está el polen adentro. El colorario es el idioma argentino" (t. II, p. 99).

Sicardi postula la revolución literaria, la revolución lingüística. Las letras necesitan en esta tierra combatientes (t. II, p. 387). Pero se queda en el plano de la prédica revolucionaria, sin pasar a la acción. El lenguaje de Sicardi es verborrágico pero aboga por la síntesis. El idioma que se está gestando en los sububios no se traslada a la novela. Nos describe la síntesis lingüística de la clases cultas, pero nos costaría imaginarla si no conociésemos a Cambaceres. La libertad, la "metamorfosis de fondo y forma en el idioma" no se evidencian en Libro extraño. En cuanto al voseo, alterna con el tú en escasa medida, sin que sea privativo de los personajes de las orillas, como quiere ver la crítica. Carlos Méndez vosea a Genaro (tomo I, página 94) y Dolores del Río, descendiente de la antigua casta patricia vosea a su marido (pp. 134 y 149, t. I). Angélica Mendez también vosea a Genaro (p. 458, t.I) y a su madre (p. 359, t. II). Pero el voseo abunda más cuando el autor emplea la técnica naturalista que cuando recurre a la idealización romántica. En los tres

primeros libros los registros voseantes abundan mucho más que en los tres últimos. El voseo pronominal y el verbal en imperativo son los que más se advierten.

CUADRO 2
FORMAS PRONOMINALES DE VOSEO
(Libro extraño [t. I])

Función Sujeto	Término Preposición	Término Comparación
<u>vos</u> , pp. 87, 90, 94, 263 (2 v), 264, 389, 427, 429 (2 v), 434, 435, 440, 442, 448, 460 (2 v), 461 (2 v), 464, 483 (2 v), 484, 486 (2 v), 487 (2 v), 504	<u>vos</u> , p. 88, 89, 186, 428, 429, 448, 449, 459 (2 v), 484 (2 v), 486, 487, 489, 496, 505	<u>vos</u> , 89, 192, 430, 460, 499 (2 v), 500 (2 v)

CUADRO 3
FORMAS VERBALES VOSEANTES
(Libro extraño [t. I])

Indicativo Presente	Imperativo
andás, p. 464	acordá(te), 435, 484
decís, 429, 486, 505	andá(te), 410, 427 (2 v), 449, 484 (3 v).
echás, 463	avisá, p. 360
empezás, 439	besá(me) 484 (2 v), 507
perseguís, 429	decí(), 90, 460
querés, 263, 439, 466	dejá, 263
salís, 505	entrá, 458 (2 v)
sentís, 429	escuchá, 440
soltás, 464	guardé, 461
sos, 88, 134, 186, 263 (2 v), 427, 438, 439, 442, 448, 449 (2 v), 450 484, 486 (2 v), 504	hacé(lo), 410, 461
tenés, 429, 435, 440	largá, 464
	matá(me), 461
	mirá, 89, 149 (2 v), 389, 486
	pedí(me) 487
	pegá(me), 461
	tené, 409, 440
	tomá, 461, 484 (5 v), 507 (2 v)
	vení(te), 435, 460, 484 (2 v), 488 (2 v), 489

Nota: () distintos enclíticos.

CUADRO 4
FORMAS PRONOMINALES DE VOSEO

(Libro extraño [t. III])

Función Sujeto	Término de Preposición
vos, p. 150, 515, 567	vos, 518, 578

CUADRO 5
FORMAS VERBALES VOSEANTES
(Libro extraño [tomo III])

Indicativo Presente	Imperativo
sabés, p. 515 sos, 449 tenés, 516 (2 v)	caminá, 152 llevá(le), 519 tomá, 158, 519 (2 v) vení, 359

El afianzamiento del voseo

José María Cantilo, en La familia Quillango, utiliza el voseo en casa de este estanciero radicado en Buenos Aires, perteneciente a una clase media enriquecida. Son pocos los registros pero le bastan para el cuadro de costumbres. En Quimera, subtitulada precisamente "Boceto de costumbres" hay un amplio espectro social en el que el voseo coexiste con el tuteo en todos los estratos. Cantilo hace su análisis sociológico y descubre la existencia de dos aristocracias en Buenos Aires:

"La solemne está compuesta por las familias de abolengo o simplemente antiguas. Para pertenecer a ella es necesario que los antepasados hayan figurado en las filas de los ejércitos de la independencia, frecuentado los salones porteños desde 1810 hasta la organización nacional y poseído tierras y haciendas desde la época del coloniaje. Tener entre los antecesores un oidor de la última audiencia española, llevar el nombre de un capitán heroico de la época que se guerreaba contra España o ser propietario de una esquina céntrica desde principios de siglo, son títulos que dan inmenso ascendente e indiscutible preponderancia social".⁶⁵

La otra aristocracia estaba formada por los que estaban de paso. El periodismo los ponía sin saber bien por qué en la

⁶⁵ Se cita por la edición de Buenos Aires, Tailhade y Roselli, 1899, pp. 54-55

primera página de la notoriedad y frecuentaban por un tiempo la aristocracia estable para luego integrarla -en la menor parte de los casos- o desaparecer tan incógnitamente como habían llegado. A esta segunda va a pertenecer temporariamente el protagonista, hijo de un tendero enriquecido en un pueblo de la provincia de Buenos Aires, estudiante fracasado y pretendiente a ingresar en las familias de abolengo a través del engaño y la apariencia. El escalón de ascenso con que cuenta es el noviazgo con la señorita Pérez Piñero, hija de una porteña a quien Cantilo nos presenta así:

"Doña Trinidad odiaba la república, porque era el gobierno del pueblo, y el pueblo, bruto e ignorante, no podía fundar buenos gobiernos; sostenía que el español era un idioma grotesco, y empleaba el francés en todas las conversaciones, formando una lengua mixta originalísima. [Con respecto a las familias bonaerenses, las distinguía según su aristocracia en:] es comme il faut o es bourgeois" (p. 59).

Tanto los comme il faut como los bourgeois alternan, según Cantilo, el tuteo con el voseo. Doña Trinidad, que aspiraba a unir su sangre con la de la nobleza europea, le decía a su hijo mostrándole revistas ilustradas:

"-A vos chiquilín, l'adorable petite fille del príncipe de Battemberg" (p. 59).

Y don Enrique Pérez Piñero le responde a su hijo: "-Adiviná" (p. 61).

En Quimera el voseo ha dejado de ser la muestra costumbrista para convertirse en una alternativa del tú, pero hay que notar que el voseo se utiliza sobre todo en el pueblo y en la estancia, en tanto que cuando llegamos a los salones porteños y se viste el traje de etiqueta, el vos desaparece. Solo se advierte en el trato de suma familiaridad.

En La gran aldea, de Lucio V. López, también el espacio parece incidir en el empleo del voseo. Aparece cuando la aldea pasa a primer plano, sobre todo en las salidas que hace el niño cuando los festejos por el triunfo de Buenos Aires sobre Urquiza. Al cerrarse la acción en tiendas o tertulias se tutea. Claro que en La gran aldea hay dos tiempos: el memorado de la aldea y el más reciente de la ciudad en el 80. López ubica el voseo en el primer tiempo, pero no lo hallamos en el segundo.

Reflejamos en dos cuadros las formas netamente voseantes de Quimera. Como en Libro extraño, prevalecen las del vos pronominal en función de sujeto y las de imperativo verbal. Tampoco se registra voseo en el presente de subjuntivo.

CUADRO 6
FORMAS PRONOMINALES DE VOSEO
(Quimera)

Función Sujeto	Término Preposición	Término Comparación
<u>vos</u> , p. 30, 36 (2 v), 37, 39, 155	<u>vos</u> , 45, 59	<u>vos</u> , 27

CUADRO 7
FORMAS VERBALES VOSEANTES
(Quimera)

Indicativo Presente	Imperativo
acordás, p. 36	adiviná, 61
sabés, 40	andá, 13, 43
tenés, 36, 45	callá(te), 104 (2 v)
vivís, 36	corré, 43
	decí(les), 43
	pagá(le), 37
	retirá, 40
	serví, 42
	vení, 164
	vestí(te), 36

Hacia el 80 hay un refloramiento de la literatura costumbrista. Este interés se refleja principalmente en la prensa

periódica que intenta plasmar en sus páginas algunos tipos populares y modas y jergas de la época. Desde La Nación y El Diario se va preparando así el ambiente apto para la aparición del "semanario festivo, literario, artístico y de actualidad" que es Caras y caretas. A éste, que se empieza a publicar en 1898, le siguen muchos otros en la primera década del siglo.

De los escritores periodistas que cultivaron el costumbrismo nos interesan en especial Francisco Grandmontagne y Fray Mocho, el primero director de La Vasconia y el segundo de Caras y caretas. Ambos tratan de reflejar la lengua de Buenos Aires en su obra. Fray Mocho a través de las escenas en que por medio de un diálogo o de un monólogo un personaje se presenta con una identidad definida no sólo por lo que dice sino por cómo lo dice. Francisco Grandmontagne intenta lo que Miguel de Unamuno llamó un "trabajo filológico"⁶⁶ en dos novelas, no solo en artículos periodísticos.

La primera de estas novelas es Teodoro Foronda, publicado en 1896, en tanto que La Maldonada es de 1898. Teodoro Foronda, obra en dos tomos con indudable proyección autobiográfica, está entre las que la crítica rotula novelas sobre el inmigrante. Es la historia de un muchachito burgalés que llega al puerto de Buenos Aires sin más posesiones que una carta de recomendación para un paisano, dueño del más importante de los Registros (firma importadora) de la ciudad. El dueño del Registro es amigo de la caridad que no cuesta y todo lo que hace por su coterráneo es

⁶⁶ Miguel de Unamuno, "La Maldonada, costumbres criollas por F. Grandmontagne", en Obras completas, vol. VIII, Madrid, Aguilar, 1958, pp. 64 y ss.

hacerle comprar ropa y enviarlo -junto con la factura del gasto que se irá descontando de sus sueldos- a un soriano que en un pueblo del sur necesita un dependiente para su pulpería y almacén de ramos generales. Desde esta desnudez inicial Teodoro Foronda llegará, gracias a su sagacidad para los negocios y su sentido de adecuación al medio, a ser socio del más importante Registro de Buenos Aires con casa en París y a especulador afortunado cuando la baja del oro en el 90. Claro que no todo es favorable para Foronda y los triunfos en los negocios no se acompañan con el éxito en la vida privada y afectiva. En los primeros años que pasa en la pampa es el encargado del reparto del pan en carro por los rancheríos de la zona. Una vez a la semana debe hacer noche en una estancia muy alejada donde una gauchita aindiada que es apenas una adolescente le da dos hijos. Al cabo de unos años Foronda lucha entre su conciencia y la posibilidad de afirmar, por el matrimonio, su posición social. Vence su conciencia y se casa con la gaucha que lo avergüenza pero que es la madre de sus hijos. Ella se enferma de tisis y muere poco después. Foronda con sus hijos se traslada a Buenos Aires donde los pone internos para que reciban una educación esmerada. El resultado es negativo porque los hijos de la gaucha se avergüenzan a su vez del inmigrante enriquecido. Foronda se refugia en el amor de una prostituta a quien hace su amante, pero la idea del suicidio empieza a asediarlo.

Este es el argumento, aunque lo realmente novedoso de Teodoro Foronda, como va a pasar luego en La Maldonada, está en la parte lingüística. Ya al llegar el burgalés al puerto tropieza con las primeras dificultades de comprensión. No es el de aquí el

idioma de Castilla. No ve las "cuadras" que le nombran los que le dan indicaciones, pero de todos modos se entienden:

"Teodorillo oía un poco asombrado aquel lenguaje, dándose cuenta de todo, por más que algunas palabras le resultaran incomprensibles".⁶⁷

Y más adelante Grandmontagne se detiene en un neologismo de aquella época que es uno de los más comentados por la generación del 80:

"El «atorrar» se le atragantó a Forondita, pero no se atrevió a pedir explicaciones sobre el término" (t. I, p. 33).

Teodoro es en la novela uno de los españoles que se acriollan en su lenguaje, mientras que otros permanecen hispanizados. Esta evolución del personaje le da motivo a Grandmontagne para ironizar algunas posiciones academicistas:

"Tres años llevaba en su nuevo oficio (y obsérvese que el mozuelo había entrado en los diecinueve) cuando escribió a un primo suyo, pichón de bachiller en las aulas salmantinas, diciendo que no podía dar abasto a las boladas. Muy versado era el estudiante español en todo linaje de picarescos términos; más no pudo comprender lo que su pariente indiano quería decirle. Este insignificante episodio no solamente ha llegado a nuestro conocimiento, sino también a los oídos del insigne literato limeño don Ricardo Palma, el cual con el noble propósito de que los emigrados en América puedan entenderse con sus familias en el viejo mundo, ha pretendido sea aceptado dicho término por la Academia Española, en el figurado sentido que entre nosotros tiene.

Parece que entre los inmortales españoles que más se opusieron a la admisión de esta morcilla lingüística, figura don Emilio Castelar.

También tenemos por cierta, aunque no la oímos, esta réplica que el desairado limeño dirigió a la esclarecida gloria de la oratoria: "Vea, don Emilio, usted es el que menos puede protestar tratándose de metáforas, porque las suyas, compañero, son de órdago, siempre que le mete usted mano a la Edad Media, al Renacimiento, a la Reforma, al Imperio Romano y demás zarandajillas y antiguallas, en que no para su atención el mundo moderno. Por lo tanto bien podría usted transigir con eso de "boladas" que al fin y al cabo, es una manera culta y hasta graciosa para determinar

⁶⁷ Publicado en Buenos Aires, La Vasconia, 1896, t. I, p.31. Se citará por esta edición.

el éxito de los Adonis americanos en las lides amorosas" (t. I, pp. 104-105).

El afán filológico de Grandmontagne lo lleva a marcar el seseo y la dificultosa sintaxis de un personaje esporádico, el vasco de las carretas, Jáuregui, quien como Foronda pertenece a los españoles que se han pasado al vos. Del mismo modo adecua la grafía al yeyeo porteño ("cayáte") y a la pronunciación de los gauchos.

El autor no solo se resuelve por el tratamiento voseante para su personaje, sino que lo destaca dentro de la obra. En diálogo con un compatriota no acriollado, Foronda le dice: "Suponéte". El otro lo interrumpe:

"-¡Eh, amigo! ¿qué es esto de suponéte? Me parece que no vas a llegar a Rousseau ni a San Ignacio.

-Ha sido un lapsus criollo... Bueno: supónte..." (t. II, p. 63).

En otra ocasión, al vosear Foronda a su amante, Gradmontagne pone una llamada al lado de la forma irregular:

"-Pues oye: lo ha bendecido el arzobispo. No te pensés¹ que viene de cualquier parte".

Y luego coloca esta sugestiva nota al pie de página:

"1 En sus coloquios con Purita siempre usaba Teodoro el lenguaje criollo. Indudablemente, su original acentuación préstase más al amor que la castellana, dura y viril, propia para el Parlamento y los campos de batalla. Prueba al canto. Si la gaucha Vicenta, cuando se entrega a las iras del feroz Juan Moreira le dijera: ¡Mátame mi Juan! parecería una frase de Prim o de Cambrone, altanera y soberbia. Pero ella le dice con lágrimas de arrepentimiento: «¡Matáme mi Juan!» La trasposición del acento da a la frase el verdadero tono dolorido, quejumbroso, mujerengo; es una súplica amorosa con no poca poesía. Si el viejo conde de Cheste, el padre de los doctores académicos oyese alguna vez a la pobre gaucha, es muy posible que estuviera de acuerdo con la dulce eufonia de

su frase" (t. II, p. 125).⁶⁸

Tiene Grandmontagne una idea muy vaga del fenómeno del voseo, pero ya vimos que ni Abeille ni Miguel Cané la tenían mucho más clara. Indudablemente, nota en el criollo una menor dureza expresiva que en el castellano y en lugar de atribuirla a la tonada o a la diferencia fonética de las eses o de las jotas, la atribuye al desplazamiento acentual del voseo, que es el fenómeno más obvio del criollo argentino, como lo llama Grandmontagne. También en La Maldonada insiste en que en nuestro país se "dociliza al idioma, que gana en intensidad crítica lo que pierde en dureza viril y en retumbancia ampulosa".⁶⁹ Coincide con Siccardi que destacaba la economía lingüística y la claridad no retórica del idioma argentino.

En el habla de los rioplatenses Grandmontagne enfatiza dos constantes: Una es la que podríamos llamar la metaforización pampeana, o sea hallar en los elementos de la llanura y en la cultura campera el fundamento de muchos de los símiles y tropos del habla coloquial. Otra, y ésta nos importa especialmente por estar relacionada con el voseo, es marcar la permanente función fática en el diálogo de los argentinos: ¿sabés?, ¿me entendés?, No te figurás., ¡Figurate vos!, ¡Fijáte!, No te imaginás, ¡No me digás! A esta reiteración en lo fático Unamuno le encontraba "gracia lánguida", suponemos que en el sentido de la demora que imponen al relato.

⁶⁸ Ciertamente que en la vejez y viviendo nuevamente en España se vuelve más purista y señala como anómalas algunas formas voseantes.

⁶⁹ Publicado en Buenos Aires, 1898, p. 198. Las páginas del texto corresponden a esta edición.

La Maldonada sigue el estilo que empezó en Teodoro Foronda consumando un tipo de novela sin precedente en la literatura argentina. Lo lleva a cabo un español, tal vez por el mismo hecho de serlo y notar así mejor las peculiaridades nacionales. Contó con la crítica entusiasta de Unamuno que gustaba de libros que lo contaran "cosas de la Argentina", que (le descubrieran) algo de aquella vida americana y no enrevesados quintaesenciamientos y exquisitesses mal vertidos del francés". Y agregaba: "No descubriremos a los hispano-americanos mientras ellos no nos descubran su América, dejándose de revolotear en torno a París, centro de toda luz".⁷⁰ También contó con la crítica de Juan Varela, que se ve reflejada en La Maldonada:

"...como dice Juan Varela, mi ilustre censor literario, más que a hilvanar libros de entretenida lectura, soy yo aficionado a escribir documentos humanos".⁷¹

Documento humano, documento filológico, las novelas de Grandmontagne están más cercanas de la realidad argentina que las de muchos argentinos y la de algún otro extranjero. Pensamos en Fruto vedado, de Paul Groussac.

Incluimos cuadros de los registros voseantes de Teodoro Foronda que se puede comparar con los de los novelistas argentinos:

CUADRO 8
FORMAS PRONOMINALES DE VOSEO
(Teodoro Foronda [t. I])

⁷⁰ Artículo citado, p. 94.

⁷¹ Edición citada, p. 55.

Función Sujeto	Término de Preposición
<u>vos</u> , pp. 22 (2 v), 68, 96, 118, 129 (2 v), 133, 134 (2 v), 275 (2 v)	<u>vos</u> , 118

CUADRO 9
FORMAS VERBALES VOSEANTES
Teodoro Foronda (t. I)

Indicativo Presente	Subjuntivo Presente	Imperativo
buscás, p. 29 conseguis, 96 largás, 118 mirás, 129 mostrás, 289 pasás, 29, 133 pensás, 118 querés, 96, 98, 129 sabés, 23, 28, 129, 275 sos, 22 (2 v), 28, 133, 276 tenés, 21 (2 v), 24, 28, 129 venís, 24	digás, 96 hagás, 119, 276 insultés, 134, 275 llorés, 291 mandés, 265 pasés, 96 querás, 134 tengás, 133 (2 v) tirés, 21	acercá(te), 133 (2 v) andá(te), 24, 25, 82, 96, 133 aproximá(te), 134 atendé, 24, 148, 265 arrimá(te), 133 (2 v), 220, 291 ayudá(me), 257, 294 bajá, 31 cayá(te), 276 (2 v) decí(me), 96 dejá(), 96 (3 v), 130 (2 v), 133 comé(telo), 118 contestá(me), 96 echá(le), 119 fijá(te), 96 llevá(los), 265 mirá, 25, 28, 96, 122, 289 pará(te), 130 perdé, 97 perdoná(me), 264 respondé(me), 96 sacá(mela), 290 serví(me), 96 sosegá(te), 296 tapá(los), 220 tené, 24, 264 tomá, 96, 118 vení, 133 (2 v)

Nota: () distintos enclíticos.

Falta en este cuadro un registro de pretérito indefinido de indicativo: dejastes, p. 118.

CUADRO 10
FORMAS PRONOMINALES DE VOSEO

(Teodoro Foronda [t. III])

Función Sujeto	Término Prepos. y Compar.
<u>vos</u> , pp. 12, 42 (2 v), 46, 47, 48 (4 v), 102, 110, 113 (3 v), 114 (2 v), 115 (2 v), 116 (5 v), 117 (4 v), 118 (2 v), 126, 127 (2 v), 129, 130 (2 v), 131, 145, 187, 191, 194, 195 (2 v), 196 (4 v), 197 (2 v), 198, 199, 200, 216 (2 v), 219, 220, 246, 261, 267, 277, 278, 284 (2 v), 290, 291	prep. + <u>vos</u> , 34, 112, 113, 116, 126, 134, 186, 197 (2 v), 200, 214, 239, 260, 275, 277, 279, 285 comp. + <u>vos</u> , 116

CUADRO 11
FORMAS VERBALES VOSEANTES
Teodoro Foronda (t. II)

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
acordás, p. 118 amortajás, 113 asonsás, 115 asustás, 138 arreglás, 196, 197 comprendés, 116, 291 conocés, 290, consolás, 48 debés, 48, 195 decís, 113, 116 (3 v), 118 (2 v) echás, 114, 116 empezás, 116 encargás, 290 encontrás, 26, 239 entendés, 194 entrás, 197 evitás, 295 exagerás, 293 (2 v) figurás, 111 habés, 128, 129, 216, 284 hablás, 116, 118 hacés, 48, 113, 195, 294 importás, 145 llorás, 116 matás, 114	aproveché, 48 avivés, 48 bebás, 262, 265 casés, 196 cavilés, 41 comprés, 127 contestés, 128 convenzás, 26 digás, 101, 130, 218, 284 echés, 48 embarqués, 294 embromés, 26 empavonés, 195 espichés, 116 figurés, 12 hagás, 26, 127, 128, 129, 134, 135, 191, 203, 218, 239, 262, 265, 311, 312 imaginés, 47 grités, 266 largués, 239 mandés, 128 merecés, 126 negués, 284 olvidés, 116, 127, 290	abri(la), 278 (3 v) acercá(te), 128 acordá(te), 111, 112 (2 v), 113, 117 (2 v), 260 alimentá(te), 41 (2 v) andá(te), 115, 119, 125 (4 v), 126 (3 v), 129, 191, 228, 246, 261 atendé(me), 45, 99, 113 (2 v), 115, 128, 194, 272, 290, 291, 294 catequizá, 117 cayá(te), 45 (2 v), 101 (2 v), 126 (2 v), 130, 218 comé, 42 (2 v) contá(melo), 191 contestá(me), 129, 278 creé(melo), 135 (2 v), 239 decí(), 26, 113, 114, 117, 127, 128, 129 (2 v), 130, 135 (2 v), 189, 220, 239, 279 (2 v), 285, 286 dejá(), 13 (2 v), 14, 26, 42, 114, 119, 126, 133, 134, 195, 198,

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
<p style="text-align: center;"><u>Presente</u></p> <p>moris, 114 necesitás, 13 pedís, 113 pensás, 111, 113, 191, 197 pisás, 12 podés, 131, 189, 195 ponés, 114 querés, 42, 116, 118, 125, 127, 128, 191 (2 v), 197 (2 v), 213, 220, 272, 278 redondeás, 213 rompés, 117 sabés, 13, 14, 26 (2 v), 46, 99, 110 (4 v), 111 (2 v), 112 (2 v), 114, 115 (2 v), 116 (3 v), 117, 125, 126 (2 v), 130 (3 v), 133, 188 (2 v), 190, 196, 197, 199, 200 203 (2 v), 239, 260 (3 v), 275 (2 v) 284, 290, 291 (4 v), 292 (2 v), 293, 294 salís, 197 servís, 115 sos, 42, 48, 113, 115, 116, 127, 128, 187, 195, 216, 272, 275 sometés, 293 suponés, 42 tenés, 42, 48 (2 v), 125 (2 v), 129, 137, 187, 239 (2 v), 261, 272, 295 venís, 291</p>	<p style="text-align: center;"><u>Presente</u></p> <p>pasés, 46 pensés, 112, 125, 133, 199 pongás, 117 pretendás, 133 querás, 47, 102, 117, 129, 197, 281 rajés, 116 recordés, 117 seás, 114, 119, 126 sigás, 275, 276 tengás, 114, 117, 129, 285 urgués, 117 vayás, 116, 129 vivás, 116</p>	<p>214, 218, 238, 239, 240, 246, 278 desembuchá, 129 dormi(te), 265, 271, 272 (2 v) echá(le), 126, 261 escuchá(me), 138, 312 esperá(te), 128, 284 figurá(te), 101, 110, 116, 126, 127, 198, 199 fijá(te), 101, 124, 195, 260, 277, 291 guardá, 188 gujá(te), 14, 194 hablá(le), 117 hacé(me), 114, 117, 126, 191, 195, 197 llevá(), 14, 260 (2 v), 261, 294 meté(le), 14, 260 (2 v), 261, 294 mirá(me), 48, 119, 126, 312 oí(me), 136, 286 pedí(me), 280 pensá, 117 perdé, 238, 291 poné(le), 117 preguntá(me), 129 (2 v), 188 queré(le), 118 (2 v) rei(te), 198 salí, 126 (2 v), 195 seguí, 228 sentá(te), 125, 128, 129 soltá(me), 127 (3 v), 267 sosegá(te), 262, 264, 265 suponé(te), 47, 63 (2 v), 113 (2 v) tené(lo) 40, 115, 195 tocá, 43 tomá, 42 traé(lo), 126 vení, 114, 119 (2 v), 128 (2 v), 239</p>

Nota: () distintos enclíticos.

En el presente de subjuntivo hay en total 83 registros (12 del tomo I y 71 del tomo II) de los cuales 52 corresponden a imperativo negado y 31 a otros contextos.

A lo largo de más de quince años se extiende la producción literaria de Fray Mocho. En 1885 se publican sus Esmeraldas, cuentos de carácter erótico -por eso el título que alude a lo verde-. En estos cuentos es poco lo que anticipa al Fray Mocho posterior. En cuanto al voseo, hay muy escasos registros en los diálogos.

En 1897 vuelca su experiencia como Comisario de Pesquisas en Memorias de un vigilante, libro que logra un acercamiento a la jerga de los ladrones y estafadores de la ciudad, sobre todo en la segunda parte, titulada "Mundo lunfardo". Es su primera obra de aproximación a la realidad porteña y allí ya el voseo es una forma de tratamiento obligada.

También de 1897 es Un viaje al país de los matreros, originado por una comisión que le asigna el ministerio de Marina por el Delta argentino. Este libro mereció la crítica consagratoria de Miguel Cané. La lengua, sin pretensiones de estilo, captando la realidad del medio y la psicología de los personajes, la convierte en una de las obras con mayor permanencia en la literatura argentina.

En el Mar Austral es el único de sus libros concebido como una novela. Los dos anteriores habían surgido como crónicas periodísticas para luego articularse a modo de memorias o de libro de viaje. El humorismo y la calidez humana del autor son los puntos en común que evidencian en todas sus producciones la

paternidad de Alvarez. En esta obra alterna el voseo con el tuteo.

De 1898 a 1902, las colaboraciones de Fray Mocho para Caras y caretas constituyen el material que luego se recogerá en sus libros póstumos. Allí, en el limitado espacio de la página periódica, crea sus pequeñas obras maestras. Condensación, unidad, ejercicio filológico, transcripción fonética y, sobre todo, humor son las bases sobre las que se construyen esas páginas. Salero criollo, Cuentos y la compilación de Barcia en Fray Mocho desconocido reúnen esta producción.

Los Cuentos en realidad en su mayoría no son tales. Ni siquiera relatos. Los hay que están más cerca del género dramático que del narrativo. Cané ya le advirtió la comedia nacional como meta de su producción. La muerte no dio tiempo a este vaticinio. Hay monólogos en los que late el unipersonal y escenas que pudieron ser la base de un sainete. Pero Fray Mocho se detiene en el pulido miniaturista, en el que vuelca la imágenes de la sociedad de su época. Imágenes que se van desplazando desde la plástica -que predominaba en las Memorias, en Un viaje y En el Mar Austral- al sonido. Su obra pretende la captación fonográfica de la realidad lingüística a través de estos cuadros de aparición semanal. Sus intentos de traslación fonográfica son el correlato del invento de Edison en los Estados Unidos. Las transcripciones fonéticas de Alvarez carecen de algunas sistematizaciones -por ejemplo la alternancia de yeísmo con lleísmo o su indecisión en el seseo-, pero le permitieron no solo llevar a cabo el "catastro literario de todo sitio ciudadano: conventillos, mercados, salones, salas de congreso, casas de familia, fondas, comisarías"

-como dice Barcia-,⁷² sino también un amplio censo lingüístico del Buenos Aires del 900, donde quedaron registrados los tipos de la inmigración junto a los de la ciudad -del centro a la orilla- y pasando por las jergas cuarteleras o políticas, policiacas o del hampa, de señoras y sirvientas, de empleados públicos o de bomberos, de carreros y burgueses. Toda la sociedad de la época pasa por el registro magnetofónico de Fray Mocho.

Solero, en el Prólogo a las Obras completas del entrerriano, destaca como sustento de la aproximación a la realidad cotidiana el uso del vos:

"Y ese lenguaje, ese idioma, frecuenta el vos, casi nunca el tú. Fray Mocho aceptó, desde el principio, esa realidad. Comprendió que el vos era el ápice de un contorno, que el vos era la tierra adonde confluían las divergencias, en donde, por medio de su habilitación era posible conseguir la máxima libertad. Para Fray Mocho el vos es la certidumbre, mientras que el tú es la cosa lejana que trae la historia, pero incapaz de enriquecer el campo verbal de un pueblo joven, de algo que se está forjando, que madura tardía pero seguramente. El vos es el acercamiento, es la supresión de la distancia, es la negación del antagonismo, es la vivencia categorial de algo muy hondo que convive con la pampa y, por tanto, con la ciudad. El vos suprime toda retórica, es lo íntimo, lo recóndito, lanzado con pura desnudez al mundo de una forma universal -el lenguaje- pero que, entre nosotros, se va trasvasando por la paulatina incorporación de palabras extrañas, readaptadas y, con el tiempo -ya se observan algunos ejemplos-, elevadas a rango de objeto mundial, en donde irrumpe con la confianza de lo imprescindible y en cuyo horizonte aún existe cierta inseguridad debido, precisamente, a la estructura accidental de las ciudades, a la hostilidad permanente de la llanura, del paisaje.

Fray Mocho pertenece a esa raza de héroes que se sumerge en el substratum con ese vigor soberano que los vuelve eternos. En él no hay composición, no hay retórica -eso sí, una retórica natural, «sin fábrica»-, no hay tergiversaciones. Admite lo que el dintorno le brinda. Este le entrega el vos, no el tú y, por consiguiente, maneja aquél y rechaza éste. Intuye dónde se encuentra lo veraz y a ello se dirige sin vacilaciones. El vos es la realidad. La toma. El resto es una sombra, algo fantasmal que solo sirve para agitar

⁷² Fray Mocho desconocido, Buenos Aires, Ediciones del Mar de Solís, 1979, p. 11.

muñecos delante de ojos miopes. Y que no se diga que el vos pueda ser grosero o ineficaz. Lo es en la medida que puede serlo el sexo o la tierra. El escritor argentino que hace un problema del vos, él mismo se vuelve problemático, inseguro. Trampea, desfigura, emplea vestidos ajenos. Por miedo, por tontería, por un desaire mal entendido. El vos es nuestra realidad y el tú aquello que nos brinda una tradición que nada tiene que hacer con la nuestra; con la que, dolorosamente, entre pesadillas y tumbos, nos vamos edificando".⁷³

Claro que estos párrafos de Solero hay que leerlos desde la perspectiva del momento de su escritura. El Prólogo es de 1954. Ya vimos en el capítulo II cómo hacia 1955 la revista Contorno asume el voseo como la manifestación espontánea de nuestra realidad lingüística. Solero suma su voz a través del elogio a Fray Mocho.

Cierto es que si la primera generación romántica con la crítica de costumbres tuvo un primer acercamiento a la realidad, este costumbrismo finisecular será el que realmente resuelva la cuestión del purismo. Caras y caretas sin entrar en polémicas, fiel a su público, imprime en 1902 un artículo firmado por Carlos Correa Luna sobre "La cuestión del criollismo". La conclusión, aunque en tono humorístico, es expresiva de su postura:

"Los gauchos son nuestros padres muy honraos, y el día que yo le oyera decir a un hijo mío que le gustaba el ZapaLlo, o saliera a cabrestiarle a la pronunCiaCión, me lo acostaba de un bife y lo sacaba'é la escuela, comprendés?... Cada cual en su lai, hermano. Este tano habla en cocoliche porque no ha nacido en la casa'é gobierno, y yo hablo en crioyo porque soy crioyo, y los españoles en castiya po que pá eso los largaron en su tierra... Pero que me vengás vos, que ti has criaio entre los ranchos comiendo choclos asaos y manejando el fiyingo, a hablarme'é la madre patria en tono'é lamentación... no siás sonso! Envainá el purismo, che..."⁷⁴

Esta literatura periodística, unida a la realidad política y

⁷³ Edición de Buenos Aires, Schapire, 1954, pp. 15-16.

⁷⁴ Recopilado en En torno al criollismo, Buenos Aires, CEAL, 1983, p. 257.

social de su tiempo, impone un rumbo literario sin pretensiones normativas. No copian de otras literaturas sino del natural. Los personajes son impensables con otra lengua, porque su lengua son ellos. Todos los estratos sociales entran así con autonomía a la literatura nacional.

Conclusiones

El 80 constituye una época muy compleja culturalmente. La literatura se multiplica en diversas orientaciones yuxtapuestas, sin demasiada relación entre sí. El voseo se extiende a gran cantidad de obras, en alternancia con el tú que es la forma preferida.

Postulamos para esta época una forma de tratamiento para la media confianza dada por el tú, frente al vos que es tratamiento de mayor intimidad. En la literatura este matiz desaparece por la presión de la forma escolarizada frente a la considerada "bárbara". De este conflicto entre norma y uso surge para la literatura el voseo como connotador de otros elementos: lenguaje infantil, argentinismo, parcialidades políticas, carnavalización, regionalismo, clase social, etc.

Por lo general, las propuestas de parangonarlo al tú son escasas.

El voseo se ve favorecido por la literatura folletinesca, especialmente por las novelas criollas y policiales de Eduardo Gutiérrez, literatura que se orientaba a un nuevo público, de baja instrucción. También los libros de frontera lo instauran dentro de la geografía que rescatan para las letras. Se enriquece el voseo con las distintas variedades que sirven para señalar las

zonas en mayor contacto con Chile o las que lo conservan en su modalidad diptongada.

Sin embargo, el voseo que irrumpirá con fuerza propia hacia el fin del siglo se sustenta en la crítica de costumbres. La prensa periódica ayuda a que prospere una literatura para el consumo inmediato, que no se escribe para que perdure, y que es la que le abre al vos definitivamente las puertas de la lengua escrita. Junto a Fray Mocho hay que destacar el esfuerzo de un español, Francisco Grandmontagne -autor de dos novelas que Unamuno llamó filológicas-, que le otorga al voseo un pasaporte panhispánico.

BIBLIOGRAFIA DEL SEXTO CAPITULO

- ALVAREZ, José S. (Fray Mocho), Obras completas, Buenos Aires, Schapire, 1954.
- , Fray Mocho desconocido, compilación y prólogo de Pedro Luis Barcia, Buenos Aires, Ed. del Mar de Solís, 1979.
- ANDERSSON, Theodore, Carlos María Ocantos y su obra, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1933.
- ARA, Guillermo, La novela naturalista hispanoamericana, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- ARGERICH, Antonio, ¿Inocentes o culpables?, Novela naturalista, Buenos Aires, Imp. del "Courrier de la Plata", 1884.
- AVELLANEDA, Andrés: "El naturalismo y E. Cambaceres", Historia de la literatura argentina, tomo II, Buenos Aires, CEAL, 1980.
- BAHAMONDE, M., Abismos, Buenos Aires, Lajouane, 1890.
- , Mareos. Novela americana, Buenos Aires, Valdetaro, 1892.
- BARROS, Alvaro, Fronteras y Territorios Federales de las Pampas del Sur, Buenos Aires, Hachette, 1975.
- , Indios, fronteras y seguridad interior, Buenos Aires, Hachette, 1975.
- BORELLO, Rodolfo, "Los escritores del 80", Revista de Literatura Argentina e Iberoamericana, Mendoza, Fac. de Fil. y Letras, I, 1, 1959.
- , "Habla y lengua literaria en la narrativa: 1880-1910", en Habla y literatura en la Argentina, Fac. de Fil. y Letras, U. N. Tucumán, 1974.
- CALZADILLA, Santiago, Las beldades de mi tiempo, Buenos Aires, La Cultura Argentina-Vaccaro, 1919.
- CAMBACERES, Eugenio, Silbidos de un vago (Potpourri). Buenos Aires, Minerva, 1924.
- , Música sentimental, Silbidos de un vago, Buenos Aires, Minerva, 1924.
- , En la sangre, Buenos Aires, Plus Ultra, 1968.
- , Sin rumbo, Buenos Aires, CEAL, 1968
- CANE, Miguel, En viaje, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- , Juvenilia, Buenos Aires, Colihue, 1981.

- , Prosa ligera, Buenos Aires, La Cultura Argentina-Vaccaro, 1919.
- CANTILO, José María, Quimera (Boceto de costumbres), Buenos Aires, Tailhade y Roselli, 1899.
- , La familia Quillango, en Orígenes de la novela argentina, tomo I, Sección de Documentos del Instituto de Literatura Argentina de la Fac. de Fil. y Letras de Buenos Aires, 1926-1931.
- , La ganqa, Buenos Aires, Tor, 1933.
- COSTA ALVAREZ, Arturo, Nuestra lengua, Buenos Aires, Sociedad Editorial Argentina, 1922.
- DAZA, José S., Episodios militares, Buenos Aires, Eudeba, 1975.
- DRAGO, Luis M., "La literatura del slang", en Nueva Revista de Buenos Aires, año II, t. VI (1882).
- EBELOT, Alfredo, La pampa, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- , Frontera Sur, Recuerdos y relatos de la campaña del desierto, Buenos Aires, Kraft, 1968.
- , Recuerdos y relatos de la guerra de fronteras, Buenos Aires, Plus Ultra, 1968.
- En torno al criollismo. Textos y polémica. Con estudio de Alfredo V. E. Rubione, Buenos Aires, CEAL, 1983.
- FOTHERINGHAM, Ignacio H., La vida de un soldado. Reminiscencias de la frontera, Buenos Aires, Círculo Militar, 1970, 2 tomos.
- GARCIA MEROU, Martín, Ley social, Buenos Aires, Lajouane, 1885.
- , Ensayo sobre Echeverría, Buenos Aires, Jackson, 1944.
- , Confidencias literarias, Buenos Aires, Argos, 1893.
- , Recuerdos literarios, Buenos Aires, La Cultura Argentina, 1915.
- , Libros y autores, Buenos Aires, Lajouane, 1886.
- GARMENDIA, Ignacio (Fortún de Vera), Cuentos de tropa (Entre indios y milicos), Buenos Aires, Peuser, 1891.
- GIL QUESADA, Vicente (Victor Gálvez), Memorias de un viejo. Escenas de costumbres de la República Argentina, Buenos Aires, Solar, 1942.
- GONZALEZ, Joaquín V., Mis montañas, Buenos Aires, Estrada, 1952.

- GONZALEZ, Joaquín V., La tradición nacional, Buenos Aires, Hachette, 1936.
- GONZALEZ, Santiago; LEMOS, H.; POSADAS, A.; RIVAROLA, N.; SPERONI, M., El 80. Visión del mundo, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- , El 80. Sus escritores, Buenos Aires, CEAL, 1969.
- GRANDMONTAGNE, Francisco, Teodoro Foronda (Evoluciones de la sociedad argentina), Buenos Aires, La Vasconia, 1896, 2 tomos.
- , La Maldonada, Buenos Aires, 1898.
- GROUSSAC, Paul, Fruto vedado, Buenos Aires, 1884.
- , Crítica literaria, Buenos Aires, Ed. de Belgrano, 1980.
- GUIDO Y SPANO, Carlos, Carta confidencial. A un amigo que comete la indiscreción de publicarla, Nosotros, año XII, t. XXX, 1918.
- GUTIERREZ, Eduardo, Croquis y siluetas militares, Buenos Aires, Hachette, 1956.
- , El Chacho, Buenos Aires, Hachette, 1960,
- , El puñal del tirano. Los dramas del terror, Buenos Aires, Maucci, 1893.
- , Gauchos sin chiripá, Buenos Aires, La Tradición Americana, 1933.
- , Hormiga Negra, Buenos Aires, El Boyero, 1950.
- , Juan Manuel de Rosas. Los dramas del terror, Buenos Aires, Harpón, 1944.
- , Juan Moreira, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- , La Mazorca. Los dramas del terror, Buenos Aires, Tommasi, 1886.
- , La Muerte de Buenos Aires, Buenos Aires, Hachette, 1959.
- , Lanza, el gran banquero, Buenos Aires, Tommasi, s/a.
- , Los montoneros, Buenos Aires, Hachette, 1961.
- , Santos Vega, Buenos Aires, Lumen, 1952.
- , Una amistad hasta la muerte, Montevideo, s/a.
- , Una tragedia de doce años. Los dramas del terror, Buenos Aires, Maucci, 1895.

- , Un viaje infernal, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- GUTIERREZ-PODESTA, Juan Moreira (1886), en Orígenes del Teatro Nacional, t. VI, Buenos Aires, Fac. de Fil. y Letras, 1935-1936.
- HOLMBERG, Eduardo L., Cuentos fantásticos, Buenos Aires, Hachette, 1957.
- JITRIK, Noé, "El ciclo de la bolsa", en Historia de la literatura argentina, t. II, ed. citada.
- , El 80 y su mundo. Presentación de una época. Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1968.
- LOPEZ, Lucio V., La gran aldea, Madrid, Aguilar, 1953.
- LUGONES, Benito B., "Carta literaria al Sr. Rodolfo Araujo Muñoz", La Nación, 16 de noviembre de 1879.
- MANSILLA, Lucio V., El diario de mi vida o sean Estudios morales, Buenos Aires, Imp, Tribuna Nacional, 1888.
- , Entre-nos (Causeries del jueves), Buenos Aires, Jackson, s/a, 2 vols.
- , En vísperas, París, Garnier, 1903.
- , Mis memorias, Buenos Aires, Hachette, 1964.
- , Retratos y recuerdos, Buenos Aires, Jackson, s/a.
- , Rozas. Ensayo histórico-psicológico, París, Garnier, 1898.
- , Una excursión a los indios ranqueles, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- MIRO, José María (Julián Martel), La bolsa, Buenos Aires, Huemul, 48.
- MONSALVE, Carlos, Páginas literarias, Buenos Aires, Ostwald y Martínez, 1881.
- MORANTE, Pedro G., Grandezas, Buenos Aires, Ivaldi y Checchi, 1897.
- OCANTOS, Carlos María, La cruz de la falta, Buenos Aires, Coni, 1883.
- , León Zaldívar, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1888.
- , Quilito, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- , Entre dos luces, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1912.

- , El candidato, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1912.
- , La Ginesa, Buenos Aires, Bibl. de La Nación, 1913.
- , Tobi, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1914.
- , Promisión, Buenos Aires, Bibl. de La Nación, 1924.
- , Misia Jeromita, Barcelona, Sopena, s/a.
- , Pequeñas miserias, Buenos Aires, Bibl. de La Nación, 1915.
- , Don Perfecto, Buenos Aires, Bibl. de La Nación, 1915.
- , Nebulosa, Buenos Aires, Bibl. de La Nación, 1916.
- , El peligro, Buenos Aires, Bibl. de La Nación, 1916.
- , Riqueza, Buenos Aires, Biblioteca de La Nación, 1917.
- , La cola de paja, tomo XV de las Novelas argentinas, Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1923.
- , La ola, tomo XVI de las Novelas argentinas, Madrid, Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1925.
- , El secreto del doctor Barbado, t. XVII de las Novelas argentinas, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1926.
- , Julia, t. XVIII de las Novelas argentinas, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1927.
- , El emboscado, t. XIX de las Novelas argentinas, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1928.
- , Fray Judas, t. XX de las Novelas argentinas, Madrid, G. Hernández y Galo Sáez, 1929.
- OLASCOAGA, Coronel M. J., Facundo. Drama histórico, Buenos Aires, Barausse y Callone, 1903.
- , El club de las damas, San Fernando, Roma, 1903.
- ONEGA, Gladys S., La inmigración en la literatura argentina, 1880-1910, Buenos Aires, Galerna, 1969.
- PECHMANN, Guillermo, El campamento. 1878. Algunos cuentos históricos de fronteras y campañas, Buenos Aires, Eudeba, 1980.
- PODESTA, Manuel T., Irresponsable. Recuerdos de la Universidad, Buenos Aires, Minerva, 1924.
- POSADAS, Abel, El libro extraño de Sicardi, Buenos Aires, CEAL, 1968.

- PRADO, Manuel (Comandante), La guerra al malón, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- , Conquista de la pampa, Buenos Aires, Hachette, 1960.
- PRIETO, Adolfo, "La generación del 80. La imaginación", en Historia de la literatura argentina, II, ed. citada.
- , "La generación del 80. Las ideas y el ensayo", en Historia de la literatura argentina, II, ed. citada.
- , La literatura autobiográfica, Buenos Aires, J. Alvarez, 1966.
- , Literatura y subdesarrollo, Buenos Aires, 1968.
- QUESADA, Ernesto, El problema del idioma nacional, Buenos Aires, 1900.
- , El criollismo en la literatura argentina, Buenos Aires, Coni Hnos., 1902.
- , La evolución del idioma nacional, Buenos Aires, 1923.
- QUINTANA, Federico, En torno a lo argentino, Buenos Aires, Coni, 1941.
- RIVERA, Jorge, El folletín y la novela popular, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- , Eduardo Gutiérrez, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- , "El folletín. Eduardo Gutiérrez", en Historia de la literatura argentina, II, ed. citada.
- ROMANO, Eduardo, "Fray Mocho. El costumbrismo hacia 1900", en Historia de la literatura argentina, II, ed. citada.
- ROSENBLAT, Angel, Las generaciones argentinas del siglo XIX ante el problema de la lengua, Buenos Aires, Fac. de Fil. y Letras, 1960.
- RUSICH, Luciano, El inmigrante italiano en la novela argentina del 80, Madrid, Playor, 1974.
- SALDIAS, Adolfo, Bianchetto. La patria del trabajo, Buenos Aires, Lajouane, 1896.
- SICARDI, Francisco, Libro extraño, Barcelona, F. Granada y Cía., s/a, 2 vols.
- VARELA, Luis (Raúl Waleis), Clemencia. Novela jurídica original, Buenos Aires, Imp. y Librería de Mayo, 1877.
- VILLAFANE, Segundo I., Don Lino Velásquez, Buenos Aires, Lajoua-

- ne, 1886.
- , Horas de fiebre, en Orígenes de la novela argentina, Sección de Documentos del Instituto de Literatura Argentina de la Fac. de Fil. y Letras de Buenos Aires, 1960.
- VINACUA, Rodolfo, "Lucio V. Mansilla", en Historia de la literatura argentina, II, ed. citada.
- VINAS, David, Literatura argentina y realidad política, Buenos Aires, Siglo XX, 1975.
- WILDE, Eduardo, Matemáticas y otras yerbas, t. V de las Obras Completas. (Las OC se publicaron en Buenos Aires y en París, entre 1914 y 1939, y tienen varios editores: Peuser, Crété-Corbeil, Belmonte. En algunos tomos, como en éste, no figura pie editorial.)
- , Cosas viejas y menos viejas, t. VI de las OC, París, s/a.
- , Recuerdos, recuerdos... Entre la niebla, t. VII de las OC.
- , Artículos de carácter político, t. VIII de las OC.
- , Cartas de Presidentes, t. IX de las OC.
- , Cosas mías y ajenas, t. X de las OC. Buenos Aires, Belmonte, 1939.
- , Tiempo perdido, t. XI de las OC. Buenos Aires, Peuser, 1923.
- , Viajes y observaciones, tt. XII y XIII de las OC. Buenos Aires, Belmonte, 1939.
- , Por mares y por tierras, tt. XIV y XV de las OC. Buenos Aires, Belmonte, 1939.
- , Prometeo y Cía., t. XVI de las OC. Buenos Aires, Belmonte, 1939.
- , Aguas abajo, t. XVII de las OC. Buenos Aires, Peuser, 1964.
- , Gobierno y Administración, tt. XVIII y XIX de las OC. Buenos Aires, Belmonte, 1939.
- WILDE, José A., Buenos Aires desde 70 años atrás, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- ZANETTI, Susana, "La «prosa ligera» y la ironía: Cané y Wilde", en Historia de la literatura argentina, II, ed. citada.
- ZEBALLOS, Estanislao S., Callvucurá y la dinastía de los Piedras; Painé y la dinastía de los Zorros; Relmú, reina de los Pinares, Ed. de la trilogía en un solo volumen, Buenos Aires, Hachette, 1961.

EL TEATRO RIOPLATENSE

DESDE 1880 HASTA EL AFIANZAMIENTO DE LA ESCENA NACIONAL

Desde los primitivos sainetes criollos y a través de todo el siglo XIX, el teatro fue un entretenimiento que satisfizo en Buenos Aires a las distintas capas sociales. Es significativo que la gauchesca, desde Hidalgo hasta del Campo, y pasando por Luis Pérez, se haya referido a las funciones teatrales bonaerenses.

También el circo fue un espectáculo que se sumó a los teatrales con gran afluencia de público, dado su carácter ambulatorio y, después de Caseros, por su menor costo frente a las entradas teatrales.

Escenario y pista van a confluír en la formación del teatro rioplatense. No pretendemos entrar en la polémica de si la escena nativa es hija del género chico hispano, si "el problema insoluble del teatro nacional [fue] resuelto por un payaso con instinto y temperamento de actor", como sostuvo García Mérou refiriéndose al Juan Moreira hablado,¹ o si había una constante de teatro nacional. Tampoco creemos factible separar, como lo intentó Mariano Bosch, el teatro uruguayo del argentino, sosteniendo que aquél nació del circo de los Podestá, en tanto que el nuestro cuenta con una tradición escénica. Aceptamos como una unidad el teatro rioplatense ya que a los autores uruguayos no les alcanzaba con el espectador de Montevideo y que las compañías teatrales, comenzando por el circo de los Podestá, representaban las mismas obras en una y otra orilla del Plata.

¹ Véase la nota 51 del capítulo anterior.

Nos adscribimos, pues, a la coherente visión de Eva Golluscio de Montoya en su "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: el caso de Nemesio Trejo": Hay una sola línea, la de la tradición criollo-gauchesca local, existente desde antiguo y que habría de cumplir su propia evolución. En un momento dado, un suceso ajeno a la estructura interna de nuestro teatro, pero ligado a factores externos, especialmente económicos, como es la división por secciones del teatro madrileño, le sirvió de impulso y contribuyó a la masivización del espectador.

Ya antes de 1890 se había producido una serie de obras menores escritas por autores locales, ligadas a nuestras costumbres y que se alejaban del gusto español incluso en la elección del lenguaje y de los tipos humanos, más próximos a lo criollo y gauchesco.

Eva Golluscio sintetiza así este proceso:

"Mucho antes de 1892 -año de Los óleos del chico- la tradición local en su aspecto escénico (circense y teatral) había desarrollado sus gérmenes más primitivos y anunciaba sus posibilidades futuras. Todo había sido hecho por las anteriores generaciones de creadores: personajes, conflictos básicos, modalidades interpretativas, ritmos, etc. Entre los elementos que ya habían sido fabricados para la escena por la tradición, citaremos: el uso en la escena de bailes del país rescatados e incorporados al circo ya desde 1829, de la payada y de los recitados o cantos con acompañamiento de guitarra; la aparición de caballos en el escenario; una serie de personajes populares (el portugués, el italiano, el vasco, el gallego, el moreno, el patotero, el gaucho pobre, etc.) que surgían una y otra vez, en los sainetes primitivos, en el drama gauchesco y en el circo, a partir de imitaciones -como en el caso de Pepino del 88 (1881)-, incluidos en la representación circense o como figuras reales (el payador, el cantor de barrio, el guitarrero); una serie de temas y conflictos presentes en el sainete primitivo y en el drama gauchesco: el choque entre el hombre de baja condición social (el gaucho, el paisano) y la autoridad (el juez, la partida policial, el militar), el enfrentamiento del lugareño con el extranjero, la rivalidad amorosa; una serie de resortes dramáticos: la violencia, la comicidad, la sátira política, la crítica de costumbres, el grotesco en la tipi-

ficación de ciertos personajes; la improvisación sobre el guión, como modalidad interpretativa; el uso de un doble espacio escénico: pista y escenario; la reunión y mezcla, en el mismo espacio escénico, de lo circense y de lo teatral, desde 1842 [con las pantomimas para circo]; la utilización de tres lenguajes escénicos: el cocoliche (creado a partir del pseudo-sabir hablado por los inmigrantes italianos en el Río de la Plata), el lunfardo (creado a partir del argot rioplatense) y el habla gauchesca; y fundamentalmente, la constitución de un elenco de ejecutores criollos, los Podestá.

[...] En 1889, con el estreno de la zarzuela breve La gran vía y gracias a la iniciativa de algunos empresarios de teatros, Buenos Aires conoció una innovación de tipo empresarial, la del teatro por horas o por secciones. La obra de teatro breve dejó de ser un acto suplementario dentro de un espectáculo mayor, pasó a ser una obra única y central y cobró autonomía. [Esto] en el Río de la Plata permitió el rebrote del viejo sainete criollo existente desde la Colonia y la actualización del drama gauchesco.

Frente a este elemento renovado -aparecido recién en 1889 y al que la crítica parece atribuir muchas veces haber «desatado» la ola creativa entre los rioplatenses, es necesario tener claro que los ya citados elementos integrantes de la tradición escénica local, presentes desde la época colonial y reafirmados durante los años rosistas, se hallaban firmemente estructurados, desde el punto de vista de su organización escénica, hacia 1880-1890, y seguían alimentando tanto la actividad teatral como la circense".²

El circo y el teatro por secciones colaboraron en la formación del eslabón último del teatro: el destinatario o espectador. No abundaban aún los autores nacionales ni había actores nativos. Las compañías venían de Europa, especialmente de España e Italia, y ponían en escena obras extranjeras, a menudo en otro idioma. Incluso, los primeros autores argentinos no tenían más posibilidad que dar sus obras a representar a estas compañías, a veces previa traducción. De todos modos, el afianzamiento del espectador, que poco a poco pedirá ver reflejada en escena su realidad, es el primer factor que determina este fenómeno teatral riopla-

² En Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien, 37 (1981), pp. 87-88 y 94.

tense. Por primera vez nos encaminamos a un fenómeno de comunicación de masas donde los bordereaux teatrales exigirán la adecuación de autores y actores al público.

El circo criollo

Era el espectáculo económico. Importantes compañías extranjeras llegaron al Río de la Plata, pero los elencos más populares eran los criollos, asentados, por lo común, en los suburbios, y que permitían el acceso a la gente de menores recursos. El circo Arenas, Raffetto, Anselmi, Rivero, Rossi figuran entre los más conocidos, aunque para nuestro tema será fundamental el de los Podestá, pues ellos son quienes dan el salto de la pista a la escena.

Hacia 1880, el programa tipo de los circos criollos se constituía así:

- 1) Números ecuestres y de destreza física.
- 2) Danzas criollas representadas por conjuntos.
- 3) Improvisación o payada de contrapunto o canto criollo en general, con acompañamiento de guitarra.

4) Las pantomimas, que se inician hacia 1830 (pantomimas de carácter indio) y que hacia 1842 ya se constituyen en pequeñas representaciones dramáticas.

5) Otros números que recurrían al recitado o a la imitación de tipos criollos, como el célebre Pepino el 88, interpretado por José Podestá.

En cuanto a los Podestá, se inician en Montevideo. La vocación de uno de los hermanos, José, los constituye en compañía circense y tras años de recorrer los caminos de Uruguay y de

Argentina, en 1884 se afincan en Buenos Aires para actuar en el circo Humberto Primo, en la manzana que hoy ocupa el Departamento de Policía, en Cevallos y Belgrano. El personaje de Pepino el 88, payaso que satiriza la actualidad política al compás de la milonga, es uno de sus mayores éxitos. Dice Mariano Bosch:

"Lo único original, para la época, fue la nueva aplicación que hizo Pepino el 88, don José J. Podestá, del canto de décimas del carrero compadre i otras análogas de la pista, con cierta voz que poseía, simpática i bien timbrada, i su acento apropiado y criollísimo. Esa clase de cantos, en la pista del circo, no se oían desde el tiempo de Rosas, ya bien lejano: Florencio Castañera i Jaime el payaso lo hacían en aquel tiempo. Era aquello mui criollo i gustaba al pueblo, lo mismo aquí que en Montevideo. A ellos imitó Pepe Podestá".³

Otro circo extranjero, el de los Hermano Carlo, cumple una exitosa temporada en Buenos Aires. Como despedida, y a modo de agradecimiento, deciden ofrecer algo bien criollo al público de la ciudad. El Juan Moreira, conocido por la enorme difusión del folletín de Eduardo Gutiérrez, es ideal para un mimodrama como los que se representaban en los picaderos. Pero los Hermanos Carlo carecen de la primera figura, del gaucho cantor y perseguido, que no puede ser interpretado por un extranjero. Le ofrecen el papel a José Podestá, que se ha popularizado con Pepino el 88 y por un tiempo se unifican ambas compañías. El Juan Moreira se representa por primera vez el 2 de julio de 1884 y se cumplen trece funciones. Después los Carlo deben abandonar nuestro país y los Podestá retornan a sus actividades circenses, hasta que en 1886 en Arrecifes deciden reponer el Juan Moreira. Asiste a la representación un francés, León Beaupuy, muy gustador de las

³ En Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá, Buenos Aires, Rosso, 1929, p. 29.

pantomimas pero que no conoce bien el folletín de Gutiérrez. En charla con el elenco, después de la función, les pregunta qué quiere decir con los gestos y ademanes el milico que entra en la oficina del alcalde. José Podestá le contesta que simplemente anuncia a su jefe que en la puerta está Juan Moreira. El francés sugiere que sería mucho más claro si simplemente lo dijera. Este diálogo resulta la gestación del Juan Moreira hablado que se ofrecerá en Chivilcoy el 10 de abril de 1886.

Poco a poco los actores irán dando forma a un diálogo precario y se deslizarán del dominio circense al teatral. Una línea gauchesca, iniciada con el primitivo sainete criollo, cuya manifestación más antigua conocida es El amor de la estanciera, pero que tiene expresiones casi contemporáneas, como Solané, de Francisco F. Fernández (1872), recobra vigor en la pista circense, con el Juan Moreira, y alienta toda una producción literaria: Juan Soldao, de Orosmán Moratorio; Santos Vega, en arreglo de Juan C. Nosilla; Las tribulaciones de un criollo y ¡Cobarde!, de Víctor Pérez Petit; Julián Jiménez, de Abdón Aróstegui; Nobleza criolla y Cuarentenas, de Francisco Pisano, etc.

El género chico

Ya ha señalado Raúl Castagnino que esta denominación es tan errónea como difundida:

"Género chico: denominación arbitraria que, por herencia española, pasó al Río de la Plata para designar expresiones de teatro breve y menor. Arbitraria 1) porque el sintagma «género chico», según el uso corriente, no alude a un género, sino a determinadas especies menores; 2) porque pretende caracterizar por extensión y duración lo que solo puede diferenciarse por valores intrínsecos; 3) porque con el rótulo «género chico» habitualmente se engloba lo mismo especies musicadas que especies de letra sola; especies

cómicas, satíricas, costumbristas o simplemente reflejo de la realidad inmediata; especies que funcionan como relleno de un espectáculo o que por sí mismas se constituyen en espectáculo".⁴

Sirve para designar al teatro por horas. En Buenos Aires se habían conocido algunas producciones breves o sainetes caseros en la época rosista, como El cólera morbus o Un paseo a San Fernando. El sainete como complemento de la velada teatral o como fin de fiesta se independizará en España, por motivos económicos, y esa novedad la importarán sus compañías a Buenos Aires. El motivo es netamente económico. La clase media que apenas logra sobrevivir, no puede pagar una peseta por entrada al teatro y los elencos sienten la imposibilidad de continuar. Esto les hace pensar en programar funciones cortas, aproximadamente de una hora, a un real la función. Además, tiene la ventaja de que se puede elegir la obra y/o el horario. La revista de actualidad, en varios cuadros, y la comedia costumbrista son los géneros preferidos. No tardarán en agregarles las canciones y músicas propias de las zarzuelas. El éxito de estas representaciones desborda la Península y muy pronto llegará al Plata. La gran vía es una revista de costumbres de gran popularidad en Buenos Aires, donde el género zarzuelero es aceptado con entusiasmo y a menudo imitado por los autores nativos. Y el espectáculo por secciones también arraiga en nuestra ciudad. En la calle Paraná al 300, un teatrillo dirigido por un francés, M. Forlet, en 1889 implanta el teatro por horas. Aprovecha para ello la presencia de una serie de actores españoles a quienes lleva a trabajar en "El Pasatiem-

⁴ En Revaloración del género chico criollo, Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1977, pp. 7-8.

po". Un año después, otras salas imitarán su ejemplo: "Onrubia", "El Nacional", "Jardín Florida". En cada una de ellas se dan tres, cuatro y hasta cinco obritas diferentes.

Dice García Velloso:

"Si La gran vía fue el toque de llamada para el público de Buenos Aires que favoreció durante tantos años los espectáculos de zarzuelas españolas en un acto, La verbena de la paloma fue el toque de ánimas. Después del formidable éxito que alcanzó este sainete admirable de Ricardo de la Vega y del maestro Tomás Bretón, el género subsistió pero languideciente".⁵

Y es que se empezaba a sentir un cierto cansancio por las obras hispanas. Es aquí cuando comienzan a abrirse paso los autores locales. Miguel Ocampo, Nemesio Trejo, Justo López de Gomara, Emilio Onrubia y Miguel Argerich compiten con ventaja con las zarzuelas hispánicas en las carteleras.

El teatro local hasta 1890

En la décadas del 70 ya se conocieron algunas obras relacionadas con la vida argentina. En 1872 Francisco Fernández escribió Solané, drama psico-sociológico en cuatro actos, que se publicará en 1881 y que no llegó a ser representado. El autor dramatiza un hecho policial ocurrido en Tandil. La obra, aunque plagada de parlamentos que no condicen con la condición de los personajes, presenta, sin embargo, algunos diálogos en que se evidencia la lengua bonaerense. Por ejemplo, Burgos le dice al Negro:

"-¡Allegate!... nomás, negrito compadrón, que no hay de

⁵ Memorias de un hombre de teatro, Buenos Aires, Kraft, 1942, p. 50.

quien juir tuavía".⁶

Y más adelante Bermúdez exclama:

"-Me parece que vos no vas a llegar a la comisaría, por insolente lengua larga... ¡Pedime perdón!" (p. 278).

El autor vacila ante el uso del voseo que alterna con el tuteo. A veces encomilla la forma pronominal vos usada por tú. También por momentos, cuando el tratamiento quiere ser respetuoso, utiliza el vos con formas diptongadas. Para los personajes de menor jerarquía social prefiere el voseo, cuyos registros son:

CUADRO 1
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA SINGULAR
(Solané)

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
pintás, p. 137 querés, 295 sabés, 287, 315 (2 v), 316, 317, 331 valés, 339	cortés (in), 295	acabá, 316 aguardá, 340 allegá(te), 272 andá, 273 avisá(le), 294 callá(te), 277, 294, 315 cantá(nas), 287 conservá(te), 295 cuidá(la), 288 decí(le), 288 dispensá(me), 305 governá(me), 321 largá(te), 274 pedí(me), 278 quedá(te), 316 retirá(te), 340 tomá(lo), 297, 315 vestí(me), 317
Total: 9 registros	Total: 1 registro	Total: 21 registros

(in) Imperativo negativo.

Del pronombre vos hay un total de 5 registros: 3 en función

⁶ En Orígenes del teatro nacional, III, Publicado por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, p. 272. Las páginas corresponden a esta edición.

de sujeto, 1 como término de comparación y 1 como término de preposición.

En la década del 70 no faltan tampoco las obras teatrales de intención política. En 1875 en el teatro de la Alegría se estrena El sombrero de don Adolfo, de Casimiro Prieto Valdés. La dama "Patricia" es asediada por don Domingo, su protegido don Nicolás y por don Adolfo. Las alusiones a la política se patentizaban por la caracterización que de Sarmiento hizo el actor Manuel González y porque el discurso teatral de este personaje mezclaba partes muy conocidas del discurso político sarmientino. La obra resultó un escándalo y se prohibió de inmediato.

En 1878 los actos eleccionarios le dictan a José Borrás, radicado en San Luis, La codicia rompe el saco. El tema será retomado más tarde por el sainete.

En ninguna de estas obras hemos hallado registros voseantes. Tampoco los hallamos en la primera revista de corte político que se debió, en 1885, a Eduardo Sojo, más conocido por Demócrito, autor de Don Quijote en Buenos Aires. Sojo era director del semanario satírico Don Quijote, de crítica política, y esta obra también es prohibida, por lo que el espectáculo se traslada a San José de Flores, donde no alcanza la autoridad de la intendencia de la ciudad de Buenos Aires.

En 1884, un español afincado en Argentina desde 1880, Justo S. López de Gomara, escribe Gauchos y gringos, "bosquejo de costumbres argentinas en un acto y en verso". Primera obra en la que sube a escena el chiripá criollo. Resulta interesante desde el punto de vista de la utilización del lenguaje, porque el poco tiempo que llevaba el autor en el país hace que por momentos nos

resulte un -pastiche- de hispano-gauchesca. Utiliza el voseo exclusivamente en boca de gauchos y muy mezclado con el tuteo:

"Mirá vos que eres ñandú".⁷

"...¿acaso me obligas / vos ni naides a vivir?", p. 21.

"Que si tú querés callar", p. 22.

En las coplas de relación ella solicita:

"Si querés que yo te quiera / me has de enladrillar el mar..."

A lo que él responde:

"Si tienes ese deseo / que te enladrille tu madre..." p. 34.

Y en la promesa del gaucho José a su china vemos un imperativo muy influido por la nacionalidad del autor:

"Será eterna, descuidad", p. 47.

En esta obra está latente el Martín Fierro y su prestigio puede imponérsele para el uso del vos por el gaucho. De todos modos, ya en el capítulo anterior vimos la atracción que para los españoles presentaba el voseo, ya que la primera novela voseante de la literatura nacional corresponde a un castellano viejo: Francisco Grandmontagne.

CUADRO 2
FORMAS VERBALES VOSEANTES
(Gauchos y gringos)

Presente de Indicativo	Imperativo
creés, 26	andá(te), 22, 25
pensás, 21	callá(te), 19, 21, 22, 25
querés, 22 (2 v), 34	cantá, 34
sabés, 19	mirá(me), 20, 21, 22
sos, 21	serví(le), 24
tenés, 22	

⁷ Edición del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1963. p. 20. Las páginas corresponden a esta publicación.

Presente de Indicativo	Imperativo
Total: 8 registros	Total: 11 registros

El vos como pronombre sujeto lo hallamos 3 veces, en tanto que como término de preposición 5. Con la preposición con, se prefiere contigo.

Hasta el año 90, las obras de autores argentinos o radicados en la ciudad que se representaban eran muy pocas. Las que hemos extraído del índice de Artacho son:

1871. El ciego, drama en tres actos del escritor argentino don Luis V. Varela, vertida al italiano por Basilio Cittadini.

1877. La rosa blanca, de Martín Coronado.

1878. Luz de luna y luz de incendio, de Martín Coronado.⁹

1883. ¿Qué dirá la sociedad?, comedia de costumbres de David Peña.

1884. Gauchos y gringos, de J. López de Gomara.

1885. Salvador, drama de Martín Coronado.

1889. El submarino Peral, comedia dramática de J. López de Gomara.

1889. Lo que sobra y lo que falta, de Emilio Onrubia.

Frente a la escasez de estrenos nacionales y la superabundancia de piezas extranjeras, en el año 1890 comienza a notarse un cambio. Aparecen los autores de género chico criollo que competirán con los hispanos.

La última década del siglo

⁹ En este mismo año habría que agregar un estreno que no figura en el índice de Artacho: Contra soberbia, humildad, de la joven dramaturga nativa Matilde Cuyás.

Las citas de Bosch ordenadas en el índice de Artacho nos enfrentan a siete estrenos nacionales en 1890:

- El Juan Moreira hablado (la pantomima ya se había dado en Buenos Aires en 1884).
- Un día en la capital, de Nemesio Trejo.
- La fiesta de don Marco, también de Trejo
- De paso por aquí, de Miguel Ocampo.
- De paseo en Buenos Aires, de Justo López de Gomara.
- Valor cívico, apuntes de la revolución tomados por Justo López de Gomara.
- Amor y patria, también de López de Gomara.⁹

A la cantidad de obras hay que agregar el progresivo manejo de la revista de tipo político y la regionalización del lenguaje. Miguel Ocampo, con De paso por aquí, introduce el vocabulario lunfardo por primera vez en escena¹⁰ y, por supuesto, los perso-

⁹ Para el resto de la década, el índice de Artacho, ampliado por nosotros, nos presenta los siguientes estrenos: 1891: Las flores del muerto, de Nicolás Granada. 1892: El año 92, de Ezequiel Soria; Los consejos de don Javier, de Manuel Argerich; Los óleos del chico, de Nemesio Trejo. 1893: Cortar por lo más delgado, de Martín Coronado; Colombisson, "pochade" de Nicolás Granada; La capretta di Pepini, pieza en un acto del doctor L. E. Albasi, radicado en Buenos Aires; A la diez en punto, de Miguel Ocampo. 1894: El testamento ológrafo, de Nemesio Trejo; Juca Tigre, de Nicolás Granada. 1895: El Registro Civil y El paso de los Andes, ambas de Trejo; El león de San Marcos, de autores argentinos; Amor y lucha, de Ezequiel Soria. 1896: Calandria, de Martiniano Leguizamón; El sargento Martín, de Ezequiel Soria. 1897: Justicias de antaño, de Martín Coronado; Atahualpa, de Nicolás Granada; Las aves negras, de Trejo; Amor y claustro y Justicia criolla, ambas de Soria; Vecchia dottrina, de E. Onrubia; In vino veritas, de Albasio.

¹⁰ "¿Cuándo aparece el lunfardo en la escena vernácula? Hasta donde he podido determinarlo documentalmente, este hecho ocurrió en 1890, año clave en nuestro teatro, pues señala la incorporación de los autores argentinos al género chico, hasta entonces exclusivamente de los españoles. En enero de ese año, en efecto, estrenase una obrita titulada De paso por aquí, original

najes lunfardos vosean. Esto ya fue observado por Blas Raúl Gallo, quien en su Historia del sainete nacional anota:

"Durante los dos primeros cuadros se habla a la manera castellana, con el uso correcto del pronombre y la estructura normal del verbo. Pero en el tercero, una escena típica entre un carrero, un cochero de tranway y un vigilante, porteños de pura cepa los tres, impone el palique de arrabal".¹¹

En realidad, los registros voseantes alternan con los tuteantes, pero lo más destacable es que por primera vez los tipos populares del suburbio, con sus costumbres, con su lengua peculiar, muy enriquecida por el vocabulario del hampa, sube a escena. Y suben con éxito, puesto que los espectadores, cansados ya de la abundancia de malas zarzuelas peninsulares, prefieren verse reflejados a sí mismos en las tablas. Los personajes gauchescos y de arrabal comienzan a imponerse por la respuesta del público.

De este mismo año es otra revista de López de Gomara: De paseo en Buenos Aires, "bosquejo local en dos actos y diez cuadros, en verso". La insistencia en lo local incluye la lengua, no solo las alusiones políticas. Si López de Gomara ya se había atrevido con el vos en Gauchos y gringos, aquí lo retoma para ponerlo en forma exclusiva en boca del gaucho. Este prejuicio no es exclusivo de este autor, como ya veremos en iJettatore!, de Gregorio de Laferrère. López de Gomara aprovecha el vos para el chiste:

de un ingenio criollo, Miguel Ocampo, a justo título considerado precursor de la especie sainetesca que habría de cobrar insospechado desarrollo durante los cuarenta años siguientes" (Soler Cañas, Orígenes de la literatura lunfarda, Buenos Aires, Siglo XX, 1965, p. 208).

¹¹ Edición de Buenos Aires, Quetzal, 1958, p. 42.

"GAUCHO.- ¿Y Tomás?
 CUERVITO 1.- ¿Qué Tomás?
 GAUCHO.- Tomaré otro".¹²

Este mismo recurso lo hallamos en un grotesco de 1916, Los chicos de Pérez, de Carlos de Paoli: El padre alterna el tú con el vos. El hijo, Filiberto, habla prácticamente lunfardo. En una pelea con el primo golpean al padre, Juan Pérez. Queriéndolo curar, Filiberto le ofrece:

"FILIBERTO.- Tomá, viejo, póngase agua fresca. (Le alcanza el botellón.)
 JUAN.- ¡Sal! ¡Sal!
 FILIBERTO.- La sal es pior viejo.
 JUAN.- ¡Que salgas de aquí, cretino!"¹³

La gracia surge del malentendido ante un público que conoce, y posiblemente emplea, las dos normas.

López de Gomara intenta también reflejar el habla de los negros: marca el seseo, el uso vacilante de r y de l en los grupos liquida-licuante, pero los negros no pronuncian el vos.

Estas obras son aún traslaciones de la zarzuela hispana. De paseo en Buenos Aires lo es de La gran vía, pero esta traslación conlleva la presencia de sucesos, tipos y voces de nuestro medio.

Ese año es además decisivo porque la revolución del Parque introduce en la escena política a los miembros de la clase media, a los inmigrantes e hijos de inmigrantes, quienes comienzan a influir en el desarrollo cultural del país. No es el público del picadero, pero tampoco es el que goza con las temporadas de arte europeo del Colón. Es un público que quiere verse representado en

¹² Publicación del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1963, p. 52.

¹³ En Antología del género chico criollo, Buenos Aires, Eudeba, 1976, p. 123.

el teatro y que se entusiasma y enfervoriza cuando asiste a los hechos que protagonizó en la calle y que ahora se exaltan en el teatro. El espectáculo se convierte así en medio de comunicación y los bordereaux dan la pauta de la relación entre autores-actores por un lado y espectadores por el otro.

En 1892 Ezequiel Soria, en su primer obrita, hace aparecer en escena a Leandro N. Alem (El Entenao). Es la revista El año 92. Las fiestas del cuarto centenario del descubrimiento de América, el naufragio de la "Rosales", que llevaba nuestros representantes al viejo mundo, las inundaciones, la actualidad política y la hermandad hispánica se aglutinan en esta obra que permanece bastante tiempo en cartel. Los dos únicos registros voseantes, curiosamente de presente de subjuntivo, los coloca en labios de dos tipos populares: La Tucumana y El Asistente.

También de 1892 es Los óleos del chico, de Nemesio Trejo. Los seis cuadros transcurren en un corralón, en la trastienda de un almacén, habitación y patio de una casa pobre y comisaría. Estas continuas mutaciones de escenario, comunes al drama gauchesco y al sainete, muestran distintos tipos y ambientes locales. El género chico no se cuidaba de guardar las unidades del teatro clásico, en las que, sin embargo, García Velloso instruyó a Laferrère.¹⁴ Tampoco García Velloso las guarda cuando intenta un teatro más popular. El tema de Los óleos del chico es muy simple: el demorado bautismo de un niño, pero permite enfocar la vida del suburbio sin excluir la protesta social:

Qué ley tan ingrata
vidalítá,

¹⁴ Memorias de un hombre de teatro, ed. citada, p. 40.

tiene el argentino,
lo condena al pobre,
vidalita
y lo salva al rico.

Concluye, no obstante, en la apoteosis final de exaltación patriótica, aunque en el presente de los actores y espectadores: "el lobo grande se lo come al chico y el güey lerdo bebe el agua turbia".¹⁵

En el arrabal de Los óleos del chico conviven la lengua agauchada, la de la inmigración y la del hampa. Genaro es un napolitano acriollado que repite los efectos cómicos de Cocoliche:

"GENARO.- Güenas tardes, caballeros en general, aquí estoy porque he venido, por Dios que me caiga moerto.

DESIDERIO.- Ya viene el nápole compadriando.

GENARO.- Si soy compadre es porque me da el coero, che; no te pasés de gato a perro" (p. 16).

En esta plasmación de la vida de arrabal, el voseo surge como lo normal, como una manifestación más de la vida cotidiana.

Otra obra de avanzada, en este sentido, es Justicia criolla, de Ezequiel Soria. La acción transcurre en el conventillo, con su patio común, crisol de lenguas y muestrario de tipos. Desde el moreno ordenanza del Congreso, que incorpora a su discurso giros leguleyos y expresiones de camarista, al portero de Tribunales, gallego ensoberbecido por su librea. El tema de la seducción de la jovencia honrada y trabajadora, que está dispuesta a sufrirlo todo por el bienestar de los suyos, es aquí inaugural de toda una serie de argumentos con ligeras variantes. El léxico es costumbrista y por primera vez predomina el voseo en la obra de Soria.

CUADRO 3

¹⁵ En Antología del género chico criollo, ed. citada, p. 24.

FORMAS VERBALES VOSEANTES
(Justicia criolla)¹⁶

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
acordás, 122 andás, 121 arrancás, 117 contás, 112, 119 decís, 112 enojás, 113 llamás, 114, 121 llevás, 113 perdés, 114 podés, 115 quemás, 115 querés, 115, 124, 128 sabés, 112, 113 sos, 112, 113, 114, 121 tenés, 122, 127 venís, 127	enterés (oc), 117 vengás (in), 115, 116, 120, 121	andá(te), 114 ayudá(me), 125 bebé, 113 contá(me), 113 escapá(te), 124 esperá(me), 125 hablá, 125 perdoná(me), 113 (2 v) sentá(te), 113 vení, 113
Total: 25 registros	Total: 5 registros	Total: 11 registros

(in) Imperativo negativo.

(oc) Otros contextos.

Como pronombre sujeto, hay 10 registros de vos y como término de preposición, 3.

En 1898, con El deber, Soria vuelve al lenguaje arrabalero, ambientado en el conventillo. Ya en esta obra, como dice Ismael Moya: "El monólogo de Wenceslao es un ejemplo de lunfardismo, valioso para conocer hasta qué extremos el tema popular porteño habiase adueñado de la escena".¹⁷

También en 1898 se estrenan Ensalada criolla, de Enrique De María, y Gabino del mayoral, de Enrique García Velloso. En esta

¹⁶ Las citas corresponden a la edición de Zarzuelas criollas, Buenos Aires, Padró y Ros, 1899.

¹⁷ En Ezequiel Soria, zarzuelista criollo, publicación del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1938, p. 493.

última, aunque el título corresponde al nombre de un personaje, el protagonismo es de la ciudad. Francisco García Jiménez dijo:

"No hay héroes particulares en Gabino el mayoral... Protagonista es el color popular; la polifonía de la gente (mayoral o vigilante, cochero o «linyera», generoso o desleal) con el respaldo del caserío de muros bajos... Protagonista es el Buenos Aires de esta alborada del 900 con que se alza el telón del segundo cuadro, entre pregones de diariero y lechero, campanas llamando a primera misa, silbato de fábrica y corneta de «tranway»..."¹⁸

Hemos transcripto este juicio porque nos parece acertadísimo hablar de polifonía. Polifonía en el sentido de concierto de distintas voces de la ciudad. El sainete, en su mayor parte, es el intento -muy a menudo logrado- de incorporar las jergas que se oían en calles y bares. Carlos Mauricio Pacheco, según cuentan sus cronistas, pasaba las horas en los cafés de Balvanera oyendo a los parroquianos que hablaban a los gritos: los vascos que siempre pululaban por las estaciones ferroviarias, los genoveses y los italianos del sur, los farrucos (gallegos) que ya compartían con la población autóctona la atención de los bares, el criollo del interior, que había ganado prosapia lingüística en la literatura gauchesca, el compadre de arrabal que intentaba con el lunfardo evadir a la policía. Porque el lunfardo comienza siendo un vocabulario de uso exclusivo de los marginales de la ley, aunque al poco tiempo se contagia al vecino trabajador y a la lengua del inmigrante y de las capas inferiores de la población, para luego ir ganando cada vez más espacio hasta penetrar en las capas sociales intermedias y en la literatura. Cuando Carlos Pacheco llega a los bares bohemios de la calle Corrientes ya es

¹⁸ Citado en el Prólogo a Gabino el mayoral y Fuego fatuo, Buenos Aires, ECA, 1983, pp. 12-13.

un perfecto imitador del catalán, del francés, del italiano dialectal. Los otros escritores que compartan su mesa gozarán con sus interpretaciones orales. Y esta diversión llega también a la escena a través de los saineteros. Dice Blas Raúl Gallo:

"Un costumbrismo desprejuiciado, liberado, trasladó, en primer término, el lenguaje de la calle, el neo-logismo, el barbarismo o el modismo que salpicaba el habla popular, a los diálogos sainetescos. Esa amorfa jerigonza del «recién venido» alternó con la otra que ya habían extractado los primeros sainetistas del hampa y del suburbio porteños y montevideanos. El propio hijo del inmigrante acarrea al barrio y al boliche, el cocolichismo de la parentela foránea. El oído se hacía en el palique cotidiano a la estrambótica sintaxis y a la entonación circunstancial. Se creó una especie de dialecto para la escena breve, fugaz y humorística del sainete, que, en virtud de su especialidad genérica, otorgaba libertad gramatical. Entre los términos del hampa, del caló bonaerense, de aquellos heredados del gauchismo y criollismo locales y la inmigratoria se compaginó la materia prima de un habla popular hasta entonces desconocida dentro del cuadro más o menos purista del centralismo idiomático español".¹⁹

Este polifonismo es el que se advierte también en Ensalada criolla de Enrique de María, revista en la que el Autor le va mostrando a un Inglés, en escena, lo característico de nuestra ciudad y de nuestra política. El lenguaje y la estructura del sainete procuran abolir la cuarta pared imaginaria entre el espectador y los actores en una avanzada prepierandelliana. Ya nos referimos al papel preponderante que tuvo el público en este fenómeno de comunicación masiva que fue el teatro del cambio del siglo. Esta preponderancia del espectador también se evidencia en la estructura misma sainetera. En Don Quijote en Buenos Aires, de Eduardo Sojo, en el "Prólogo" escrito en prosa, intervenían los espectadores desde la platea. En Ensalada criolla también se cuenta con el público:

¹⁹ Historia del sainete nacional, op. cit., pp. 161- 162.

un perfecto imitador del catalán, del francés, del italiano dialectal. Los otros escritores que compartan su mesa gozarán con sus interpretaciones orales. Y esta diversión llega también a la escena a través de los saineteros. Dice Blas Raúl Gallo:

"Un costumbrismo desprejuiciado, liberado, trasladó, en primer término, el lenguaje de la calle, el neo-logismo, el barbarismo o el modismo que salpicaba el habla popular, a los diálogos sainetescos. Esa amorfa jerigonza del «recién venido» alternó con la otra que ya habían extractado los primeros sainetistas del hampa y del suburbio porteños y montevideanos. El propio hijo del inmigrante acarreaba al barrio y al boliche, el cócolichismo de la parentela foránea. El oído se hacía en el palique cotidiano a la estrambótica sintaxis y a la entonación circunstancial. Se creó una especie de dialecto para la escena breve, fugaz y humorística del sainete, que, en virtud de su especialidad genérica, otorgaba libertad gramatical. Entre los términos del hampa, del caló bonaerense, de aquellos heredados del gauchismo y criollismo locales y la inmigratoria se compaginó la materia prima de un habla popular hasta entonces desconocida dentro del cuadro más o menos purista del centralismo idiomático español".¹⁹

Este polifonismo es el que se advierte también en Ensalada criolla de Enrique de María, revista en la que el Autor le va mostrando a un Inglés, en escena, lo característico de nuestra ciudad y de nuestra política. El lenguaje y la estructura del sainete procuran abolir la cuarta pared imaginaria entre el espectador y los actores en una avanzada prepierandelliana. Ya nos referimos al papel preponderante que tuvo el público en este fenómeno de comunicación masiva que fue el teatro del cambio del siglo. Esta preponderancia del espectador también se evidencia en la estructura misma sainetera. En Don Quijote en Buenos Aires, de Eduardo Sojo, en el "Prólogo" escrito en prosa, intervenían los espectadores desde la platea. En Ensalada criolla también se cuenta con el público:

¹⁹ Historia del sainete nacional, op. cit., pp. 161- 162.

Escena 1
Un artista y varios del público
(Telón bajo)

ARTISTA (al público).- Respetable público: por indisposición del primer actor don..., la empresa se ve obligada a suspender la representación de la obra Ensalada criolla. (Varios murmullos.) La empresa siente muchísimo verse obligada a abusar de la bondad de ustedes; pero al señor... le acaba de dar un fuerte ataque al corazón, y como él tiene a su cargo los papeles más importantes de la Revista, ninguno se anima a reemplazarlo.

UNOS.- ¡Que nos devuelvan el dinero!

Escena 2
Dichos y un Espectador

ESPECTADOR (desde la platea).- Diga usted: son muy grandes los papeles que tiene el señor... en la Ensalada?

ARTISTA.- ¡Ya lo creo; muy grandes y todos criollos!

ESPECTADOR.- ¡Ah! ¿Criollos?... Entonces no me importa que sean grandes. Dígale a usted a la empresa que, si me permite, yo me atrevo a hacer esos papelones...

ARTISTA.- ¡Hombre! La empresa no se opondría a que usted hiciera papelones, siempre que el público lo consintiera.

UNOS.- ¡Bravo! ¡Que trabaje! ¡Que trabaje!

ARTISTA (Al público).- ¡Muy bien! (Al Espectador.) ¡Puede usted subir, caballero! (Mutis.)

ESPECTADOR.- ¡Gracias a Dios que he tenido ocasión de probar mi talento artístico! ¿Papeles criollos?... ¡Me llamaron a mi juego!... En esto de quebrar la cadera... (baila) ¡no hay quien me pise el poncho! (Varios aplausos.) ¡Gracias, señores! En esta vida tenemos que repetir como Dantón: ¡Audacia, audacia y audacia!... Un momento (Mutis.)²⁰

En la escena 3 el juego sigue, porque un Inglés se da cuenta de que el Espectador es el Actor, pero el Autor le contesta que se trata de "una especie de bitter, que le [brinda] al público, a fin de predisponerlo a tragarse [su] Ensalada criolla". El inglés puede interrumpir porque, en definitiva, no se trata de una representación sino de un ensayo general, en que el Autor e Inglés (ahora convertido en Espectador) guían con sus comentarios los cambios escénicos. La posición del Inglés no ha perdido

²⁰ En Breve historia del teatro argentino, II, Buenos Aires. Eudeba, 1962, pp. 127-128.

actualidad: "Mi venir comisionado de Inglaterra para estudiar costumbres, tipos y productos nacionales; para cerciorarme, si es posible hacer nuevos empréstitos" (p. 129).

Esta abolición del espacio escénico convencional parece que procede del sainete hispánico. Arturo Berenguer Carisomo señala que, según recuerdos familiares, la puesta en escena que se hizo por los años 60 en el teatro de la Alegría de Calderos y vecindad, representada por Rita Carbajo, se desarrollaba simultáneamente en la sala y en el escenario.²¹

Y más tarde, también el influjo de Pirandello se siente en el teatro asainetado: Tres personajes a la pesca de un autor (1927), de Alejandro Berrutti, y El espectador o La cuarta realidad (1928), de Vicente Martínez Cuitiño. Tanto Martínez Cuitiño como Berrutti intentan la renovación vanguardista dentro del teatro asainetado porque hay una tradición que los avala. El espectador que se identifica con lo que sucede en escena es el tema de Tres personajes a la pesca de un autor.²² En el cuadro

²¹ En Presencias. Edición especial dedicada al sainete, setiembre-octubre de 1984, p. 29 y nota 20.

²² En el picadero del circo se ha mostrado a menudo esta relación entre actor y auditorio. Los espontáneos salían al ruedo a defender al héroe popular de la arbitrariedad de la justicia y a veces los actores del hecho real eran espectadores. Es conocido que el sargento Chirino, el que mató al gaucho Juan Moreira en aquella casa de baile de Lobos, lo mató de frente y en la guapeada perdió un ojo y tres dedos. Odiaba a los Podestá porque en el circo lo hacían aparecer matando cobardemente al gaucho por la espalda. También se cuenta que Hormiga Negra, ya viejo y pobre, en San Nicolás, entró a un circo y vio cómo él mismo, como gaucho pendenciero, quería obligar a bailar a un individuo que no le obedecía y por eso lo mataba de una puñalada. El grito de Hormiga Negra interrumpió la función: "¡Mienten! ¿Pa qué mienten? Yo les via decir cómo jue..." Y los espectadores aquella noche conocieron la versión real de los hechos de boca del mismo Hormiga Negra. (Véase José Luis Lanuza: "La historia nacional como tema del teatro", en Cuadernos de Cultura Teatral, 17, Buenos Aires,

primero asistimos al ensayo de una obra. Traspunte, Utileros y Autor comparten la responsabilidad del hecho escénico con los Actores. En el cuadro segundo, los Actores, con otras caracterizaciones, están ensayando otra obra cuando un Oficial que entra por la platea les avisa de la presencia de unos señores que se sienten damnificados por el anterior estreno. Estos personajes, que también entran por la platea, son vecinos del Autor y fueron tomados como modelos involuntarios para el sainete al que asistimos en el cuadro primero. La caracterización del Actor en el primer cuadro coincide con el modelo que aparece ahora. Cuando llega el Autor, que estaba en el bar, discute con su vecino-modelo si ser autor teatral es simplemente copiar de la realidad:

PASCUAL (al primer Actor).-[...] Sepa, señor, que la gente de mi barrio casi toda ha visto la obra, e desde esta mañana soy objeto de la burla de lo vecino. Vario paisano mio que víveno al conventillo de enfrente se hanno hecho un plato e me se ríeno en la cara. ¿Cómo se arregla esto? Yo no veo más que do camino: o matarlo a este sojeto (el Autor) o que se deshaga la comedia.

AUTOR.- Se conoce que usted no ha tenido el trabajo de hacerla.

PASCUAL.- Sin embargo, en la obra hay más de lo mío que de lo suyo. Así es muy fácil escrebir para el teatro, e decirle después al público: "Señore... esta comedia ha sido observada de la realidá" [...]

AUTOR.- No se crea que es tan fácil.

PASCUAL.- ¡Y cómo no va a ser fácil!... Si de este modo l'autore no pone nada suyo. Copia a un sastre italiano come yo, per ejemplo; copia al tendero de enfrente, que es gallego; al vigilante de l'esquina, que es cordobeso; a un chofero de tachímetro, que es catalán; ajúntano esto tipo en un cafetín para que discutan entre ellos, e te hácenos un sainete. El público no se ríe per la gracia que pone l'autore, se ríe del modo come hablamos nosotros e de nuestra caricatura...

AUTOR.- ¡Y qué se cree usted? Para juntar todo eso se necesita talento.

PASCUAL.- ¡Macana! Cuando l'autore tiene talento, no prechiza copiar la vida ni lo defetos del prójemo; inventa con su cabeza, trabaja con su imaginacione, e le presenta al públi-

co una vida más interesante que la nuestra.²³

Esta discusión parece resolverla Martínez Cuitiño un año después en El espectador, obra que parece adelantarse a las teorías de la recepción de nuestros días. Considera cuatro realidades:

La primera, social, son los hechos que se dan en la vida real o cotidiana.

La segunda, individual, es la que el Poeta o Autor rescata de la temporalidad y la vuelve realidad dramática.

La tercera, también individual, es la de los Actores, la recreación del hecho social pero a través de la creación.

Por último, la cuarta realidad es la del espectador, que es social, como la primera e intemporal, como la segunda, ya que el espectador es un continuo temporal que asegura la perennidad de la obra.

Martínez Cuitiño relata que la realidad primera de esta obra corresponde a un escándalo producido en una función revisteril de barrio.²⁴ Nos aleja, de este modo, del influjo pirandelliano y nos acerca a la fuente popular. Lo cierto es que había ya una tradición dentro del sainete que priorizaba al espectador, anterior a las búsquedas pirandellianas. El Espectador se instala en escena tras el escándalo en el teatro, y puede exponer sus teorías frente al Poeta, Actores, Crítico, Periodista y Empresario.

²³ En Antología del género chico criollo, ed. citada, p. 211.

²⁴ Véase el artículo de Luis Martínez Cuitiño: "Vicente Martínez Cuitiño o la primera vanguardia", Revista Nacional de Cultura, V, 14, especialmente pp. 148-150.

Hemos destacado toda esta vertiente sainetera porque la consideramos una demostración de la importancia del público en esta etapa teatral. Es un público activo, que ofrece su primera realidad al Autor: tipos, lengua, conflictos: pero se reserva la función crítica al mismo tiempo. Interviene, rechifla o aplaude y fija las pautas teatrales a través del éxito o del fracaso a que lleva las obras.

Ensalada criolla es, en este aspecto, obra pionera de toda una tradición. Hay un continuo juego de planos entre escena y calle, entre actores y público, realidad y ficción teatral. Por ejemplo, el estreno de la obra se hace ensayo general, como ya vimos, pero luego se pregona su próximo estreno por las calles y hasta se abre juicio sobre sus posibilidades.

CUADRO 4
FORMAS VERBALES VOSEANTES
(Ensalada criolla)

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente*	
hacés, p. 149 podés, 140 querés, 149 (2 v) sos, 140 (3 v), 141 (4 v), 150 tenés, 139, 149	busqués, 150 estrilés, 131 faltés, 149 hablés, 141 pasés, 150 pegués, 140 pidás, 139	abrazá(la), 151 aflojá(le), 149 agarrá(te), 158 animá(te), 151 apuntá, 133 avisá, 150 dejá(me), 132, 158 enderezá, 149 guardá(te), 131, 133 hacé(te), 141 mové(te), 132 salí(te), 131
14 registros	7 registros	14 registros

* Todos los registros de presente de subjuntivo son imperativos negativos.

El drama gauchesco y los Podestá

Para algunos autores, como Giusti, el drama gauchesco constituye el origen de nuestro teatro, nacido "de la conjunción de un ingenio argentino y unos cómicos uruguayos".²⁵ Y entiende que éste es el origen de nuestro teatro porque en ese momento se da la conjunción de temas locales unidos a actores locales y con un público habituado a asistir a espectáculos en forma continuada. La posición de Giusti consiste en aceptar que nuestro teatro, como ha sucedido por lo general en todas las civilizaciones, incluida Grecia, tuvo unos orígenes humildísimos.

El drama gauchesco nace con Juan Moreira, pero pronto se ampliará esta producción: Juan Cuello (1890), sobre el folletín de Gutiérrez y en adaptación de Pepe Podestá y Luis Mejías; Martín Fierro, de Elías Regules (1890) y poco después El entenaio y Los guachitos; en 1891 Abdón Aróstegui escribe Julián Jiménez; en 1893 se estrena Juan Soldao, de Orosmán Moratorio; en 1894 ¡Cobarde!, de Víctor Pérez Petit; de 1896 es Calandria, de Martiniano Leguizamón; de 1898, Tranquera, de Agustín Fontanella, y de 1900 Justicia, del mismo autor. Si el moreirismo se quedó en la persecución del gaucho bueno y trabajador que acaba volviéndose pendenciero por culpa de las autoridades aprovechadas o por la mala administración de la justicia, hay ya autores que en esta primera etapa van más allá, tendiendo un puente entre el rudimentario drama circense y el teatro rural. ¡Cobarde! plantea una visión psicológica del culto del coraje y Calandria convierte, de acuerdo con la ideología de la época, al gaucho matrero en un criollo afincado y trabajador, rescatándolo para la sociedad.

²⁵ En "El drama rural argentino", Cuadernos de Cultura Teatral, 7, Buenos Aires, INET, 1937, p. 12.

En su afán de buscar nuevos cauces dentro de lo telúrico, en 1902 se estrenaba Jesús Nazareno, de Enrique García Velloso, y La piedra del escándalo, de Martín Coronado. También Nicolás Granada presenta una comedia entre ciudadana y rural, ¡Al campo!

Si Jesús Nazareno tiene todavía muchos elementos que la emparentan con el moreirismo, muestra, sin embargo, una originalidad: el intento de redención de los paisanos por Jesús Nazareno, quien puede llegar a representarlos ante la política oficial de Buenos Aires. Martín Coronado envuelve en ropaje gauchesco un drama universal, aunque cuenta con un tipo muy criollo, el del capataz Manuel que interpretó con gran éxito Pablo Podestá. Desde 1877 Coronado hacía representar periódicamente sus obras por compañías españolas sin alcanzar mayor fortuna. Con La piedra del escándalo recorre el camino hacia lo nacional abierto por el drama gauchesco. Es fundamental, en este aspecto, encontrar la compañía de actores capaz de hacer vibrar al público. El conflicto del honor procede, sin duda, del teatro español, pero lo circunscribe a la estancia criolla y los Podestá encuentran el tono local en que tal vez vacilaba Coronado. Por primera vez circo y teatro culto confluyen en un éxito popular. Martín Coronado, la esperanza para un teatro nacional con que contaba García Mérou oponiéndolo al moreirismo, paradójicamente encuentra en la nueva vertiente del criollismo el triunfo que no había conquistado antes.

Los Podestá fueron pieza clave para facilitar el teatro nacional. Pero así como se fueron haciendo los autores, del mismo modo se tuvieron que forjar los actores. Pepe Podestá sintió desde muy joven, en su natal Montevideo, la vocación circense.

Con un grupo de amigos y hermanos practicaban en las playas las piruetas vistas a los ocasionales elencos que pasaban por el Uruguay. A los 17 años ya es director de un circo de aficionados. En 1880 llega por primera vez a Buenos Aires la compañía Rosso-Podestá. Intervienen los hermanos Podestá, Enrique Bozán y Alejandro Scotti. Vueltos a la campaña uruguaya, al año siguiente Pepe Podestá amplía sus funciones de trapequista incorporando el número de Pepino el 88. Este 88 provenía de unos galones en círculo, negros, sobre su traje blanco, que formaban en la espalda dos ochos. De regreso en la Argentina, en 1882, la popularidad les llega especialmente por este personaje que introduce en la pista el chiste elaborado y la sátira política. Pepe Podestá será el creador del Juan Moreira dramático, independizado del folletinesco de Gutiérrez. Falta aún recorrer el camino hacia el teatro. Lo recorren a través del drama gauchesco.

Actúan en una y otra orilla del Plata, tanto en las ciudades como en los pueblos de la campaña. Estrenan en Rosario Julián Jiménez, de Aróstegui, quien sintió nacer su vocación dramática viéndolos representar el Juan Moreira. En Montevideo ponen en escena iCobarde!, de Pérez Petit, obra que nació de una apuesta del autor, que afirmó que podía mejorar la calidad del drama gauchesco. En 1896 por primera vez llegan a un teatro porteño y actúan lejos del picadero del circo. Martiniano Leguizamón los elige como intérpretes para su Calandria, renovación del drama gauchesco especialmente en su final feliz, aunque conserva las mutaciones escénicas propias de este tipo de representación.

En 1898 nace también en el circo de los Podestá la revista

nacional, con Ensalada criolla, del uruguayo Enrique De María. Luego, la situación del país en su aspecto económico empeora y los Podestá deciden abandonar el circo. Jerónimo abre, incluso, un almacén en La Plata. Pero este alejamiento del espectáculo durará poco. Una compañía española necesita dos criollos y contrata a Pepe y Jerónimo. La taquilla los respalda y a continuación interpretan Gabino el mayoral y La estancierita, ambas de García Velloso. Vuelven luego a ambular con el circo, haciendo alguna incursión en el teatro.

En 1901 la familia Podestá ha crecido tanto que la misma carpa no puede albergarlos a todos. Toman la penosa decisión de separarse. Al frente de una compañía quedará Pepe y al frente de la otra Jerónimo.

José Podestá reacondiciona el teatro Apolo y se lanza a interpretar dramas y sainetes. Cuentan con el favor popular y con una espontaneidad en la interpretación de los tipos locales que reconoce toda la crítica. Les faltan, en cambio, obras buenas para representar, ya que los autores cultos temen desacreditarse dándoles su producción. Estrenan sí, algunas de autores procedentes del zarzuelismo criollo: Fumadas, de Enrique Buttaró, La polka del espiante, obra primeriza de Pedro E. Pico, Jesús Nazareno, de García Velloso.

Ezequiel Soria, que venía de un frustrado intento como director en la compañía hispánica de Mariano Galé, se incorpora como director de escena en el Apolo junto a José Podestá. Como cuenta García Velloso, su labor es ardua. Hay actores que no saben leer, y a todos habrá que pulirlos y enseñarles modales, así como a declamar parlamentos versificados. Poco a poco, el

público seguidor de los Podestá se desplazará a la tertulia y la platea la ocuparán la clase intermedia e, incluso, alta. Se llevan a escena obras del mismo Soria y se consigue interesar a autores como Payró, que les escribe Canción trágica. Cuando el estreno de La piedra del escándalo -que Enrique García Velloso sustrajo de un cajón del escritorio de su padre y que se ensayó durante meses sin ningún tipo de autorización, hasta que por último le presentan la pieza en una función privada a Coronado y éste acepta estrenarla- muchos apellidos ilustres se enteran sorprendidos de la existencia de "cómicos locales". Con esta obra, "piedra de toque", como la llamó la crítica, se logra el suceso más importante después del Juan Moreira, porque si con aquél nació un teatro, con ésta llega a todas las capas de la población, convalidando una continuidad ascendente.

Si el zarzuelismo criollo había recurrido al lenguaje popular como la forma de expresión más eficaz, el drama gauchesco tiene la ventaja de una lengua ya convencionalizada en la literatura gauchesca y prestigiada, sobre todo a partir de Martín Fierro. En ella el voseo es la forma típica, aunque no desdeña la alternancia con formas tuteantes. En una obra como ¡Cobarde!, del doctor Pérez Petit, los personajes vosean, salvo Don Gil, español, que tutea y hasta utiliza modismos léxicos peninsulares. Sus parlamentos no se registran en el cuadro.

CUADRO 5
FORMAS VERBALES VOSEANTES
(¡Cobarde!)²⁶

²⁶ Las páginas corresponden a Breve historia del teatro uruguayo, I, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
acordás, p. 37 amenazás, 77 andás, 58, 66 bailás, 51 contestás, 66 cres, 66, 74, 75, 78 debés, 80 decís, 39, 79, 81 (2 v) dejás, 69 deshonrás, 62 dispreciás, 80 hacés, 66, 67, 78, 79 (2 v) llamás, 69 mentís, 63 metés, 66 oís, 80, 93 podés, 51, 79 querés, 56, 79 (3 v), 93 sabés, 37, 39, 51, 58, 67, 71, 93 (2 v) sos, 51, 58, 61, 69, 80 (3 v) tenés, 56, 61 (2 v), 63, 66, 79, 80 (3 v), 85 sufrís, 79	bailés, 51 dejés, 38, 85 digás, 51 faltés, 38 llamés, 69 llorés, 50 mintás, 50 negués, 79 pasés, 74 resollés, 72 vivás, 93	abrazá(me), 82 aficá(te), 58, 84 agarrá(me), 74 aguardá(te), 72 andá, 58, 74, 80 (2 v) animá(te), 73 aprendé, 73 (2 v) apretá(le), 54 atropellá(lo), 72 avisá(le), 70, 82 ayudá(lo), 82 calculá, 42 callá(te), 39 contestá(me), 93 (2 v) corré, 82 decá(te), 58 (2 v) decí(), 51, 56, 57, 58, 75, 77 (2 v), 78 (2 v), 81 dejá(), 51 (3 v), 60, 78 (2 v) empezá, 72 escuchá(me), 51, 78, 80, 81, 82 hablá, 81 (2 v) hacé(), 58, 75 jurá(lo), 51 lavá(te), 64 llevá(me), 80 (3 v) matá(lo), 61, 62 mirá(), 55, 58, 82 oi(me), 38 pará(le), 72 pasá(me), 67 peliá(lo), 61 pensá, 78 perdoná(me), 80, 93 preguntá(le), 70 quejá(te), 38 rei(te), 67 (2 v), 93 (2 v) tomá, 62, 67, 75, 77 volvé, 82
64 registros	12 registros*	80 registros

* Diez corresponden a imperativo negativo, dos a otros contextos.
 () Distintos enclíticos.

Faltan, en el cuadro 5, cuatro registros de pretérito
 indefinido con -s: aprendistes (p. 36), distes (p. 60), dijistes

(p. 66) y sacastes (p. 70).

CUADRO 6
FORMAS PRONOMINALES SEGUNDA PERSONA SINGULAR
(iCobarde!)

Función Sujeto	Término Preposición	Término Comparación
<u>vos</u> , 42, 50 (2 v), 58 (4 v), 60, 65, 66 (3 v), 67, 69 (2 v), 72 (2 v), 77 (2 v), 78, 79 (4 v), 93 (3 v)	<u>vos</u> , 39, 50, 51, 57, 58, 60, 79 (4 v), 80 (5 v)	<u>vos</u> , 56, 60, 61, 80
<u>tú</u> , 51 (2 v), 78 (5 v), 79 (2 v), 82, 85, 93		

La alternancia de vos y tú es típica de toda esta etapa. En los autores uruguayos suele darse el predominio de las formas pronominales tú y contigo. Pérez Petit prefiere el vos como término de la preposición, pero en función de sujeto suele usar la forma tuteante seguida de verbo voseante:

NATIVA.- Tú sos más fuerte, p. 51.

PEDRO.- Pero tú, ya sabés, no bailás, p. 51.

PEDRO.- Tú no crés, p. 78.

PEDRO.- Tú no podés, p. 79.

COMISARIO.- ...tú, nación, es mejor que no te dejés ver... p. 83.

En Calandria, Martiniano Leguizamón refleja el habla de los criollos entrerrianos, con recuerdos de su provincia natal. Básicamente no hay diferencia con la lengua gauchesca. El voseo alterna con el tuteo.

CUADRO 7
FORMAS VERBALES VOSEANTES
(Calandria)²⁷

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
acordás, 57, 102	aflijás, 57	acordá(te), 41
alsás, 89	atés, 41	aflojá(le), 62
andás, 70, 81	cacariés, 89	aguardá(te), 71
animás, 60	caigás, 68	alsá, 102
contás, 70	cantás, 104	andá(te), 38, 41 (2 v), 54
crusás, 155	dejés, 94	aprieta, 36
escapás, 43	encojás, 96	aprontá, 37
exigís, 99	gustés, 87	asá(te), 38
hablás, 94	olvidés, 81	asigurá(te), 61, 88
llegás, 41	pasés, 99	atá(lo), 40
mentís, 96	pensés, 57, 70	atajá(te), 101
parás, 89	pestañés, 96	bajá(te), 87
paresés, 64	pidás, 99	bordoniá, 62
perdés, 68	querás, 81	callá(te), 96 (2 v)
podés, 64	sintás, 73	comprá(te), 95
portás, 67	seás, 39	cortá, 64
preferís, 39	tengás, 56	dejá(te), 58
querés, 39, 40, 83, 88, 99, 104, 105 (2 v)	tomés, 41	desensillá(me), 40
sacás, 41	vengás, 62	desí, 99
solés, 40	vivás, 77	dispará, 77, 100
sos, 39 (3 v), 62, 68		echá(le), 60
tenés, 57, 62 (2 v), 81, 104, 105		elegi(la), 67
		empesá, 40
		entregá, 40
		escupi, 61
		fijá(te), 79, 104
		hasete), 68
		largá, 96
		meté(te), 91
		meniá, 85
		miá, 81 //mirá, 39, 40 (2 v), 67, 84
		montá, 73
		pegá, 73
		poné(te), 73
		rascá(te), 70
		retirá, 68
		sabé(lo), 99
		sacá(le), 65
		sali, 84

²⁷ Las páginas corresponden a la edición de Buenos Aires, Solar-Hachette, 1961.

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	salvá(1o), 100 sebá, 38 tené, 66 tirá, 41, 88 tomá, 38, 62 vení, 70 (3 v) volvé, 70
40 registros	21 registros*	61 registros

* Los registros de presente de subjuntivo corresponden: 12 a imperativo negativo y 9 a otros contextos.

Cabría agregar a los registros del cuadro un pretérito indefinido con -s: resertastes, p. 39, y alguna forma de acentuación anómala, como cuidameló, p. 41. En cuanto al paradigma pronominal, es el usual en el voseo de nuestro país.

Martín Coronado, en cambio, aferrado a un teatro más decimonónico, no se atreve resueltamente con el voseo. En La piedra del escándalo, un único imperativo voseante (andá) es puesto en boca de un hombre de campo. Cuanto más se va afirmando en el drama rural, los registros voseantes aumentan. De 1908 es Sebastián, que -como advierte Berenguer Carisomo²⁸ es su drama de conflicto y no de ropaje criollo, su expresión más nuestra. Los registros de voseo aumentan, pero los concentra en el paisano viejo y analfabeto, Don Floro. Excepcionalmente vosea el hijo. En total, en Sebastián hay 11 registros voseantes para presente de indicativo, 4 para presente de subjuntivo y 18 en imperativo. En cuanto a las formas pronominales, hay 5 registros en función de sujeto y 1 como término de comparación.

²⁸ En "Martín Coronado: Su tiempo y su obra", Cuadernos de Cultura Teatral, 15, Buenos Aires, INET, 1940, pp. 21-22.

En 1904, en el teatro Comedia, Jerónimo Podestá, que se había llevado consigo a Ezequiel Soria como director de escena, estrena Sobre las ruinas, de Roberto J. Payró. Hay en esta obra el intento bien logrado de trasladar la psicología y la lengua del hombre de campo a escena. Al voseo Payró lo reserva para los personajes más gauchos, más tradicionalistas, más apegados a la tierra, como son Don Pedro, Juan y los nutrieros. La familia de los Fernández, que no van a la estancia más que para descansar de la vida social de Buenos Aires, usan el tú. Martín y Leonor, hijos de gauchos pero que se han refinado e instruido por su propia voluntad, prefieren también el tú. Payró hace coincidir el tú con el mundo de la instrucción y el progreso, en tanto que el vos, con la tradición y el pasado.

Ya en 1894 se había estrenado Don Pascual, de Pardo y Prieto. Con las formas de tratamiento también había un encasillamiento. El tú correspondía a la ciudad y a lo refinado, en tanto que el vos era propio del campesino. En Don Pascual se provocaba la comicidad amontonando malentendidos sobre el hacendado que quiere urbanizarse. La mujer y las hijas quieren amoldar a don Pascual a los usos ciudadanos, pero el padre confunde al pretendiente de una con un postulante a cochero y, a la inversa, a un candidato a cocinero lo toma por el festejante francés de la otra. El padre, criollo viejo, usa el voseo, en tanto que en las mujeres solo se dan tres registros voseantes: uno en boca de una de las hijas y dos los pronuncia la madre.

Nicolás Granada presenta, en ¡Al campo! una situación familiar parecida. Don Indalecio, estanciero apegado a la tierra,

se ha radicado temporalmente en la capital con su mujer y su hija. Día a día el padre ve menguar su fortuna en gastos superfluos y engaños de pretendidos benefactores de la sociedad. La llegada de la estancia del hermano y del sobrino de don Indalecio salva a la familia de la estafa, aunque no del ridículo de pretender costumbres y modas que no se les avienen. El retorno al campo del segundo acto les permite recobrar la paz y la felicidad perdidas y les señala un camino de amor y caridad con el prójimo mucho más enriquecedor y menos frívolo que el de la ciudad.

Al año siguiente con La Gaviota (1903) y más tarde con Bajo el parral, Granada retoma la comedia costumbrista con final feliz y una lengua coloquial intermedia entre la ciudad y la campaña. El voseo responde con eficacia para mostrar la vida cotidiana de estos personajes que se mueven sin pretensiones, defendiendo los valores naturales de una sociedad sana, muy identificada con la tierra.

En estos primeros años del siglo XX el drama rural se ha ido apartando del moreirismo inicial. Al urbanizarse se ha vuelto menos cruento y se abre hacia un realismo costumbrista o hacia un teatro de tesis.

El drama histórico

Otra de las fuentes de inspiración de los escritores del cambio del siglo fue la historia nacional. Citemos como ejemplo la obra Amor y patria, de López de Gomara, sobre las invasiones inglesas; o sobre el tema de la guerra de la Triple Alianza, El sargento Martín, de Soria, o Curupayty, de López de Gomara. La etapa rosista, que ya Eduardo Gutiérrez había aprovechado para

una saga folletinesca, tiente a Martín Coronado (El sargento Palma) y reiteradamente a García Velloso.

Precisamente de 1900 es El chiripá rojo, de este último autor. El estreno fue trágico porque Abelardo Lastra, que debía desempeñar el papel del mazorquero, muere en escena. Pero su corazón resiste hasta el momento final; cuando la protagonista le clava la daga en forma del cruz él cae, pero para no levantarse. El público aplaude y una y otra vez los actores salen a saludar. Abelardo Lastra, ese actor andaluz que había itinerado por nuestra campaña con los circos criollos, aprendiendo a vistear y manejar la daga, no se levanta. Los compañeros lo atribuyen a cansancio. Cuando baja por última vez el telón, se acercan y ven con asombro que unió la muerte escénica a la real. El hermoso chiripá rojo, que se había hecho hacer de acuerdo con las litografías de la época que le consiguió Fray Mocho, fue su mortaja y un símbolo: alejado de todo lo que lo ataba a su patria a causa de un destino funesto, eligió identificarse con lo criollo y fue precursor de los Podestá. Si aquéllos fueron de la arena a las tablas, Lastra pasó de los escenarios europeos a la pista para inaugurar los tipos criollos en el teatro nacional. Había asimilado la dicción y tonada de nuestra campaña y así García Velloso pudo poner en sus labios el voseo que desde Eduardo Gutiérrez se había convencionalizado para los personajes rosistas. Los otros alternan el tú y el vos.

También Martín Coronado en El sargento Palma abandona bastante el purismo y pone abundantes registros de vos en labios de la soldadesca: Palma, Tabares y Toribio. Hay 10 registros de presente de indicativo, 2 de pretérito indefinido con -s, 1 de

presente de subjuntivo en imperativo negativo, y 35 de imperativo. Pronominales, hay 6 vos en función de sujeto.

Aunque ya más entrado el siglo, vale recordar que Paul Groussac, tan cuidadoso de la normativa, utilizó el vos para La divisa punzó (1923). El estreno de esta obra constituyó el reconocimiento popular a Groussac, ya que le deparó un éxito de taquilla y un récord de representaciones. En 1939, cuando prologa la impresión de la obra, el autor confiesa:

"En el momento de ponerme a escribir el texto de La divisa punzó, he tenido mis hesitaciones respecto del lenguaje o estilo más adecuado para el diálogo, vacilando entre el castellano castizo y el adulterado que aquí se usa, entre la gente culta, que no ignora el español correcto. Inevitablemente, al eruir, en el nocturno retablo que he descrito, a mis fantoches imaginarios, haciales emplear (siendo ellos argentinos, se entiende) las formas y locuciones corrientes de nuestra jerga criolla. Parecióme ver en ella una indicación imperativa a la que me he sometido, no haciendo excepción sino en favor de Jaime Thompson, hijo de extranjeros casi educado en Europa, a quien suele remedar Manuela en los momentos patéticos. Consigno aquí, para los lectores y espectadores extraños, que nuestras principales desviaciones lingüísticas consisten, para la fonética, en la confusión andaluza de la z o c (ante e o i) con la s, así como la ll con la y, pronunciadas en Buenos Aires como ge o gi francesas; y, para la analogía, en la conjugación viciosa de los verbos en la segunda persona del singular, debido a la sustitución pecaminosa de tú por vos; de ahí las formas híbridas querés, poné, vení, etc., que son simples arcaísmos, encontrándose en los primeros siglos del idioma [...] A pesar de lo dicho, en los momentos de imprimir este drama, y para no parecer pagando también mi tributo al «criollismo», tuve intención de presentar a los lectores del exterior un texto expurgado: cuando reparé en ello, era ya tarde, hallándose muy adelantada la impresión y distribuido el tipo de los primeros pliegos. Queda, pues, el texto conforme a la representación..."²⁹

Hemos subrayado en el texto de Groussac aquellas líneas que nos muestran, con respecto al vos, un sentimiento similar al de Capdevila. De allí la calificación de "sustitución pecaminosa".

²⁹ Prólogo a La divisa punzó (Epoca de Rosas), Buenos Aires, Jesús Menéndez, 1939, pp. XVIII, XIX y XX.

Posiblemente se trate para él de un pecado solo venial y por eso lo colocó en la obra, pero en la obra en cuanto representación. Porque en la representación nos enfrentamos a actores que hablan, es decir, que el texto escrito se transforma en hechos de habla, circunscriptos a un espacio, la sala teatral, y a un público, el bonaerense. La oralidad es el rasgo prevalente de la representación, en tanto que, al imprimirse, la obra se desliza hacia el prestigio de la lengua escrita. Ya no se piensa en el auditorio de la sala, sino que se piensa en los "lectores del exterior". Nos enfrentamos aquí con el problema del voseo versus universalidad. El primero en sentirlo fue Florencio Sánchez, pero son pocos los autores coetáneos a él que no se plantearon el mismo problema.³⁰ Y no solo en el teatro, en los otros géneros literarios perdura el mismo prejuicio. Sirva de ejemplo Borges.

Groussac no se contenta con la aclaración del prólogo y cuando coloca un imperativo voseante en la persona de Rosas, se siente obligado a una llamada a pie de página:

"Los dos personajes [Rosas y Juan Nepomuceno Terrero] suelen usar familiarmente las acentuaciones y giros criollos" (p. 115).

³⁰ García Velloso utiliza el tú para gran para de su producción que juzga más importante dramáticamente. La edición anotada de las obras de Armando Discépolo realizada por Osvaldo Pelletieri (Buenos Aires, Eudeba, 1987) registra algunas variantes de voseo reemplazado por tuteo al corregir el autor para la edición de sus obras por Jorge Alvarez. En el caso de Vicente Martínez Cuitiño, no hemos advertido, en los seis tomos de sus obras, que corrigiese las fórmulas de tratamiento con respecto a las primeras ediciones, pero, curiosamente, en un ejemplar del autor, hemos advertido, subrayadas por él, varias formas voseantes. A Bambalinas, La Escena y otras revistas teatrales hay que agradecer, además de la conservación de todo este caudal de las primeras décadas del siglo, constituir una zona intermedia entre el teatro representado y el prestigio de la literatura impresa. Su carácter de literatura de "todo a 20" nos permite un contacto más directo con la representación teatral, sin la enmienda del autor.

El paradigma pronominal usado por el autor francés es el común en la actualidad, en tanto que el verbal tiene mayor frecuencia de tuteo, como es lo habitual en la mayoría de las obras de este período.

El extranjero en el teatro

En el teatro hay una constante común a toda nuestra literatura: la presencia del extranjero, con sus giros lingüísticos, sus problemas de adaptación a la vida pampeana, sus hábitos de vida. Ya en el sainete primitivo (El amor de la estanciera) aparecía ridiculizado un portugués, en épocas en que eran frecuentes los conflictos entre las colonias de España y Portugal. Posteriormente, la gauchesca se burla del inglés y del napolitano. Eduardo Gutiérrez, que de vagar por la Boca y otros barrios conocía los distintos dialectos de la península itálica, los volcó en sus folletines, así como el catalán, el gallego y el portugués. Al endogrupo del 80 le sedujo criticar a los farrucos, que solían ser criados del hogar, y ya por entonces recoge la literatura algunos "cuentos de gallegos". En el ciclo de la bolsa están presentes los alemanes. La inmigración masiva, a la que ya nos hemos referido en el capítulo anterior al estudiar la generación del 80, convierte al país en una Babel. Conviven en los conventillos genoveses e italianos del sur, gallegos, catalanes, criollos. Pululan por la ciudad y por la campaña franceses e ingleses. Los éuscaros, además de abundar en la pampa húmeda, forman barrios cerca de las estaciones ferroviarias. Si la Boca es el barrio genovés, a pocas cuadras, lo que era la calle Larga de Barracas se convierte en la columna vertebral de los vascos.

Con las primeras décadas del siglo y motivada por los conflictos europeos, crece la inmigración de turcos y europeos del este. Estos conglomerados lingüísticos se ven pronto reflejados en el teatro. Argentina se transforma en una Babilonia donde conviven distintos grupos que se rechazan entre sí. A la xenofobia del criollo se unen los odios ancestrales que traen los inmigrantes, patentizado en el desacuerdo entre el italiano y el turco de Mustafá, de Armando Discépolo, entre otras obras. Precisamente, uno de los sainetes de este autor se titula Babilonia (1925) y junta en la antecocina soterrada de un petit-hotel a los siguientes personajes:

Cavalier Esteban, italiano
 Sra. Emilia, criolla
 Ema y Víctor, sus hijos.

Estos habitan la parte alta de la casa, puesto que son la familia, y solo bajan ocasionalmente. Y el servicio, con distintas nivelaciones sociales, está constituido por:

Piccione, chef, napolitano
 Carlota, cocinera, francesa
 Isabel, mucama, madrileña
 José, mucamo de comedor, gallego
 Lola, mucama, gallega
 Eustaquio, mucamo, criollo
 Alcibiades, mucamo, gallego
 China, mucama, cordobesa
 Otto, chauffer, alemán
 Secundino, portero, gallego
 Cacerola, pinche, napolitano.

Es sugestivo que Discépolo marque las procedencias incluso provinciales de estos personajes en pirámide social marcada por los distintos niveles de la casa que confluyen en el fondo común de la cocina. El "Cambalache" de Enrique Santos tiene aquí su metáfora culinaria en las mezclas que invoca el chef:

"¡Esto es inaudito!... No se ve a ninguna parte del

mondo. Solo acá. Vivimo en una ensalada fantástica. ¡Colchonerito!... Eh, no hay nada que hacerle, estamos a la tierra de la carbonada: salado, picante, agrio, dulce amargo, veneno explosivo... todo e bueno: ¡a la cacerola! ¡Te lo sancóchano todo e te lo sírvano! ¡Coma, coma o reviente! Ladrones, vittimas, artistas, comerciantes, ignorantes, profesores, serpientes, pajaritos... son uguale: ¡a la olla!... Te lo bátano un poco e te lo bríndano. «Trágalo, trágalo e reviente!» ¡Jesú qué Babilonia!... «Señore habitante, que cada cual se agarra co las uñas que tiene; la cuestión es agarrarse». «¿Se ha agarrado?... ¡Qué tipo inteligente! ¡Bravo! ¡Bravo!»... ¡Qué paíse fantamagórico! No te respétano nada, te lo improvisano todo, te lo retuércano todo, te lo transfórmano todo».³¹

Paradójicamente, estos extranjeros que maltratan al español suelen usar el voseo. Por ejemplo, en Ley suprema (1897), de Soria, drama rural localizado en el noroeste, posiblemente con recuerdos de su Catamarca natal, los personajes nativos muy poco vosean, mientras que el inglés dice: "Yo querer a vos... gauchita, con toda la corazón que tengo dentro de la pecho", y más adelante exclama: "gaucha no querer a vos".³²

De todos los extranjeros, el que va a dar un tipo teatral que coexiste con arraigo en el drama rural, en el sainete y en el grotesco, con distintos valores dramáticos, es el cocoliche.

El cocoliche

El término procede de la pista del circo y nombraba, en su origen, a un personaje añadido tardíamente al Juan Moreira. Ya vimos que con esta obra prácticamente la escenificación antecede al diálogo. Podestá escribe el Juan Moreira inicial extractando parlamentos del folletín de Gutiérrez, pero luego, en las dis-

³¹ Se cita por la antología de Tulio Carella de El sainete criollo, Buenos Aires, Hachette, 1957, pp. 404-405.

³² En Zarzuelas criollas, edición citada, pp. 146-147.

tintas interpretaciones, los actores improvisan ampliando el diálogo y acomodándose a los tipos. Esta caracterización es propia de todo el teatro sainetero y hubo actores, como Florencio Parravicini, que se caracterizaron por no aprender nunca las obras de memoria, e improvisaban en escena. De estas modificaciones y anexados surge el personaje Cocoliche, incluido en 1890 y que se transforma en el éxito de la temporada. Las versiones sobre la paternidad de Cocoliche no coinciden. García Velloso en sus Memorias recuerda:

"¿A quién se le ocurrió crear un personaje venero de tantísimos éxitos hilarantes y que todavía continúa primando como elemento festivo insustituible en el teatro nacional? Visitaba los entretelones del Politeama, durante las representaciones de los hermanos Podestá, un muchacho estudiante de medicina, apellidado De Negri. Más fervoroso de Talía que de Hipócrates, se escapaba todas las noches del hospital para pasarlo divertidamente con los actores amigos. Poseía el don de imitar la jerga bárbara en que se expresaban los ingleses, franceses, alemanes e italianos que no saben el castellano, realizando prodigiosos efectos fonéticos de una comicidad irresistible a la carcajada. Una noche decidió vestirse de mamarracho, calzando unos «tamangos» enormes con oreja, pantalón de pana metido en las medias a rayas que le llegaban casi a las rodillas, chaquetón ridículo, poncho, chambergo, tirador, daga de a metro, largo cachimbo... y sin previo aviso salió a improvisar escenas en el cuadro de la fiesta campestre. El público, tan sorprendido como los actores que ignoraban tal injerto, rió de muy buen grado ante las «boutades» de aquel extraordinario personaje que decía las cosas más arbitrariamente grotescas en una jerga criollo-apolitana... Fue un triunfo clamoroso; y esa noche quedó consagrado para la dramática criolla un tipo que con distintos trajes habría de recorrer un largo camino de éxitos desde Juan Moreira a Julián Jiménez, de Abdón Aróstegui; desde Amor y lucha, de Ezequiel Soria, a Los políticos, de Nemesio Trejo, para culminar en Los disfrazados, de Carlos M. Pacheco, a través de la magistral interpretación de Florencio Parravicini".³³

En cambio, José Podestá atribuye esta creación al actor Celestino Petray. Según esta versión, el actor imitó a un obrero

³³ Memorias de un hombre de teatro, op. cit., p. 180.

calabrés llamado Antonio Cocoliche. El actor, vestido extravagantemente y montado a caballo apareció un día en escena imitando las expresiones del calabrés:

"Cuando Jerónimo vio a Celestino con aquel caballo y hablando de tal forma, dio un grito a lo indio y le dijo:

-Adiós, amigo Cocoliche. ¿Cómo le va? ¿De dónde sale tan empilchado?

A lo que Petray respondió:

-¡Vengue de la Patagonia co este parejiere macanuto, amique!

No hay que decir que aquello provocó una explosión de risa que duró largo rato. Si se le preguntaba cómo se llamaba, contestaba muy ufano:

-Ma quiame Francisque Cocoliche, e songo cregollo hasta lo cuese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, ¡affective la parata! -y se contoneba coquetamente".³⁴

Mariano Bosch tiene otra versión, pero la más difundida y aceptada es la de Podestá. Posiblemente las imitaciones de los italianos, más o menos cocolichescas, se repitieran ya en los distintos circos y escenarios, buscando el recurso de la risa fácil e inmediata. Si Sardetti y Cocoliche fueron los italianos instalados en la campaña, pronto el sainete mostrará a los italianos afincados en la urbe. Un sainetero, Federico Mertens, asegura:

"«El teatro nacional padece una abundancia de 'italianos' cómicos sin razón aparente -dijo Rúas-. Yo no me explico este fenómeno».

Explicué las causas, era un mal de origen. El italiano cómico en el teatro surge del «cocoliche». Fue inventado por el actor que lo representó para mechar de humorístico aporte de hilaridad al drama del pobre gaucho perseguido. Creo que fue Celestino Petray aquel actor [...]

De la deformación del idioma dimana el léxico «sui generis» que hace desternillar de risa al auditorio.

Luego, los saineteros realizan lo propio, en un proceso de asimilación, con el gallego, y de estos dos personajes, buscando neutralizar la inexpresiva melancolía del circo, extráese la carcajada indispensable a las obras breves, de compadraje y cuchillo, trágicas. De esta jerigonza, necesá-

³⁴ Citado por Ordaz en Historia de la literatura argentina, II, Buenos Aires, CEAL, 1980, p. 174.

ria a la comicidad del sainete, encargáronse Pacheco y Vaccarezza. Yo también -peccatus sinceritas- debo hacer penitencia por ello".³⁵

La visión de Mertens sobre el cocoliche es sumamente parcializadora. Según otros autores, el cocoliche va mucho más allá del simple recurso cómico. Perera San Martín para el cocoliche en el teatro de Sánchez distinguirá dos funciones: una primera función es la de caracterizar a los personajes como inmigrantes italianos, pero existe, además, una función estilística, que los opone dramáticamente al resto de los personajes. Es la mentalidad, la forma de ser del italiano, su idiosincrasia, en oposición a la del criollo. El italiano apegado al dinero y a la propiedad frente al criollo derrochador y que, como siente el suelo como propio, no está afanado por comprarlo. La mentalidad de agricultores y progresistas de los inmigrantes en La Gringa, frente a la mentalidad ganadera y tradicionalista de don Cantalicio.

Esta función dramática o estilística -como la llama Perera San Martín- del cocoliche, en el grotesco se vuelve mucho más evidente y tabicadora. Hace cortes verticales entre el inmigrante y el criollo, pero también cortes horizontales entre los padres cocoliches y los hijos acriollados. David Viñas señala para el cocoliche de las obras de Armando Discépolo la interiorización del enfoque dramático. La visión anterior era superficial, la del criollo que miraba sin intentar profundizar en la psicología del inmigrante. En el grotesco la perspectiva se ha variado. El que mira al inmigrante es su propio hijo, que asume la frustración del padre en carne propia. Lo intenta ver con objetividad, pero

³⁵ Confidencias de un hombre de teatro (Medio siglo de vida escénica), Buenos Aires, Ed. Nos, 1948, pp. 185-186.

el fracaso del padre lo involucra. Las connotaciones del cocoliche en el grotèsco serán mucho más ricas. Dice David Viñas:

"El lenguaje va siendo no únicamente grumo, dificultad y torpeza en el coloquio, sino mutilación en las posibilidades del trabajo; incompatible en la alternativa erótica, la reciprocidad se invalida: trabada como praxis, la comunicación de palabras se altera y el intercambio del dinero se trastorna [...]"³⁶

"Y en lo que hace a los autores, si en el sainete recurren a esa «jerga italo-criolla» como fácil decoración, se les torna asunción y compromiso en el grotèsco, en tanto reconciliación entre el lenguaje escrito y el lenguaje hablado" (p. XVIII).

También Eva Golluscio anota la diferencia entre el cocoliche del sainete y el del grotèsco:

"[En Discépolo] El resultado es un cocoliche escénico recargado y artificioso, diferente del elemental lenguaje de inmigrantes de los sainetes finiseculares. El cocoliche escénico del grotèsco [...] aparece así como un cocoliche barroco.

El uso del cocoliche escénico en el grotèsco representó un cambio cuantitativo, cualitativo y funcional con respecto al uso que del mismo hizo el sainete. El personaje del italiano se recortó en el grotèsco como protagonista y, en esa misma medida, sus intervenciones se hicieron numerosas y extensas; el lenguaje enredado del italiano inundó el campo de posibilidades expresivas del texto. Acompañado por gritos y gestos desarticulados, el cocoliche se hizo arduo y perdió el aspecto simplificador de la realidad que solía tener en el sainete. La deformación lingüística se hizo muy compleja y comenzó a transmitir otros significados, igualmente complejos.

Inscripto en un contexto fuertemente dramático, el cocoliche dejó de ser una lengua unívoca y mimética, utilizada exclusivamente en diálogos cómicos, y empezó a ser empleado en monólogos. Lejos de la búsqueda de efectos puramente descriptivos y pintorescos, en Stéfano el cocoliche escénico es un lenguaje de intimidades y un importante vehículo de ideas y sentimientos profundos. El protagonista italiano del grotèsco se cuestionó sobre su identidad, sobre el ser, el amor, la existencia: todo aquello que debía ser dicho, lo más importante, lo más profundo, el grotèsco

³⁶ "Armando Discépolo: grotèsco, inmigración y fracaso", prólogo a las Obras escogidas, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969, p. VIII.

criollo lo expresó en cocoliche".³⁷

El cocoliche escénico es una expresión teatral, copiada de lo que se oía en las calles de Buenos Aires. El cocoliche de las calles, no el de la escena, es un "pseudo-sabir" (Perera San Martín, Golluscio), mezcla de lenguas en contacto o lengua aljamiada que toma elementos de dos lenguas distintas: del español del Río de la Plata y de los dialectos italianos. No se trata de una jerga porque en el cocoliche no hay voluntad de diferenciación, que es la principal motivación de las jergas. El ser humano cocoliche (primera acepción del término cocoliche) tiene voluntad de integración y no es demasiado consciente de su singularidad lingüística.

Además el cocoliche se caracteriza por:

- No constituir un sistema regular y constante. Hay tantos cocoliches como hablantes.
- Ser un habla unilateral en la medida en que el locutor comunica, normalmente, con hispanohablantes que le responden en su propia lengua. La comunicación se produce sin un código común.
- Ser habla de una sola generación, la del inmigrante, ya que sus hijos toman el sistema lingüístico del Río de la Plata.
- No evolucionar diacrónicamente puesto que muere con los hablantes.

El cocoliche respondía a una realidad sociohistórica que prácticamente ha desaparecido en la Argentina. El cocoliche escénico, en cambio, constituye un corpus amplio pero cerrado que abarca gran parte del drama criollo, del sainete y del grotesco.

³⁷ "Stéfano, de Armando Discépolo", Litterature d'America. Revista trimestrale, II, 9-10, 1981, p. 153.

El cocoliche incluye el voseo como rasgo tomado del rioplatense. Como formas pronominales aparecen vos y vo mezcladas al tú que parece provenir del italiano más que del español castizo. Además, el cocoliche no distingue entre la forma de la confianza (tú-vos) y la del respeto (usted) y esto junto a la ausencia de la -s en las formas verbales acrecienta la confusión. Por ejemplo, en el diálogo del cochero con el caballo, en Mateo,

"...Ssssté... Mateo... ¿Qué hace?... ¿Por qué me asusta? Mateo... Merame... Máteo... Nenne... ¿No me quiere mirar?... Soy yo... Yo mismo. ¿Qué hacemos? Robamo. Osté e yo somo do ladrone..."

El usted se emplea para el animal en el momento de mayor identificación y va acompañado de imperativos voseantes.

Los usos pronominales varían si los italianos hablan entre sí, entonces prefieren la forma tú, o si se refieren a un hablante rioplatense a quien tratan familiarmente: en este caso prefieren el vos/vo. Muchas veces hay diálogos entre personajes italianos que no son cocolichescos y donde se tratan de tú. Hay que suponer, como en las primeras escenas de El Vértigo, que los personajes hablan en italiano y asistimos a una conversación correcta y traducida. Los personajes nacidos en el Río de la Plata, como el hijo del inmigrante, no utilizan la forma tú sino vos.

En cuanto a las formas verbales, se produce una interferencia entre las formas de verbos pronominales correspondientes al voseo y los morfemas italianos -ate, -ete, -ite, lo que produce formas como venite y caminante.³⁰

³⁰ Véase "El cocoliche en el teatro de Florencio Sánchez", de Perera San Martín, Bulletin Hispanique, LXXX, 1-2, Janv.-Juin 1978, pp. 114-115.

* * * * *

Hasta aquí hemos delineado la evolución del teatro nacional desde sus primeros pasos hasta comienzos de siglo, señalando sus características más salientes y sus peculiaridades. Desde sus plebeyísimos orígenes que albergaron el voseo, llegamos ahora a la consolidación de la escena nativa con dos figuras como Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère.

Florencio Sánchez

Un paso tan fugaz como descollante por la escena nacional tuvo este autor de origen uruguayo, pero cuya consagración como dramaturgo la obtuvo en nuestro país. En poco más de una década, Sánchez produce más de veinte obras, que incursionan en el zarzuelismo criollo, el sainete, el drama rural, el drama ciudadano e, incluso, creaciones de temática universal.

El voseo en la obra de Sánchez cuenta con un estudio de la profesora María Isabel de Gregorio de Mac: "Alternancia de vos y tú en el teatro de Florencio Sánchez".³⁹ Los planteos preliminares a la investigación son:

"Hemos elegido una época: Principios de siglo, y seleccionado un autor: Florencio Sánchez. Su presencia en la escena nacional es la de una gran figura. Dijimos en El voseo en la literatura argentina que Sánchez tuvo un gran acierto: el lenguaje. Intuitivamente comprendió que era necesario traspasar la barrera que separaba los dos mundos diferentes en el plano de la lengua y que falsean todo intento de comunicación. Uno era el mundo del vos, considerado bajo, despreciable, y el otro mundo el del tú, que es el ideal al que aspira la lengua, pero artificioso e inútil

³⁹ En Actas de la Quinta Asamblea Interuniversitaria de Filología y Literaturas Hispánicas, Univ. Nacional del Sur, 1968. Las páginas corresponden a esta publicación.

como vehículo de comunicación. Si persistía en el error, tan difundido, de mover sus personajes en la órbita de la irrealidad del tú, se vería indefectiblemente condenado a la incomunicación. Al silencio. Si saltaba al mundo del vos, donde realmente se desplazaría con comodidad, corría el riesgo de una repulsa general. Tomó una decisión y logró el éxito. Pero ¿no se animó o no quiso que su decisión fuera total? Sus aciertos más importantes se afirman en el sólido fundamento del lenguaje. Sus obras, las de un lenguaje cotidiano, tienen una fuerza y vigor dramáticos realmente de excepción.

Partimos de un supuesto problema opcional en Sánchez. Un enfrentamiento de dos mundos divididos y dejamos apenas esbozada una respuesta. Pero, ¿realmente existió esa problematización en Sánchez? El estudio detallado de sus obras nos enfrenta con una manifiesta alternancia en los usos del vos y del tú, muchas veces una mezcla de ambos. En la brevedad de estas líneas solo cabe plantearnos algunos interrogantes acerca de las causas que llevaron a Sánchez a adoptar esas diferentes posiciones:

- a) ¿obedece el cambio a una lógica evolución cronológica?
- b) ¿condicionó el ambiente el tratamiento utilizado?
- c) ¿determinó la elección su pretensión de universalidad?" (pp. 106-107).

Y la autora divide la producción de Sánchez en tres grupos:

"1º) Las obras en las que se adopta el tuteo; 2º) las obras en las que se adopta el voseo y 3º) las obras en las que mezcla ambas fórmulas de tratamiento.

En el primer grupo: Puertas adentro; La Tigra; El pasado; Nuestros hijos; Los derechos de la salud; Un buen negocio; Gente honesta-Los curdas.

En el segundo grupo: M'hijo el doctor; Cédulas de San Juan; La Gringa; Barranca abajo; Canillita; La pobre gente; Los muertos; El desalajo; Moneda falsa.

En el tercer grupo: Mano Santa; Marta Gruni; En familia" (p. 108).

Y a continuación hace un repaso de las obras tratando de justificar la preferencia por uno u otro tipo de tratamiento. Las conclusiones finales son las siguientes:

"Una vez analizadas las obras de Florencio Sánchez podemos tratar de responder a los interrogantes que nos habíamos planteado al abordar este tema: en primer lugar ¿obedece el cambio a una evolución cronológica? Creo que estamos en condiciones de responder negativamente porque, en obras de los últimos años encontramos: voseo (Moneda falsa), tuteo (Nuestros hijos y Los derechos de la salud), alternancia (En familia).

En cuanto al segundo interrogante, hemos visto a través

del análisis minucioso de la obra que no es el ambiente el factor determinante de la elección de Sánchez y que en obras que se desarrollan en ambientes similares (por ejemplo: Un buen negocio, Canillita, El desalojo) se utilizan fórmulas de tratamiento diferentes.

El tercer interrogante es el más difícil de resolver. Casi todos sus críticos coinciden en que Sánchez efectivamente falla en las obras en que intentó presentar teorías y discutir tesis con una pretensión de universalidad, y falla en la elección del lenguaje -siempre su mayor acierto- y resiente así la estructura total de la obra. Justifica esta actitud Joaquín de Vedia al decir: «Quería acaso apurar la curva de su destino presintiendo el fin próximo, temiendo que su obra quedara inconclusa, como reflejo de la vida ambiente. Ensayó un teatro más literario, más ideológico, más tendencioso. No fue un extravío, fue una anticipación prematura. Sánchez se adelanta a sí mismo.» Hemos de convenir en que si se acepta la sugerencia de de Vedia, nos enfrentamos a un Sánchez apremiado por las circunstancias que lo superan, a un Sánchez incapaz de moverse en esta dimensión, a un Sánchez incapaz de aproximarse a la altura de sus mejores logros: M'hijo el doctor, La Gringa, Barranca abajo, en los que se da una verdadera fusión de temática y expresión.

Dice Imbert: «Cuando se aparta de la expresión lunfarda y deja de vosear castellanizando el diálogo, no pretende embellecer su estilo, sino más bien aspira a mantener el realismo de acuerdo con el ambiente de los personajes y su condición». No compartimos totalmente esta opinión de Imbert, porque de acuerdo con el análisis realizado, hemos comprobado que no se corresponde siempre la expresión con la realidad; creemos por otra parte que, cuando deja de vosear, su diálogo pierde ciertas condiciones que lo colocaban en un plano de excelencia: dinamismo, sagaz visión de la realidad y reflejo auténtico del habla coloquial.

Las obras en las que el autor no aparece directamente en escena para sostener sus ideas, son las más auténticas, los personajes manejan el lenguaje que les corresponde y entonces sí Sánchez se muestra hábil y sin limitaciones" (pp. 112-113).

En este estudio vemos varios inconvenientes como para adscribirnos a lo dicho por la autora. Primeramente, toma a Sánchez desvinculado del contexto teatral del momento. La opción por el vos en el teatro aparece como un salto en el vacío, que lo expone al "riesgo de una repulsa general", cuando en realidad ya había toda una tradición voseante tanto en el sainete como en el

drama criollo.⁴⁰ Segundo, la autora no diferencia dentro de la

⁴⁰ Hemos recorrido la crítica de los estrenos de Sánchez para verificar si el empleo de la lengua había constituido realmente una novedad para el público de la época. Si existía ese mundo del vos opuesto al mundo del tú. Nos hemos encontrado con todo tipo de crítica, pero ninguna negativa por el lenguaje empleado, ni que demuestre ningún asombro. Por ejemplo, La Provincia, de Rosario (15 agosto 1903), refiriéndose a M'hijo el doctor, dice: "Fundida la obra en un molde completamente criollo, presenta escenas de una verdad y una naturalidad tan exactas y encantadoras, que hacen sentir profundamente y el espíritu goza ante aquel reflejo fiel de la realidad llevada a la escena con arte y poesía". El Diario Nuevo, de Montevideo (9 octubre 1903), tras una lectura de la obra previa al estreno de M'hijo el doctor, el crítico dice: "El diálogo está conducido con habilidad suma; el lenguaje es invariablemente adecuado a los tipos". La Razón, de Montevideo (14 octubre 1903), también sobre M'hijo el doctor, escribe: "La ilusión es perfecta y le da más realce aún la fluidez de los diálogos, en los que solo de vez en cuando, como sobrio toque de consumado artista, suenan las comparaciones camperas, finas, delicadas y que reconcilian con el arte «criollo» a los que nunca lo han mirado con buenos ojos". En El País, Samuel Blixen, tras el estreno en Montevideo, hace una crítica menos favorable a M'hijo el doctor. El primer acto no le merece sino elogios, "pero -dice- la comedia de Sánchez se parece a ciertas muchachas delicadas, a las que solo le «sientan» los aires de campo... Transportada al ambiente pueblerino, el cambio le resulta funestísimo. Las escenas comienzan a carecer de verdad y hasta de verosimilitud, los caracteres comienzan a incurrir en extrañas y lastimosas inconsecuencias, el diálogo pierde su primitiva y ática precisión, convirtiéndose en un fárrago de indigestas y pretensiosas tilingueries, y durante media hora, el espectador de buena fe permanece en la penosa incertidumbre de si estarán hablando en serio o si lo estarán «pitando en cachimbo»". Para Blixen el problema fundamental del segundo acto es que el protagonista pierde humanidad, sirve como expositor de teorías. Y el comentario y consejo final vale la transcripción: "La comedia no tiene, pues, enmienda posible en su argumento y en su acción y de ella no quedará, en honor de Sánchez, más que el recuerdo de ese primer acto que es una maravilla y que indica a las claras cuál es el verdadero rumbo que debe tomar el talentoso principiante... Déjese éste de tesis, de personajes simbólicos, de socialismo y anarquismo en acción -que en estas honduras vale más no meterse por ahora- y hágase sainetero, pintor exacto de las costumbres y los tipos de nuestra campaña..." Estas críticas corroboran que ya existía una tradición criollista a la cual se adscribe Sánchez y dentro de la cual halla su mejor expresión. Además, Blixen ya señalaba el peligro de la faz ideológica en Sánchez que le resta naturalidad a su lenguaje. Lejos de espantarse por el uso del vos, la crítica se lo señalaba como la ruta a seguir. Cuando el estreno de Canillita, las expresiones por la elección del lenguaje también son entusiastas. La Razón, de Montevideo, decía: "Canillita expuesto en toda su delicada

producción de Sánchez en qué sistema se nuclean las obras, si dentro de un sistema popular o en un sistema culto. Tercero, hay errores en la cronología de las obras, por ejemplo, al creer que Los curdas es de 1907, porque se estrenó en esa fecha y considerarla una reelaboración de La gente honesta, cuando en realidad fue al revés: Los curdas es la versión primera, que no logró estrenar en Buenos Aires y que luego reforma en Rosario para introducir un personaje local.⁴¹ Cuarto, no aclara en qué fundamenta la división entre piezas en que adopta el tuteo, piezas en las que adopta el voseo y piezas en las que mezcla ambas formas. En general, en el teatro de Sánchez, como en todo el teatro de la época, suele haber siempre transgresión a la fórmula de tratamiento elegida, sea ésta el tú o el vos.

Gregorio de Mac dice que M'hijo el doctor pertenece al segundo grupo, en tanto que En familia al tercero. Sin embargo, en ambas hay alternancia de voseo y tuteo. Un recuento estadísti-

psicología, es el protagonista, y la acción da margen a la pintura de otros caracteres típicos, que hablan su propio lenguaje y viven sus propias modalidades". La Tribuna, de Buenos Aires: "Se trata de una pieza dramática a la cual da el lenguaje de sus héroes un particular sabor cómico [...] Se trata de una sucesión de escenas de carácter popular, admirablemente observadas y admirablemente reproducidas, con tipos, caracteres y fraseología de absoluta verdad, de absoluta sencillez y simplicidad". Y en La Opinión, de Buenos Aires: "Todos hablan y se mueven en la escena como en la vida, el lenguaje es sencillo, natural, sin rebuscamientos ni brochadas de seguro efecto pero de dudoso buen gusto".

⁴¹ Véase Historia de la literatura argentina, II, op. cit., pp. 352 y 353. En realidad la crítica consideró Los curdas posterior, hasta que Julio Imbert señaló el equívoco: "Sánchez escribió efectivamente Los curdas en 1899, contrariamente a lo que se cree, y que la aprovechó ante la posibilidad de que Enrique Gil le estrenara una obra, adaptando y ajustando el argumento a las circunstancias, al clima, esto es a los acontecimientos políticos y sociales de Rosario que en ese momento le venían de perillas" (citado por Viñas en Apogeo de la oligarquía, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1975, p. 150).

co de las formas pronominales de segunda persona muestra los siguientes índices:

CUADRO 8
FORMAS PRONOMINALES SEGUNDA PERSONA
(M'hijo el doctor)

Función Sujeto	%	Término Preposición	%
<u>vos</u> , 29 registros	54,71	<u>vos</u> , 4 registros	36,36
<u>tú</u> , 24 registros	45,28	<u>ti</u> , 7 registros*	63,63

* Tres corresponden a contigo.

El mismo recuento aplicado a los presentes de indicativo y subjuntivo y del imperativo arroja los siguientes índices:

CUADRO 9
FORMAS VERBALES DE SEGUNDA PERSONA
(M'hijo el doctor)

	Presente Ind.	%	Presente Subj.	%	Imperativo	%
Acto I	voseantes, 32 tuteantes, 6 homomorf., 17	58,18 10,90 30,90	voseantes, 3 tuteantes, 6 homomorf., 2	27,27 54,54 18,18	voseantes, 48 tuteantes, 6 -----	88,88 11,11 ---
Acto II	voseantes, 16 tuteantes, 13 homomorf., 11	40,--- 32,50 27,50	voseantes, 2 tuteantes, 9 -----	18,18 81,81 ---	voseantes, 13 tuteantes, 18 homomorf., 1	40,62 56,25 3,12
Acto III	voseantes, 15 tuteantes, 17 homomorf., 15	31,91 36,17 31,91	voseantes, 2 tuteantes, 3 -----	40,--- 60,--- ---	voseantes, 6 tuteantes, 15 homomorf., 2	26,08 65,21 8,69
TOTALES	voseantes, 63 tuteantes, 36 homomorf., 43	44,36 25,35 30,28	voseantes, 7 tuteantes, 18 homomorf., 2	25,92 66,66 7,40	voseantes, 67 tuteantes, 39 homomorf., 3	61,46 35,78 2,75

En familia presenta índices tuteantes un poco más altos:

CUADRO 10
FORMAS PRONOMINALES SEGUNDA PERSONA
(En familia)

Función Sujeto	%	Término Preposición	%
<u>vos</u> , 16 registros	39,02	<u>vos</u> , 5 registros	38,46
<u>tú</u> , 25 registros	60,97	<u>ti</u> , 8 registros*	61,53

* Cuatro registros corresponden a la forma contigo. Como término de comparación hay un único registro con tú no documentado en el cuadro 10.

CUADRO 11
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(En familia)

	Presente Ind.	%	Presente Subj.	%	Imperativo	%
Acto I	voseantes, 20	36,36	voseantes, 2	25,--	voseantes, 23	76,66
	tuteantes, 21	38,18	tuteantes, 6	75,--	tuteantes, 6	20,--
	homomorf., 14	25,45	---	---	homomorf., 1	3,33
Acto II	voseantes, 22	28,57	voseantes, 4	21,05	voseantes, 29	61,70
	tuteantes, 32	41,55	tuteantes, 15	78,94	tuteantes, 16	34,04
	homomorf., 23	29,87	---	---	homomorf., 2	4,25
Acto III	voseantes, 3	7,5	---	---	voseantes, 18	51,42
	tuteantes, 20	50,--	tuteantes, 11	100,--	tuteantes, 14	40,--
	homomorf., 17	42,50	---	---	homomorf., 3	8,57
TOTALS	voseantes, 45	26,16	voseantes, 8	15,78	voseantes, 70	62,50
	tuteantes, 73	42,44	tuteantes, 32	84,21	tuteantes, 36	32,14
	homomorf., 57	31,39	---	---	homomorf., 6	8,57

Como se desprende de los cuadros anteriores, no se puede decir que en M'hijo el doctor Sánchez opte por el voseo, porque hay una gran fluctuación, con predominio del vos en el primer acto y luego una cierta nivelación. Nos parece más evidente el dominio de las formas voseantes en Marta Gruni, que Gregorio de Mac ubica en el tercer grupo, es decir, en las que mezclan ambas fórmulas de tratamiento:

CUADRO 12
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(Marta Gruni)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant., 39	46,98	voseantes, 4	20.-	voseant., 73	76,84
tuteant., 13	15,66	tuteantes, 16	80.-	tuteant., 21	22,10
homomorf. 31	37,34	---	--	homomorf., 1	1,05

Vamos a tratar de sistematizar el tema con otras pautas. Sánchez escribe su primera obra, en un acto, hacia 1897 en Montevideo: Puertas adentro. En ella no se atreve a hacer vosear a sus protagonistas, dos sirvientas, y solo hay dos registros voseantes.

Ya en Argentina, en Rosario casi se estrena La gente honesta (1902), reelaborada sobre Los curdas, sainete que no había podido estrenar en Buenos Aires. En esta obra hay un mayor número de registros voseantes: 3 en indicativo y 6 en imperativo. Los porcentuales son:

CUADRO 13
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(La gente honesta)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant., 3	7,69	---	----	voseant., 6	9,67
tuteant. 20	51,28	tuteant. 17	100.-	tuteant., 53	85,48
homomorf. 16	41,02	---	----	homomorf. 3	4,83

El paradigma pronominal es totalmente tuteante, aunque hay que destacar como rasgo localista la presencia de 10 che.

Del mismo año es Canillita (estrenada en Rosario el 1 de octubre). Se trata de una zarzuelita que rehace sobre unos borradores montevidianos. El autor refleja el habla de los pequeños vendedores de diarios y los vendedores callejeros no son

ninguna novedad en el zarzuelismo criollo, pero Sánchez proyecta a uno de ellos como héroe de la acción. Por primera vez en la obra de Sánchez advertimos el predominio de las formas voseantes.

En las formas pronominales, en función de sujeto los seis registros corresponden a vos. Como término de preposición, un único registro es ti, y como término de comparación el único registro es vos.

CUADRO 14
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(Canillita)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant., 25	49,01	voseant., 7	53,84	voseant., 45	90.-
tuteant., 4	7,84	tuteant., 6	46,15	tuteant., 2	4.-
homomorf. 22	43,13	---	-----	homomorf. 3	6.-

Coincide el afianzamiento teatral de Sánchez con su preferencia por el voseo. De 1903 es M'hijo el doctor. En ella el vos prevalece en el primer acto para luego declinar en el segundo y tercero. El monólogo tuteante de Jesusa, al principio del segundo, resulta especialmente impostado, como si a través de la nivelación de tratamiento Sánchez preparara la de la gauchita con el "doctor". David Viñas ya advirtió que el personaje del hijo, el menos definido de la obra, es el que más abunda en el uso del tú:

"En efecto, los desajustes en la actuación de Arturo Podestá no hacían sino encarnar las incoherencias y convencionalismos del personaje creado por Sánchez: desde la apelación a su libertad y autonomía frente al padre, al que trata con condescendencia acusándolo de anacrónico sin advertir la sólida coherencia de ese viejo que lo mantiene económicamente, hasta su moral abstracta que reniega de las pautas tradicionales de Jesusa, pero que no comprende la incapacidad real de asumir esa responsabilidad en un medio hostil. Y desde la endeblez de sus razonamientos toscamente empíricos que lo hacen pasar por cínico u oportunista cuando

pretende ser revolucionario o sublime y ejemplar, hasta la insufrible impostación del idioma que, al pretender ser culto y por culto «racional» y articularse con el tú se convierte en algo caricaturesco anulando toda posibilidad discursiva. Un ejemplo basta: «Tú que no injuriaste la vida subordinando el amor, que es su esencia a los convencionalismos corrientes, tú que espontáneamente corriste a rendirle ofrenda de tu plétora vivificante, tú que supiste vivirla, amarla y crearla [...] tú eres la belleza, la verdad; ¡eres el bien!»⁴²

Sánchez ya aquí se bifurca entre lo puramente dramático, para lo que opta por el vos, y en los parlamentos ideológicos, para los que prefiere el tú.

De 1904 son Cédulas de San Juan, La Gringa y La pobre gente. Las dos primeras, de ámbito rural, y la última, ambientada en el suburbio. Dentro del molde criollista, Cédulas de San Juan es enteramente voseante, salvo un quieres en las relaciones del gato. La Gringa presenta predominio del vos:

CUADRO 15
FORMAS VERBALES DE SEGUNDA PERSONA
(La Gringa)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant., 35	50,72	voseant., 5	83,33	voseant., 83	89,24
tuteant., 4	5,79	tuteant., 1	16,66	tuteant., 8	8,60
homomorf. 30	43,47	---	----	homomor., 2	2,15

El paradigma pronominal no presenta diferencias con el voseante acostumbrado en la actualidad.

En La pobre gente, también dentro del ambiente del conventillo, como en Canillita, prevalece el voseo.

En 1905 se estrenan En familia, Barranca abajo, Mano Santa y Los muertos. Ya vimos las frecuencias de En familia. Cabe destacar que los dos personajes que son casi enteramente tuteantes son

⁴² Apogeo de la oligarquía, op. cit., p. 146.

Damián y su mujer. Los dos que representan el orden, las jerarquías, frente a una familia que ha ido perdiendo la vergüenza, que se ha ido degradando. Esta forma de tratamiento no es gratuita y creemos que hay que verla en relación con la de Enrique, también el hijo que vuelve de lejos, en Locos de verano, de Laferrère. Enrique trata de usted a su padre y éste no lo admite: «¡Che, che, che! Dejate de usted, ¿sabés? Esas serán costumbres de por allá, que por aquí nada las necesitamos. Siempre me has dicho de vos. Y no veo por qué has de cambiar ahora. ¡Dejate de pavadas!» David Viñas interpreta así este párrafo:

"Si se tienen en cuenta los contenidos que se le adjudican a Enrique (actitud crítica, marginalidad respecto de la desintegración económica y social, cierto pasatismo, etc.), y el signo que revolotea sobre don Ramón, el tratamiento de usted al remitir al pasado familiar trata de rescatar los valores inherentes: bienestar moral, social, doméstico y económico, la dignidad perdida, el vigor de entonces, los bienes de antaño y, por cierto, la posible recuperación hacia el futuro a través del aprendizaje de vigor renovado aprendido por Enrique en la eficacia de los Estados Unidos".⁴³

Damián y su mujer vuelven de la Patagonia y como Enrique traen la voluntad de hacer, el respeto por la familia y la inadaptación al nuevo hogar. Sánchez, con el tú marca la distancia y su diferencia intrínseca.

Barranca abajo, el drama rural por excelencia, no desmiente su molde criollista y recurre al voseo, salvo dos formas verbales tuteantes incluidas en una carta: dile y amas. Hay que considerar aquí que el prestigio de la lengua escrita, aunque no sea literaria, suele imponerse para el empleo del tú.

⁴³ En Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal: Laferrère, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967, p. 121, nota 11. En adelante citaremos abreviadamente Laferrère.

Mano Santa, en cambio, obra en que se pretende más lo didáctico que el desarrollo dramático, retoma la fluctuación entre tuteo y voseo. El protagonista es un obrero culto, con ideas socialistas y que lucha contra la superstición. Trata a su mujer preferentemente de tú, aunque no creemos que fuese lo habitual en las parejas que alquilaban una pieza en los conventillos, a no ser que fuesen extranjeros. La mujer también suele responderle de tú. Pensamos que este tratamiento hay que relacionarlo con el sistema teatral anarco-socialista, como hace luego David Viñas con Discépolo:

"El rasgo debe vincularse con la constante de la izquierda tradicional impregnada de liberalismo que elabora una imagen de un proletariado pulcramente edificante".⁴⁴

La intención del autor, más que la idiosincrasia de los personajes es la que determina hacia un "estilo bajo" o "alto".

CUADRO 16
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(Mano Santa)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant. 10	25.-	---	---	voseant. 19	82,60
tuteant. 14	35.-	tuteantes, 9	100.-	tuteant. 4	17,39
homomorf. 16	40.-	---	---	----	---

CUADRO 17
FORMAS PRONOMINALES SEGUNDA PERSONA
(Mano Santa)

Función Sujeto	%	Término Preposición	%
<u>vos</u> , 3 registros	33,33	-----	---
<u>tú</u> , 6 registros	66,66	<u>contigo</u> , 1 registro	100.-

En Los muertos hay también preferencia por el voseo. El

⁴⁴ Prólogo a las Obras escogidas, I, de Discépolo, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969, p. XLIII.

ámbito es similar al de La buena gente, pero Sánchez está en su plenitud creadora y no teme al mayor número de registros voseantes en boca de estos "curdas".

CUADRO 18
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(Los muertos)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant. 60	65,21	voseant. 12	33,33	voseant. 92	86,79
tuteant. 7	7,60	tuteant. 22	61,11	tuteant. 13	12,26
homomorf. 25	27,17	homomorf. 2	5,55	homomorf. 1	0,94

CUADRO 19
FORMAS PRONOMINALES SEGUNDA PERSONA
(Los muertos)

Función Sujeto	%	Término Preposición	%
<u>vos</u> , 24 registros	100,-	<u>vos</u> , 8 registros	72,72
---	---	<u>ti</u> , 3 registros	27,27

A partir de 1906 hay un vuelco en la producción de Sánchez. El sueño del viaje a Europa y su esperanza de triunfar allá lo apartan de lo que él denominaba el "regionalismo rioplatense" para intentar un teatro más universal. Si en su obra desde temprano aparece el teatro de ideas y la voz del autor se nota entre la de sus personajes, ahora se encamina resueltamente a un teatro de tesis: El pasado (1906), Nuestros hijos (1907), Los derechos de la salud (1907). Junto con Un buen negocio (1909), su última obra, muestran un predominio casi absoluto del tuteo. El autor aspira a un sistema teatral culto, pero en tanto el viaje a Europa y su consagración en el viejo mundo aguardan, sigue produciendo para este teatro costumbrista de Buenos Aires y Montevideo obras de factura más fácil, que le permiten la supervivencia material: El desalojo (1906), La Tigra (1907), Moneda

falsa (1907), Marta Gruni (1908). Son obras breves, con alta frecuencia voseante.

Ya adelantamos el cuadro de Marta Gruni. El desalojo presenta las siguientes frecuencias:

CUADRO 20
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(El desalojo)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant. 17	73,91	voseant. 3	60.-	voseant. 11	47,82
tuteant. 3	13,04	tuteant. 3	40.-	tuteant. 11*	47,82
homomorf. 3	13,04	---	---	homomorf. 1	4,34

* El cocoliche aumenta los registros tuteantes: décate, mangia, etc.

El paradigma pronominal presenta 3 registros de tú y 5 de vos para el sujeto y un solo registro voseante para el término de la preposición.

De todas estas obras breves, en La Tigra es donde se documenta mayor número de tuteo. Dos factores inciden: la nacionalidad de las "señoritas de alterne" y la acción, que es más poética que dramática. En realidad toda la obra está enfocada en función del diálogo final entre La Tigra y su enamorado, en el que ella descubre su psicología, su amor maternal. No hay desenlace dramático propiamente dicho.

CUADRO 21
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(La Tigra)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant. 5	8,47	---	---	voseant. 41	61,19
tuteant. 39	66,10	tuteant. 11	100.-	tuteant. 25	37,31
homomor. 15	25,42	---	---	homomorf. 1	1,49

En el paradigma pronominal, en función de sujeto hallamos 3

registros de vos contra 7 de tú, en tanto que como término de preposición no hay registros voseantes y 5 de ti.

Moneda falsa, ambientada en el mundo delictivo, presenta abundantes formas de voseo unidas al cocoliche y al vocabulario hampesco y lunfardo. Se encuadra dentro de la producción sainetesca.

CUADRO 22
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(Moneda falsa)

Presente Indicativo	%	Presente Subjuntivo	%	Imperativo	%
voseant. 70	72,16	voseant. 6	40.-	voseant. 82	95,34
tuteant. 2	2,06	tuteant. 9	60.-	tuteant. 2	2,32
homomor. 25	25,77	----	---	homomorf. 2	2,32

El paradigma pronominal es el común al voseo, salvo dos tú en función de sujeto.

Florencio Sánchez inscribe sus obras en un sistema teatral culto o en un sistema teatral popular. Cuando las inscribe en el primero, la fractura a la norma es la excepción voseante. Cuando las inscribe en el segundo, el teatro costumbrista, el sainete, la zarzuelita criolla, el drama rural le imponen el voseo. Y es en este teatro donde Sánchez logra sus mejores expresiones, y no en el teatro tendencioso o ideológico. Y es que la universalidad no suele alcanzarse sino cuando la obra tiene las raíces profundamente metidas en el suelo. Posiblemente ninguna producción argentina se haya universalizado tanto como el Martín Fierro, pero los escritores a menudo creen que una lengua neutra (panhispánica) y unos conflictos generalizados y destemporalizados son la base de la universalidad.

Florencio Sánchez inaugura una dicotomía que va a influir en

casi todos los escritores que lo siguen: Pacheco, Martínez Cuitiño, Pico, Discépolo, etc. Todos tenderán, por un lado, al costumbrismo y, por otro, al teatro ideológico, ya se afirme en las ideas oficiales o en el anarquismo. El vos acompañará a toda la producción realista costumbrista, en tanto que el tú prestigia el teatro de tesis o ideológico.

Gregorio de Laferrère

Escribió un corpus reducido de obras en un espacio de nueve años (1904-1913). Era hombre de club y de comité. Ocupó bancas en el senado y palcos avant-scène en los teatros. Su carrera autoral es corta, como la de Sánchez, pero de distinto sino. Sánchez parte del costumbrismo realista finisecular, en tanto que Laferrère está más próximo al vodevil francés. El estreno de iJettatore! muestra a un comediógrafo fino que llena el teatro de gente de la alta sociedad. Hasta el Presidente de la República asiste a su estreno. Lejos del drama rural, Laferrère les presenta "una linda pompa de jabón", como definió Payró a iJettatore!

Si Sánchez partió del escenario conventillero y del conflicto por la tierra, Laferrère lo hace del juego, del titeo. Aquél escribe en cuartos de pensión y cafés; éste se atrinchera en el Club de Armas, su segundo hogar. Laferrère, próximo en su idiosincrasia a los hombres del 80, clubman como ellos, y entretenido causeur, no se plantea el problema de la lengua. Sus personajes hablan con la despreocupación propia del sabe que habla bien y utiliza el lenguaje coloquial que no rehúsa expresiones corrientes. Esta es la forma usual en iJettatore!, Locos de verano y Bajo la garra. En Las de Barranco, en que sube a escena una capa

social inferior, el lenguaje se vulgariza, sobre todo en los labios de doña María o en las peleas entre las hijas.

Con respecto al empleo del voseo en Laferrère, David Viñas lo sintetizó así:

"Se dan, pues, en el teatro de Laferrère como mediata articulación de la mirada de clubman, tres niveles sociales que van desde la clase media acomodada a lo aristocrático y lujoso hasta llegar a lo guarango de la baja clase media, a través de tres entonaciones del titeo: la condescendencia, la identificación y la burla. En el primero son otros pero podemos ser nosotros mismos, en Bajo la garra somos nosotros y en Las de Barranco los otros son la alteridad y llegan a ser el mal. Y lo consiguiente: tres ubicaciones diversas desde el punto de mira del autor, tres entonaciones dramáticas, tres densidades situacionales, tres ambientes, tres lenguajes (con predominio del tuteo entremezclado de voseo en el primer nivel, tuteo nítido en Bajo la garra y voseo y checheo en Las de Barranco), tres actitudes críticas y tres resultados estéticos".⁴⁵

En ¡Jettatore! los personajes tutean salvo don Rufo, que proviene de la campaña y salpica su habla rural de vos, che y comparaciones camperas. En principio, parece que no estaba incluido en la acción -y, como ya observó la crítica, en la acción dramática no cuenta-, sino que se lo incluyó para el lucimiento de Jerónimo Podestá, especialista en criollos viejos.⁴⁶ Precisamente este personaje parece ser que molestaba a Mariano de Vedia, quien en una carta por el estreno, publicada en la Tribuna el 8 de junio de 1904, le dice:

"La interesante obra de Ud. está destinada a perfeccionarse a medida que mejore el ambiente, a medida que se levante a escenas superiores. Quítele Ud. esas transacciones con el medio -esos querés y esos vos-; llévela a un salón aristocrático; encargue a artistas de distinción la encarnación de sus personajes y así, afinándose la interpretación y los recursos, y los medios, y los ademanes, la tiene Ud.

⁴⁵ En Laferrère, op. cit., pp. 93-94.

⁴⁶ Véase el prólogo de Monner Sans a las Obras escogidas, de Laferrère, Buenos Aires, Estrada, vol. 21, pp. XVI-XVII.

convertida de inmediato en una elevada crítica, en la que la risa, ennobleciéndose, se aleja de la jarana para acercarse a la mordacidad".⁴⁷

Esta carta conmovió profundamente a Laferrère, pero no siguió el consejo. Bueno es recordar que Mariano de Vedia como autor teatral contaba con un único y fracasado estreno. En Locos de verano, lejos de quitar el voseo, Laferrère lo extiende a casi todos sus personajes equiparado con el tú, como forma normal y lícita en el trato familiar. ¿No era el vos trato usual entre pares? ¿No expresaba el vos la afectividad y la confianza? ¿Por qué había de excluirlo Laferrère de su teatro? No solo lo dejó en sus obras, sino que hasta en un "Diálogo en borrador" -en el que explica la gestación de iJettatore! o su teoría del titeo- hallamos formas voseantes:

"[...] en el ochenta por ciento de las personas que conocemos, de esas que tenemos por sensatas y que nos acompañarían mañana a reír de las inconcebibles ridiculeces de don Lucas, podrías, sin mayor violencia, tomándolas de sorpresa, llevarlas a ese mismo estado o a otro que se le parezca.

Todo consiste en saber herir la fibra sensible, en despertar suavemente el sentimiento de vanidad que dormita en el fondo de todos los corazones, y al ofrecerle, de acuerdo con las tendencias peculiares de cada espíritu un objetivo capaz de estimularlo... ir después despacio, muy despacio, preparando el ambiente propicio para su desarrollo, teniendo cuidado de evitar sacudimientos bruscos que alarmen la razón.

Lo inesperado del ataque suprime la resistencia e insensiblemente se abre camino el germen perturbador que crece, avanza y se apodera de todas las posiciones porque al sentirle que halaga no se ve que ridiculiza, absorbidas las facultades por las palpitations de la vanidad satisfecha... hasta que llega un momento en que podés a mansalva asestar el golpe de gracia con absoluta impunidad, pegando sobre un muerto porque ya no hay defensa, como ocurre con esos sutiles venenos de la India que se respiran en el aire, invaden lentamente el organismo y un día, de pronto, matan. Y reite de los fuertes, reite de los que al escucharme pudieran sonreír desdeñosamente, creyendo encontrar en su razón

⁴⁷ Transcripto en Gregorio de Laferrère, de Julio Imbert, Buenos Aires, ECA, 1962, p. 57.

soberana las fuerzas soberanas para oponer al ataque una coraza invulnerable. Deciles a éstos que desciendan por un segundo hasta el fondo de sus conciencias y que se contesten a ellos mismos después -porque a vos no habrían de contestarte- si están seguros, completamente seguros de no haber encontrado acurrucada allá en lo hondo, oculta e inconfesable, alguna debilidad más o menos grande, ligera herida que apenas sangra, pero que pudiera de pronto inflamarse y tomar proporciones, bajo la acción de un reactivo aplicado por un cirujano hábil y con entraña bastante para complacerse en revolver su escalpelo, entre los jugos amargos que destilan las pequeñas miserias humanas".⁴⁶

En Bajo la garra el voseo solo aparece como quebrantamiento de la norma y siempre dentro del trato familiar. Carmen le dice a su marido: "Sali!... me das asco". Y poco después: "Andá!... ¡Que te muestren la cara esas perdidas con quienes te entretienes hasta las dos de la mañana! [...] andá no más". En otro entredicho matrimonial Ernesto le dice a Luisa: "Hacé lo que te parezca". Lo que en los dos primeros actos comienza siendo chanza, cambia de tono en el tercero. Se aproxima al teatro de tesis cuando Alberto explica la irresponsabilidad de la maledicencia. Tal vez el salón del primer acto podía parecerse demasiado al Club de Armas. Acaso el titeo escénico pudiera señalar actores de la vida real. Lo cierto es que Laferrère retira la obra de cartel y va a llevar su enfoque hacia otra clase social, la clase media baja, en Las de Barranco. Recuerdos de las pensiones para universitarios de La Plata, donde estudió nuestro autor. También figuras más recientes de viudas o hijas de militares que solicitaban una pensión al hombre de comité. Laferrère en su última obra plasma otro registro, no el de la oligarquía despreocupada,

⁴⁶ Ibidem, pp. 45 a 47. Solo hemos seleccionado un trozo del diálogo que muestra el procedimiento del titeo que Laferrère tantas veces llevó a la práctica en el club antes que en la escena. Esta explicación dialogada, tan característica del causeur, no rehúye el vos.

sino el de la clase media baja, inquieta por poder figurar, por tener yerba y azúcar para el mate y una blusita discreta para aparentar. Para doña María, las hijas son una mercancía, como en el teatro de Sánchez, pero una mercadería que no se vende, que se coloca, como tentación, en la vidriera. En su lucha con las hijas, con los pensionistas, con la cuenta del almacén, el trato se descuida y el autor se instala definitivamente en la zona del vos.

Otros intentos teatrales

En la primera década del siglo ya se cuenta con una escena nacional que tiende hacia un teatro más culto o hacia otro más popular y costumbrista. Pero hay intentos de unificar ambos.

En 1910 García Velloso estrena la primera obra larga, en que el lunfardo y el argot del hampa muestran una hegemonía acorde con el ambiente. Se trata de En el barrio de las Ranas. Por lo general, los autores tienden a diferenciar su registro de hombres de letras del de sus personajes cuando éstos pertenecen a clases socio-culturales bajas. Así lo hace también García Velloso: El Sumario, personaje simbólico que abre la pieza, utiliza un registro literario acorde con el del autor y diferenciado del de la mayoría de los personajes; también el pintor y el periodista que frecuentan el barrio de las Ranas se expresan con un lenguaje más culto. En carta a García Velloso Cavestany le escribía:

"[...] no cabe, en fin, diálogo más natural, vibrante y adecuado. Y conste que en este punto consigue usted el milagro de convertir en mérito un defecto gravísimo, porque la misma incorrección de aquel lenguaje -que tanto estropea el buen castellano- es algo que avalora su producción, puesto que es copia fidelísima del que habla el pueblo, al

que tan bien pinta usted en aquellas interesantes escenas".⁴⁹

En cuanto al voseo, por primera vez en este bajo ambiente del barrio de las Ranas (o de las Latas, ya que las latas de combustible rellenas de barro servían para la construcción de las casas en esta villamisería de principios de siglo) hallamos un paradigma verbal voseante que prácticamente no se diferencia del actual. Raimundo y Benegas, que son los representantes de la intelectualidad y el arte, utilizan el tú, aunque a veces hay fracturas. Por ejemplo, en diálogo con la Ñata, Raimundo desliza: vos, oís, hablá, escapate.

De todos modos, García Velloso no llega al "lunfardo ortodoxo" que dos años después llevará a escena Vacarezza, en Los escrushantes. Vacarezza diría más tarde:

"A mí me han criticado mucho el uso de expresiones espurias en mis sainetes. Y, ¿qué iba a hacer? Yo no he inventado nada; he copiado nuestro lenguaje vernáculo. Si me hubiera ceñido a las reglas de la Academia, mis sainetes no hubieran podido ser. Pero apechugo con las críticas y las acusaciones, soy como soy; escribo como siento. Si hice poco por elevar el nivel intelectual del arte, me alienta la presunción de haber argentinizado el teatro".⁵⁰

Citamos este párrafo porque presenta las disyuntivas que padecieron la mayor parte de nuestros escritores: o consagrarse como escritores "cultos" siguiendo a pies juntillas las normas de la Academia, o ser escritores populares, que proletarizan el idioma y solo aspiran a la consagración del público grueso.

⁴⁹ En el Estudio Preliminar a En el Barrio de las Ranas, Documentos para la historia del teatro nacional publicados por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1985, p. 33.

⁵⁰ Citado por Soler Cañas en Orígenes de la literatura lunfarda, op. cit., p. 247.

El vos en este momento se siente unido al lunfardo y al lenguaje de arrabal y se proscribe con un rigor que desconocían los escritores del 80. Se refugia el voseo en el sainete y de allí pasará al grotesco. Pero se rehúsa en el teatro de tesis, o solo aparece ocasionalmente para dar cierto color local.

Empero, toda la línea costumbrista y sainetera, que avala el vos e incluso el vocabulario lunfardo, irá ganando posiciones. El vos, porque es crear una escisión con la realidad omitirlo o dejarlo marginado a las clases bajas o incultas. Y el lunfardo, porque va ampliando su campo y penetrando en las capas media y hasta alta de la sociedad. Como dice Blas Raúl Gallo:

"El fundamento de la expresión arrabalera es afectivo. Más que un concepto sugiere una emoción, un estado anímico que empuja a variar el significado común de la idea. «Laburo» da a entender algo más que una actividad corporal. Un dueño de industria, el gerente de un banco, va al trabajo; un obrero, un peón, al «laburo». «Laburar», verbo, implica trabajar, pero trabajar duramente y mal remunerado".⁵¹

Si Gallo destaca este valor afectivo para los vocablos lunfardos, ¿qué decir de las formas de tratamiento? ¿Qué prevalece en el vos dicho a una madre o a un hijo: el sentimiento afectuoso de la fórmula utilizada desde siempre o la normativa académica? Y es por eso que el vos aparece aquí y allá como infracción a la regla cuando se intenta reflejar la realidad.

También el lunfardo pasa a constituirse en registro propio de los autores, no solo de sus personajes, en algunas expresiones dramáticas. José González Castillo nos presenta textos secundarios acordes con los primarios en la versificación y en el léxico. Así en El retrato del pibe:

⁵¹ En Historia del sainete nacional, op. cit., p. 221.

"Decoración: Bulín bastante mistongo, aunque de aspecto «sencillo», de un modesto conventillo en el barrio del mondongo. Una catrera otomana, una mesa, una culera, un balde, una escupidera, y cualquier otra macana, que me pongan el salón sin cara de cambalache y uno que otro cachivache en uno que otro rincón. Un armario algo arruinado; encima de éste un portrete y el escracho de un pebete vestido de Juan Soldado. Un baulito carcelario, y cualquier requisitoria que convenga al zanagoria que me arrange el escenario".

Y el texto secundario del primer acto añade:

"(Al levantarse el telón, JUANA broncando a la guarda, estará a la mano zurda, metiendo en un pañolón, a manera de balurdo, una cuantas cuchufletas: camisas, batas, chancletas y un manto de paño burdo. Por las protestas y el lloro se manya que está la JUANA entre con gana y sin gana de espian-tarse por el foro; y dejarlo a GARABITO -su bacán-, a todo estrilo, con escracho de pabilo, sin el morfe y sin carrito.)⁵²

El lunfardo va ganando espacio, supera el texto primario. En oposición a la Academia, los saineteros alardean de su facilidad en los registros populares, en el hablar al revés.

No desconocemos que hay, además, una línea costumbrista que se opone a los excesos lingüísticos del sainete porteño y se mantiene más próxima del sainete español, con expresiones castizas y cuidando la pureza del idioma mucho más que algunos colegas hispanos. En esta línea ubicamos en primer término a Roberto Lino Cayol y a Pedro E. Pico. Cayol dentro del sainete porteño escribió El debut de la piba y a veces revistas donde aparecen tipos populares, pero la mayor parte de su producción es sumamente cuidada. Dice Blas Raúl Gallo:

"La frescura y la espontaneidad pareció un privilegio del género breve, sainete y grotesco en primer término. Allí desaparecía el prurito retórico, los personajes respiraban el aire oxigenado de la calle, y para regocijo de una masa de espectadores no muy exigentes, desde el escenario se escuchaba el lenguaje popular con su infaltable cargazón de

⁵² En la publicación de ECA, 1983, pp. 20 y 21.

barbarismos. Quizá por no complicarse en semejante bastardía, los autores cuidadosos de su misión cultural pecaron de retóricos y culteranos. Por eludir un encontronazo, los «cultos» no evitaban el traspies.

Cayol fue uno de los escritores caracterizados por esa preocupación en cuestiones idiomáticas. Procuró jerarquizar la escena nacional, jerarquizando el lenguaje escrito de sus obras. Para sus colegas fue el hombre del «bien decir», calificativo endosado con su buena dosis de chanza porteña. En el otro sector, «los populares» caían con frecuencia en concesiones de mal gusto. Llámese terminología soez, humorismo barato o puñalada en el vientre en la escena final [...] En el caso concreto de Cayol, sus sainetes, farsas y comedias breves, arsenal del género chico, nos resultan hoy un ejemplo de teatro menor elaborado sin desmedro de los atributos propios de la comedia culta".⁵³

Pedro E. Pico, santanderino de nacimiento, pero criado en Buenos Aires (y que llegó al teatro de la forma más inusual desde su primera infancia, ya que su padre había instalado una casa mayorista de telas en lo que había sido el Teatro de la Alegría), es otro autor que cuida la pulcritud de la lengua y solo ocasionalmente incurre en el voseo. Lo hace cuando ubica la acción en Salto Grande, pueblo arquetípico creado sobre los muchos que conoció en su vida. Pero lo emplea con cautela, alternando con el tú. Dice Edmundo Guibourg, crítico y amigo de Pico:

"Placiále en el lenguaje de sus personajes, y por cierto que también en el arte de su propia plática, remover sabores de antaño, echar mano de adagios caros a las abuelas. Menos compacto de riqueza lingüística que un Ricardo Palma, bastábale un sentimiento de casticismo en lo pueblerino y agudezas arraigadas en el decir con que la gente de la ciudad amueblaba la charla intencionada.

No alambicamiento del lenguaje, sino apego a las elocuciones de un costumbrismo sujeto a usos y expresiones que enraizan en la Gran Aldea, en cuanto al evolucionar hacia la urbe cosmopolita trató de conservar resabios coloniales en fidelidad a las añoranzas".⁵⁴

⁵³ En el Prólogo a El debut de la piba y otros sainetes, Buenos Aires, Eudeba, 1966, pp. 5-6.

⁵⁴ Prólogo a Caray, lo que sabe esta chica, Buenos Aires, Eudeba, 1965, pp. 5-6.

Colaborador de Pico en varias obras fue Samuel Eichelbaum, quien si bien ha sabido plasmar el lenguaje de arrabal o de campo en algunas de sus producciones, era reacio a las formas populares y al uso del voseo. Incluso en sus creaciones más logradas, como en Un quapo del 900, presenta diálogos absolutamente ficticios, impostados, tal el de Edelmira y Clemente, al principio del segundo cuadro del primer acto. Jorge Cruz dijo de su manejo del lenguaje:

"No conocemos las lecturas en que Eichelbaum, en su juventud, aprendió a gustar su idioma, pero deben de haber sido pobres, a juzgar por su desmañado manejo. Ganado por la literatura dramática corriente entonces, y traducida, habrá descuidado el temple del instrumento esencial de las obras literarias, creaciones lingüísticas ante todo. Pero si Eichelbaum logró en sus últimas obras un noble lenguaje literario, no consiguió dar el tono natural y espontáneo al «idioma de los argentinos medianamente cultos», que según él intimidaba al actor común de entonces.

En cambio, cada vez que Samuel Eichelbaum se inspiró en el campo o en el suburbio, es decir en ambientes cuyo lenguaje era una conquista de la tradición dramática nacional, su acierto expresivo al menos fue pleno. Basta recordar Un quapo del 900, Pájaro de barro, Un tal Servando Gómez o Las aguas del mundo para confirmarlo. La expresión tiene en ellas un tono auténtico. Puede hallárseles (a Un tal Servando Gómez o Las aguas del mundo, por ejemplo) yerros de otra naturaleza, pero sus personajes hablan un lenguaje que manifiesta convicción".⁵⁵

Fluctuación del tú-vos

Además de las determinadas tendencias hacia el tú o hacia el vos impuestas por prejuicios, por la temática de la obra, por las características de los personajes, por la nacionalidad o ámbito familiar del autor, queda por resolver un problema: la inestabilidad entre el tú y el vos en obras en las que los autores parecen haberse decidido por el molde popular. Por ejemplo, en

⁵⁵ En Samuel Eichelbaum, Buenos Aires, ECA, 1962, p. 37.

Mate dulce, pieza costumbrista que Martínez Cuitiño dedica "a la memoria de Florencio Sánchez" (y no es una casualidad, ya que en ella se dan elementos del teatro costumbrista naturalista del mejor Sánchez) hay un predominio casi absoluto del vos. Es el trato familiar por excelencia, en tanto que el tú lo reservan las muchachas para el novio. Pero a menudo nos hallamos con empleos que no se corresponden con la norma voseante actual. Por ejemplo, cuando María Luisa le dice a Fernando: "No seás así, Fernando. Tenle un poco de compasión".⁵⁶ Un imperativo negativo voseante en tanto que la forma imperativa pura es tuteante. Y ésta no es una excepción. Prepotencia, farsa sobre el autoritarismo, es una producción que semánticamente no perdió vigencia, pero nos desconcierta por la vacilación constante en las formas de tratamiento. Los personajes pasan del tú al vos y al usted con una facilidad suma. Tal vez como un modo de modernizarla, para la publicación de Ediciones Culturales Argentina, de 1983, el sobrino del autor y responsable de la edición "ha tendido a unificar las vacilaciones del diálogo entre tuteo y voseo", según hace constar en nota. Pero esta unificación, lejos de tender al tuteo -como tal vez hubiera hecho su autor en una revisión, si atendemos a las correcciones de Discépolo o a lo que quería hacer Groussac- la hace con el voseo, desde distinta perspectiva.

Esta fluctuación que advertimos en autores como Sánchez, Laferrère, Payró, Martínez Cuitiño, Discépolo, por citar solo a

⁵⁶ En Teatro, V, Buenos Aires, Gleizer, 1923, p. 179. En Marta Gruni, de Sánchez, hallamos otro ejemplo similar, aunque no tan seguro porque podría tratarse de la ausencia de una tilde: "...mira, no esperés que vaya a buscarte" (edición de Dardo Cúneo del Teatro Completo, Buenos Aires, Claridad, 1941, p. 403).

los de mayor prestigio, posiblemente respondiera a una alternancia en la lengua hablada. Las cartas de Sánchez a Catita muestran igual inconstancia en las formas de tratamiento. Creemos que la presión escolarizante en conflicto con el uso descuidado contribuía a una mezcla de paradigmas mayor que la de nuestros días, en que ya no hay presión normativa por parte de la escuela.

El voseo regional

En la literatura del 80 ya destacamos algunos intentos del uso del voseo regional, sobre todo en aquellos escritores que habían recorrido las zonas de frontera. Ahora en el teatro surgen los primeros intentos de voseo regional. En 1912 aparece en la Biblioteca de Teatro Uruguayo, de Montevideo, El guaso, de Alberto T. Weisbach. Oriental de nacimiento, se inicia en el teatro argentino en 1902, apenas a los diecinueve años. Esta obra transcurre en Tucumán y hallamos registrados, entre voces regionales: querís, sabís, mentís, como formas propias de los guasos, en tanto que los dueños del ingenio usan un voseo que no se distingue del de Buenos Aires.

Julio Sánchez Gardel es uno de los dramaturgos con mayor producción de teatro regional. Garasa, que ha estudiado exhaustivamente su producción, sintetiza así el empleo del voseo en este autor:

"En lo que respecta a los pronombres, llama la atención la alternancia de las formas tú y vos para la segunda persona del singular. En las primeras obras, cuya acción transcurre en la capital, prevalece la forma tú. Rara vez, y siempre en boca de personajes inferiores se da ese «sucio mal, negra cosa, viruela del idioma», como llama Arturo Capdevila a nuestro difundido voseo. En cambio, en las obras de ambiente provinciano, ambas formas aparecen con sensible promiscuidad. ¿Significa esto que los mapas lingüísticos del

voseo americano incurren en excesiva generalización al considerar todo el territorio argentino como zona de voseo predominante y exclusivo? ¿O bien que la realidad idiomática viva, pese al realismo del autor, está alterada por influjos o prejuicios culturales?

Posiblemente algo hay de las dos cosas. Como atinadamente observa Juan Carlos Ghiano: «El tuteo vive con prestigio tradicional en las provincias mediterráneas: en Salta, en Catamarca, en Santiago del Estero, el tuteo persiste con prestancia social que asegura su frecuencia entre personas mayores y entre jóvenes que han cuidado su educación. Para un santiagueño o un catamarqueño, el tuteo y las formas verbales correspondientes no aparecen con el tono de afectación que rechaza un hablante de Buenos Aires o de Paraná o de Rosario.» Pero tampoco debe descartarse que el prestigio cultural o social de la forma tú haya corregido los parlamentos de algún personaje, con mengua de la naturalidad. Aunque entre nosotros no se da con tanta frecuencia como en el Uruguay la semicorrección de unir vos con verbos de la segunda persona del singular (vos tienes) o tú con verbos de la segunda persona del plural (tú sos), encontramos en La montaña de las brujas: «¿Y vos de qué te ríes?», y en La llegada del batallón, un mismo personaje dice con escaso intervalo: «¿Qué quieres?» y «¿A que no sabés?»

Veamos algunos ejemplos de esta alternancia de tú y vos. En Noche de luna, doña Visitación trata a todo el mundo de vos: «Andate adentro», «ya sabés que no me gusta», «te acordás», «mirala», «¿por qué no te quedás?», «vos me desjastés [sic] con el cabello negro», «salí con eso», «lo que nos hacés sufrir», «preguntásele vos», etc. A ella, salvo su hermana Brígida, que le dice de vos, todos la tratan de usted, incluso su hijo José María. José María y Gabriela, que se han criado juntos y han sido novios, alternan las formas tú y vos con predominio de la primera: «Y tú, ¿en qué piensas?», «Tienes razón», «Eres mi dulce, mi buena», «Serénate, Gabriela», «Perdáname», «Te engañas», «Me perdonas», «Piensa en nuestra madre», «¿Por eso lloras? Los personajes inferiores utilizan invariablemente la forma vos: «VIRGINIO.-Sí, chinita, ¿ya estás pronta» [Este es un mal ejemplo, ya que se trata de un registro homomorfo.] «DOMITILLA.-Sí. VIRGINIO.-Bueno, andá, traé los trastos».

Este esquema de tratamiento se repite con ligeras variantes en Las campanas y en Los mirasoles. Las personas mayores tratan generalmente a los jóvenes de vos, si bien a veces usan verbos en segunda persona del singular. Estos a los mayores, aunque sean parientes cercanos o padres, de usted. Los jóvenes, en su trato, incluso amatorio, alternan ambas formas -tú y vos- con la prevalencia de usted hasta bien avanzado el idilio (Centeno y Azucena en Los mirasoles). En La montaña de las brujas se utiliza casi exclusivamente la forma vos con los verbos en plural en -ís: «No sabís que lo tengo aquí», «tenís el brazo más juerte», «me

tenís miedo y me querís al mismo tiempo», etc..."⁵⁷

Transcribimos in extenso las observaciones de Garasa para sobre ellas puntualizar que:

1) La alternancia tú-vos no es privativa de Sánchez Gardel, sino de toda la literatura de la época, como hemos estado viendo, y por lo tanto no hay que singularizarla como regional.

2) La conjugación V-T (es decir, voseo pronominal y tuteo verbal) no es de extrañar ya que, como señala Fontanella de Weinberg, es propia de "gran parte de los hablantes de nivel socioeducacional alto de Cuyo y del Noroeste argentino"⁵⁸ y por lo tanto esperable en un autor catamarqueño.

3) Hacer tutear a los jóvenes cuando se les supone nivel cultural más alto es una constante que hallamos en Florencio Sánchez, Martín Coronado, Payrá y otros.

4) Por último, es interesante señalar que cuando la acción se desplaza a la montaña aparece el voseo a la chilena (en -ís). Curiosamente La montaña de las brujas retoma la leyenda del uturunco, tematizada en El quaso.

Ya avanzado el siglo, por la década del 40 hallamos otras expresiones de voseo regional. Una de ellas es Mandinga en la sierra, ubicada en Córdoba en 1937. En esta obra, de Arturo Lorusso y Rafael José de Rosa, coexiste el tuteo con el voseo. A su vez, el voseo tiene expresiones regionales y otras que corresponden al usado por los turistas porteños. El voseo tipo III de

⁵⁷ En Julio Sánchez Gardel, Buenos Aires, ECA, 1963, pp. 86-88. El [sic] corresponde al autor.

⁵⁸ En "La evolución del voseo bonaerense en el siglo XIX", Estudios Filológicos, 20 (1985), p. 9.

Rona, con pérdida o no de la -s, muestra para el presente de indicativo los siguientes registros: andái, casái, dai, estái, firmái, hai, jugái, llevái, sois, soñái, vai(s), veis, vivái(s) y en verbos de la segunda conjugación: debís, querís, sabís, tenís. En el presente de subjuntivo se dan los siguientes imperativos negativos: hagái, movái, perdái, seai. Para el imperativo registramos: teníme.

De 1940 es Los afincaos, de Bernardo González Arrili y Enzo Aloisi. Está localizada en el noroeste y la época se supone unas décadas anterior. No hay ubicación explícita ni en tiempo ni en espacio, pero la rivalidad entre coyas y gauchos, el carácter mestizo de los hermanos, la inminencia de los Andes y el vocabulario quechua sirven como índices referenciales. En lo que respecta al voseo, es del tipo III de Rona, aunque un tanto heterodoxo, y mezclado al usual en nuestro país, tipo II de Rona. Para el presente de indicativo hallamos registradas las formas: andái(s), acordái, aflojís, crei, dais, (es)tái, encontrái, hai(s), podí(s), querís, sabís, soij, tenís, vai, volvís, yevái. En el pretérito imperfecto de indicativo: habíay. Para el presente de subjuntivo: comprís, haquís. Y como imperativos: anday, hací, oyí, traí y teníme.

Siempre dentro de estas expresiones regionales, en 1943 se estrena El carnaval del diablo, de Juan O. Ponferrada. Pero en general todo el teatro regional está pensado para ser representado ante un público más culto, ciudadano, y las expresiones localistas deben, por fuerza, limitarse en honor a una mayor comprensión. También la sintaxis y el voseo deben atender a un auditorio que está distanciado del habla regional.

El grotesco

El sainete, siguiendo un curso paralelo al del teatro culto o de ideas, no se dejó influir por él. Había conquistado su propio público y tenía como principio una libertad total frente al lenguaje. En el sainete se busca una expresión lingüística novedosa, independiente y distinta de la empleada en los géneros serios. Lo cómico, lo caricatural y lo lúdico lingüístico se desarrollan sin trabas en los tablados del sainete. La caricatura idiomática podía apelar a los tipos de la inmigración, a los gauchescos, a los del hampa. Pero el sainete no se conformó solo con esto. Dice Tulio Carella:

"El castellano sufre todos los ultrajes y mutilaciones imaginables: vesre, trastrueque de sílabas, cambio de acentos, hablar con apellidos por aproximaciones fonéticas. El ejemplo de Conejo (en El conventillo de la paloma) estimula al italiano Miguel que lo imita cocolichescamente [...] Improvisación, payada, despropósito, sílabas que se ligan, palabras dislocadas, malentendidos, calamburs, retruécanos, quid-pro-quos, el hablar sin decir nada, todo se aprovechó".⁵⁹

Hay, incluso, sainetes como Acquaforte (1917), de González Castillo y Weisbach, en que se habla en una jerga incomprensible para quien no sepa italiano.

Pero a esta absoluta libertad idiomática Carella le descubre dos resultados:

"El primero fue colaborar en la creación de una literatura ciudadana, tan típica como la gauchesca, todavía no diferenciada por las preceptivas. El segundo fue provocar una saludable reacción, que llevó a nuestros escritores al razonable y razonado estudio de la lengua" (p. 27).

Nuestra opinión es que fundamentalmente el mérito del sainete consiste en haber favorecido la aparición del grotesco.

⁵⁹ El sainete criollo, Buenos Aires, Hachette, 1957, p. 25. Se citará por esta edición.

Género que se sustenta en la libertad de lenguaje del sainete, pero no para simple diversión o entretenimiento, sino para mostrar las fracturas de la sociedad argentina, la incapacidad para absorber el aluvión inmigratorio y los fracasos personales de éstos. De la literatura optimista de la tierra de promisión, de la que el sainete se servía para los brochazos coloristas, se llega al cuarto del conventillo donde nos enfrentamos al inmigrante individual.

Del patio sainetero de la coexistencia universal, se pasa al cuarto promiscuo del inmigrante que ha constituido una familia y que contrapone sus sueños de "hacer la América" con la realidad del momento. Se ha dicho que el grotesco es el sainete que se vuelve reflexivo. Ya en 1906, con Los disfrazados, de Carlos M. Pacheco, surge el primer intento de grotesco criollo. De allí se llegará al grotesco de Alberto Novión, de Discépolo, de Defilippis Novoa. Si el decorado y el conflicto se interiorizan, el lenguaje también. Ya no es el que sirve para la comunicación con los otros, sino el que va a permitir el descubrimiento del yo íntimo del protagonista, el que hace posible la caída de la máscara. Miguel se comunica con Mateo, su caballo; Carmelo habla con Dios (He visto a Dios). El idioma forma parte del humo que oculta al protagonista de Los disfrazados. Es el principal instrumento de la incomunicación en el grotesco. En él es donde las libertades y hasta libertinajes lingüísticos del sainete van a hallar un sentido pleno. Reencontramos, en el grotesco, el lunfardo, el cocoliche, ya no como elementos para la risa sino como formas de la ruptura entre el hombre y su medio. Todas las transgresiones contra la norma lingüística sirven para demostrar

la marginalidad y la rebeldía contra la sociedad tal como está constituida. Son el síntoma externo de la soledad y la desesperanza de los personajes, entre un aquí que los defrauda y una vuelta que se torna imposible (Mustafá).

El grotesco es por excelencia hibridación. Y el grotesco criollo la encontró ya preparada en la mezcla lingüística del sainete. Las fórmulas de tratamiento se quiebran, se craquelan en una sociedad sin jerarquías, sin niveles. El tratamiento hacia los padres deja de ser el usted para convertirse en vos, y el padre alterna hacia el hijo el vos y el osté. Las pautas del éxito las da el dinero. La relación familiar también se constituye en una sociedad económica (El organito), que supedita a los ingresos los otros valores. Y el protagonista es una víctima del tiempo. No es casual que uno de los mejores grotescos de Discépolo se llame Relojero. El inmigrante se debate entre el tiempo de la promesa y el de la desilusión. La máscara que se puso (o que le creó la sociedad) para enfrentar la tierra prometida cae y en el segundo tiempo va a alcanzar su propia cara: "Somos la mueca de lo que soñamos ser", dice Stéfano.

Y a esta mueca se llega a través de la conquista de un idioma. Ya no el oficial, ni el impuesto por las Academias, sino el que sirve a la verdadera comunicación estética en nuestro teatro.

Conclusiones

De todos los géneros literarios, el primero que se resuelve por el voseo es el teatro. Esto se debe, en principio, a los populares y humildísimos orígenes de la escena nacional: picadero

y tablado sainetero. El drama rural, que se adaptaba a los moldes de la gauchesca, y la revista nacional, que presentaba tipos criollos y orilleros, ya habían formado una corriente voseante antes del 1900. Y ya en los primeros años de este siglo el vos se impone en la escena cuando surgen las dos figuras que encumbran la dramaturgia nacional: Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère.

El segundo factor desencadenante para la elección del voseo es la oralidad como forma de expresión básica del teatro. El lenguaje dramático no es para ser leído sino para ser escuchado. Los actores hablan entre ellos, dentro de la acción dramática, pero hablan para el público, que es la audiencia. El espectador es el testigo de diálogos que entablan los actores dentro de situaciones que tienen que aparecer, si no como reales, por lo menos como verosímiles, sobre todo en la corriente realista naturalista del teatro de principios de siglo. En tanto el autor quiere ser observador fiel de la realidad, el voseo se impone.

Pero casi inmediatamente al éxito del teatro costumbrista, los autores intentarán un teatro tendencioso o de ideas. Sánchez, Laferrère, Payró no escapan a esta tentación. Cuando los autores optan por esta línea dramática, los personajes se deshumanizan, se universalizan, se destemporalizan. La lengua regional no es el vehículo más adecuado para transmitir tesis. El trato en escena ya no es el común entre seres que conviven, aman o se odian, sino que se acartona para presentar situaciones, al mismo tiempo que los parlamentos se vuelven más discursivos. La audiencia teatral se convierte en el destinatario de las voces del autor, en tanto que los actores, perdido el dinamismo dramático,

por momentos parecen convertirse en la audiencia de lo que, a través de otro actor, el autor le comunica al público. Este teatro opta por el tuteo.

Así, en la primera década del siglo ya se constituyen dos sistemas teatrales: uno popular, apegado al costumbrismo, y uno culto, que suele recaer en el teatro tendencioso.

Otros factores que incidieron para la preferencia por el tú fueron el prestigio de todo lo académico y la ilusión -a menudo realizada- de conquistar mercados hispánicos o europeos.

Decisiva en el triunfo del voseo fue la corriente popular, especialmente la sainetera, con su apogeo en la década del 20. Ella es la que le otorga una flexibilidad total al lenguaje y rompe con todo tipo de normativas. A través de lo costumbrista y lo lúdico conquista un lenguaje expresivo por excelencia que desembocará en una de las manifestaciones más auténticas de nuestro teatro: el grotesco. En él el corte con las normativas académicas señala el quebrantamiento entre el hombre y su medio, su soledad interior, el fracaso de sus búsquedas, el hallazgo de una identidad humana y expresiva. Y en esa identidad el vos se impone como reflejo de nuestra lengua y también con connotaciones semióticas.

BIBLIOGRAFIA DEL SEPTIMO CAPITULO

- Antología del género chico criollo, selección realizada por Susana Marco, Abel Posadas, Marta Speroni, Griselda Vignolo, Buenos Aires, Eudeba, 1976.
- ARTACHO, Manuel, Noticias para la historia del teatro nacional, 10. Índice cronológico de datos contenido en la Historia del teatro en Buenos Aires, de Mariano G. Bosch, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Univ. de Buenos Aires, 1940.
- BELLAN, José Pedro, ¡Dios te salve!, Montevideo, Claudio García, 1920.
- BERENQUER CARISOMO, Arturo, "Martín Coronado: Su tiempo y su obra", en Cuadernos de Cultura Teatral, 15, Conferencias del Ciclo 1939. Buenos Aires, INET, 1940.
- , "El sainete", en Presencias, temas de cultura, 7 (Buenos Aires, setiembre-octubre 1984).
- , Las ideas estéticas en el teatro argentino, Buenos Aires, INET, 1947.
- BERRUTI, Alejandro, Cuidado con las bonitas, en Comedias y sainetes argentinos, Antología I, Buenos Aires, Colihue, 1981.
- , Madre tierra, en El drama rural, Buenos Aires, Hachette, 1959.
- , Tres personajes a la pesca de un autor, en Antología del género chico criollo, op. cit.
- BORRAS, José, La codicia rompe el saco. Juguete en dos actos y en verso, en Orígenes del Teatro Nacional, V, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Univ. de Buenos Aires, 1925-26.
- BOSCH, Mariano G., Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá, Buenos Aires, Rosso, 1929.
- Breve historia del teatro argentino, II. La organización nacional, Buenos Aires, Eudeba, 1962. (Contiene: GUTIERREZ, Eduardo, Juan Moreira; PARDO, E. A. y PRIETO, R., Don Pascual; SORIA, Ezequiel, Justicia criolla y DE MARIA, Enrique, Ensalada criolla.)
- Breve historia del teatro argentino, III; Buenos Aires, Eudeba, 1963. (Contiene: PAYRO, Roberto J., Canción trágica; CORONADO, Martín, La piedra del escándalo; GRANADA, Nicolás, ¡Al campo!)
- Breve historia del teatro argentino, IV, Buenos Aires, Eudeba,

1963. (Contiene: LAFERRERE, Gregorio de, Las de Barranco; SANCHEZ, Florencio, La Gringa.)

Breve historia del teatro argentino, VII, El grotesco criollo. Buenos Aires, Eudeba, 1965. (Contiene: DISCEPOLO, Armando, Stéfano; DEFILIPPIS NOVOA, Francisco, He visto a Dios; NOVIDON, Alberto, Don Chicho.)

Breve historia del teatro argentino, VIII, La comedia provincialna, Buenos Aires, Eudeba, 1966. (Contiene: LORUSSO, Arturo y ROSA, Rafael José de, Mandinga en la sierra y SANCHEZ GARDEL, Julio, Los mirasoles.)

Breve historia del teatro uruguayo, I. De la Colonia al 900, Buenos Aires, Eudeba, 1966. (Contiene: HIDALGO, Bartolomé, Sentimiento de un patriota, PEREZ PETIT, Victor, ¡Cobarde!; SANCHEZ, Florencio, En familia.)

BUTTARO, Enrique, Fumadas, en El sainete criollo, antología y prólogo de Tulio Carella, Buenos Aires, Hachette, 1957.

---, Los distraídos o La torta de la novia, en Comedias y sainetes argentinos, Antología I, *op. cit.*

CARELLA, Tulio, El sainete criollo, Buenos Aires, Hachette, 1957.

CASADEVALL, Domingo, Buenos Aires, arrabal, sainete y tango, Buenos Aires, Fabril, 1968.

CASTAGNINO, Raúl H., Revalorización del género chico criollo. Instituto de Teatro de la Fac. de Filosofía y Letras de la Univ. de Buenos Aires, 1977.

---, Centurias del circo criollo, Buenos Aires, Perrot, 1959.

CAYOL, Roberto, El debut de la piba y otros sainetes, Buenos Aires, Eudeba, 1966. (Contiene: El debut de la piba, La casa de las Morales y Pompas de jabón o El verano de don Ponciano.)

CORONADO, Martín, Justicias de antaño. La piedra del escándalo. El sargento Palma, Buenos Aires, INET, 1950.

---, Sebastián, en Teatro, VI, Buenos Aires, Rosso y Cía., 1926.

CORTI, Dora, Abdón Aróztegui, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Fac. de Filosofía y Letras, 1938.

CUYAS, Matilde, Contra soberbia, humildad, en Orígenes del Teatro Nacional, V, *op. cit.*

CRUZ, Jorge, Genio y figura de Florencio Sánchez, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

- DEFILIPPIS NOVOA, Francisco, Los desventurados, en Antología del género chico, op. cit.
- , El día sábado, en Antología del género chico criollo, op. cit.
- , He visto a Dios, en Breve historia del teatro argentino, VII, op. cit.
- DE MARIA, Enrique, Bohemia criolla, en Siete sainetes porteños, edición de Luis Ordaz, Buenos Aires, Losange, 1958.
- , Ensalada criolla, en Breve historia del teatro argentino, II, op. cit.
- DISCEPOLO, Armando, Babilonia, en El sainete criollo, de Tulio Carella, op. cit.
- , Obra dramática. Estudio preliminar, notas y vocabulario de Osvaldo Pelletieri, Buenos Aires, Eudeba, 1987. (Contiene: Entre el hierro, El rincón de los besos, La fraqua, El vértigo, Mateo.)
- , Obras escogidas, I, con estudio preliminar de David Viñas, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969. (Contiene: Entre el hierro, La fraqua, El movimiento continuo, El vértigo.)
- , Obras escogidas, II, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1969. (Contiene: Mustafá, Mateo, Hombres de honor, Levántate y anda, Muñeca, El organito.)
- , El teatro argentino, Buenos Aires, CEAL, 1980. (Contiene: Mateo, Stéfano y Relojero.)
- , El vértigo, en Bambalinas, II, 76 (20 setiembre 1919).
- DISCEPOLO, Armando y ROSA, Rafael de, Giacomo, en Bambalinas, VII, 345 (15 noviembre 1924).
- DUTRA, Horacio V., El grito lejano, La Escena, 87 (13 agosto 1923).
- ESCOBAR, Julio F., El suplicio de Tántalo, en Bambalinas, XIII, 702 (número extraordinario del 26 diciembre 1931).
- FARINA ORTIZ, David, Corazón de ladrón, Bambalinas, X, 513 (11 febrero 1928).
- FERNANDEZ, Francisco F., Solané, en Orígenes del teatro nacional, III, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1925-26.
- FONTANELLA, Agustín, Fachabruta, Buenos Aires, Luis Rolleri,

1907.

FONTANELLA DE WEINBERG, María Beatriz, La asimilación lingüística de los inmigrantes. Mantenimiento y cambio de la lengua en el sudoeste bonaerense. Departamento de Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, 1979.

GALLO, Blas Raúl, Historia del sainete nacional, Buenos Aires, Quetzal, 1958.

GARASA, Delfín Leocadio, Julio Sánchez Gardel, Buenos Aires, ECA, 1963.

GARCIA VELLOSO, Enrique, Cain, en La Escena, II, 32 (6 febrero 1919).

---, El chiripá rojo. Documentos para la historia del teatro nacional, 6, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1965.

---, Gabino el mayoral, en El sainete criollo, op. cit.

---, En el barrio de las Ranas. Documentos para la historia del teatro nacional, publicados por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1985.

---, Gabino el mayoral y Fuego fatuo, Buenos Aires, ECA, 1983.

---, Jesús Nazareno, en La Escena, II, 52 (26 junio 1919).

---, Mamá Culepina, La cadena, 24 Horas dictador. Con prólogo de Vicente Martínez Cuitiño, Buenos Aires, Estrada, 1947.

---, Memorias de un hombre de teatro, Buenos Aires, Kraft, 1942.

GIMENEZ PASTOR, Artuto, "Nicolás Granada: El hombre y su obra", en Cuadernos de Cultura Teatral, 14, Buenos Aires, INET, 1940.

GIUSTI, Roberto, "El drama rural argentino", en Cuadernos de Cultura Teatral, 7, Buenos Aires, INET, 1937.

GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva, "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: el caso de Nemesio Trejo", Caravelle, 37 (1981).

---, "Le cocoliche: une convention du théâtre populaire de Rio de la Plata", Caravelle, 35 (1980).

---, Etude sur le "cocoliche" scenique et Edition annotée de Mateo d'Armando Discépolo. Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines, Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.

- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva y BREMER, Thomas, "Nemesio Trejo y los primeros sainetes criollos rioplatenses: proyecto de teatro nacional y programa de gobierno radical", en Actas de la Asociación de Estudios de Literaturas y Sociedades de América Latina, Giessen, 1983/Neuchâtel 1984.
- GONZALEZ ARRILI, Bernardo y ALOISI, Enzo, Los afincaos, en El drama rural argentino, op. cit.
- GONZALEZ CASTILLO, José, Entre bueyes no hay cornadas, en El sainete criollo, op. cit.
- , La serenata, en Siete sainetes criollos, op. cit.
- , El retrato del pibe y Cómo se hace un drama, Buenos Aires, ECA, 1983.
- , La mujer de Ulises, en Bambalinas, II, 59 (24 mayo 1919).
- GONZALEZ CASTILLO, José y COMORERA, Juan, Puerto Madero, en Antología del género chico criollo, op. cit.
- GONZALEZ CASTILLO, José y MARTINEZ CUITIÑO, Vicente, La Santa Madre, en La Escena, XV, 751 (17 noviembre 1932).
- GONZALEZ PACHECO, Rodolfo, Las víboras, en El drama rural, op. cit.
- GORDON, Eduardo L., Gato electoral, zarzuela cómica en un acto y tres cuadros, en prosa. Versión mecanografiada de argentinos.
- GRANADA, Nicolás, ¡Al campo!, en Comedias y sainetes argentinos, Antología, I, op. cit.
- , Atahualpa y Bajo el parral, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- GREGORIO DE MAC, María Isabel de: "Alternancia de vos y tú en el teatro de Florencio Sánchez", en Actas de la Quinta Asamblea Interuniversitaria de Filología y Literaturas Hispánicas, Universidad Nacional del Sur, 1968.
- GROUSSAC, Paul, La divisa punzó (Epoca de Rosas), Buenos Aires, Jesús Menéndez, 1939.
- HICKEN, Ricardo, Las tres Marías, en Bambalinas, XIII, 702 (nº extraordinario de 26 diciembre 1931).
- IMBERT, Julio, Gregorio de Laferrère, Buenos Aires, ECA, 1962.
- LAFERRERE, Gregorio de, ¡Jettatore!, Buenos Aires, Huemul, 1966.
- , Las de Barranco y Los invisibles, Buenos Aires, La Cultura

Argentina, 1923.

- , Obras escogidas, Buenos Aires, Estrada, vol. 21. (Contiene: Locos de verano, Las de Barranco, Los dos derechos, Los caramelos y Apéndices.)
- LAFFORGUE, Jorge, Florencio Sánchez, Buenos Aires, CEAL, 1967.
- LANUZA, José Luis, "La historia nacional como tema de teatro", en Cuadernos de cultura teatral, 17, Buenos Aires, INET, 1942.
- LAVALLE, Enrique Richard, Claros de luna y La cautiva, en Bambalinas, V, 210 (1922).
- LAVANDERA, Beatriz, Variación y significado, Buenos Aires, Hachette, 1984.
- LEGUIZAMON, Martiniano, Calandria. Del tiempo viejo, Buenos Aires, Solar-Hachette, 1961.
- LOPEZ DE GOMARA, Justo, Amor y patria, Buenos Aires, Imprenta del Correo Español, 1890.
- , Curupayty. Episodios dramáticos de la guerra del Paraguay, Buenos Aires, Imprenta del Correo Español, 1892.
- , Gauchos y gringos (Bosquejo de costumbres argentinas en un acto y en verso). Documentos para la historia del teatro nacional, 2, publicados por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1963.
- , Las justicias de la tierra. Tragedia moderna, Mendoza, La Perseverancia, 1901.
- , De paseo en Buenos Aires (Bosquejo local en dos actos y diez cuadros, en verso). Documentos para la historia del teatro nacional, 3, publicados por el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1963.
- , Tetuán, Buenos Aires, Imprenta del Correo Español, 1890.
- , Valor cívico. Apuntes de la revolución, Buenos Aires, El Diario Español, 1916.
- LOPEZ DE MEDINA, Ana María, Justo López de Gomara, autor teatral, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, 1938.
- MARCO, Susana; POSADAS, Abel; SPERONI, Marta y VIGNOLO, Griselda, Teoría sobre el género chico criollo, Buenos Aires, Eudeba, 1974.

- MARTINEZ CUITIÑO, Luis, "Vicente Martínez Cuitiño o la primera vanguardia", en Revista de Cultura Nacional, V, 14.
- MARTINEZ CUITIÑO, Vicente, Café con leche, Bambalinas, XII, 695 (7 noviembre 1931).
- , Los Colombini, La Escena, II, 41 (10 abril 1919).
- MARTINEZ CUITIÑO, Vicente, El derrumbe, Teatro, VI, Buenos Aires, Gleizer, 1924.
- , El espectador o La cuarta realidad, en Argentores, II, 46 (7 marzo 1935).
- , Extraña, Bambalinas, XIII, 699 (28 noviembre 1931).
- , El hombre imperfecto, Argentores, X, 229 (2 de julio de 1943).
- , Horizontes, en Argentores, II, 60 (13 junio 1935).
- , El mago escondido, Proscenio, II, 7 (30 julio 1949).
- , No matarás, Teatro Popular, III, 94 (30 agosto 1921).
- , Prepotencia, La Escena, 614 (sin fecha).
- , La proa y Prepotencia, Buenos Aires, ECA, 1983.
- , La rosa de hierro, El Entreacto, II, 21 (abril 1923).
- , Rayito de sol, La Escena, XV, 756 (22 diciembre 1932).
- , Servidumbre, Argentores, VII, 185 (15 junio 1940).
- , Teatro, V, Buenos Aires, Gleizer, 1923. (Contiene: Cuervos rubios; Mate dulce y Notas teatrales.)
- , El viaje de don Eulalio, Bambalinas, XIII, 702 (número extraordinario del 26 diciembre 1931).
- , El café de los inmortales, Buenos Aires, Kraft, 1954.
- MATURANA, José de, La flor del trigo, en El drama rural, op. cit.
- MEO ZILIO, Giovanni y ROSSI, Ettore, El elemento italiano en el habla de Buenos Aires y Montevideo. Con la cooperación de la Academia Porteña del Lunfardo, Firenze, Valmartina, 1970.
- METERNS, Federico, Confidencias de un hombre de teatro (Medio siglo de vida escénica), Buenos Aires, Ed. Nos, 1948.
- , Villa Delicias, Bambalinas, II, 76 (20 setiembre 1919).

- , La carabina de Ambrosio, Comedias y sainetes argentinos, Antología I, op. cit.
- MOYA, Ismael, Ezequiel Soria, zarzuelista criollo, Buenos Aires, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, 1938.
- NOVION, Alberto, Don Chicho, en Breve historia del teatro argentino, VII, op. cit.
- NOVION, Alberto, La fonda del pacarito, en El sainete criollo, op. cit.
- , Los primeros fríos, en Antología del género chico criollo, op. cit.
- , El rincón de los caranchos, en Antología del género chico criollo, op. cit.
- OCAMPO, Miguel, De paso por aquí (Revista local en un acto y tres cuadros, con una apoteosis final en verso). Versión mecanografiada en Argentores.
- ONRUBIA, Emilio, Lo que sobra y lo que falta, sin pie editorial.
- ORDAZ, Luis, "Afirmación de la escena nativa", en Historia de la literatura argentina, Buenos Aires, CEAL, 1980.
- , El drama rural. Estudio preliminar a la Antología, op. cit.
- , Florencio Sánchez, en La historia popular, 76, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- , "Florencio Sánchez", en Historia de la literatura argentina, II, op. cit.
- , El teatro argentino, en La historia popular, 50, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- , "El teatro. Desde Caseros hasta el zarzuelismo criollo", en Historia de la literatura argentina, II, op. cit.
- , Siete sainetes porteños, Buenos Aires, Losange, 1958.
- ORTIZ GROGNET, Diego, Los vegetarianos, Bambalinas, 209 (8 abril 1922).
- PACHECO, Carlos Mauricio, Barracas, en Siete sainetes porteños, op. cit.
- , El diablo en el conventillo, en Antología del género chico criollo, op. cit.

- , Los disfrazados, Montevideo, Bertani editor, 1912.
- , Los disfrazados y otros sainetes, Buenos Aires, Eudeba, 1964. (Contiene: Los disfrazados; Las romerías; La patota; Tangos, tongos, tungos; La Tierra del Fuego.)
- , La fonda de la estación, El Teatro Nacional, Buenos Aires, 1918.
- , La Ribera, en El sainete criollo, op. cit.
- , La Tierra del Fuego, La Escena, 248 (29 marzo 1923).
- , Los tristes o Gente oscura, en Antología del género chico criollo, op. cit.
- PANIZZA, Delio, "Martiniano Leguizamón: El hombre y su obra", en Cuadernos de Cultura Teatral, 15, op. cit.
- PAOLI, Carlos de, Los chicos de Pérez, en Antología del género chico criollo, op. cit.
- , Papá Genaro, Bambalinas, VII, 340 (1924).
- , El velorio del angelito, El sainete criollo, op. cit.
- PAYRO, Roberto J., Teatro completo, Buenos Aires, Hachette, 1956. (Contiene: Canción trágica, Sobre las ruinas, Marco Severi, El triunfo de los otros, Vivir quiero conmigo, Fuego en el rastrojo, Mientraiga, Alegría. Con prólogo de Roberto Giusti.)
- PELAY, Ivo, Ropa nueva, ropa vieja, diálogo en verso, Bambalinas, XIII, 702, número citado.
- PERERA SAN MARTIN, Nicasio, "El cocoliche en el teatro de Florencio Sánchez. Descripción. Elementos de evaluación estilística", Bulletin Hispanique, LXXX, 1-2, Janv.-Jun 1978.
- PICO, Pedro E., A falta de pan, El sainete criollo, op. cit.
- , ¡Caray, lo que sabe esta chica! y Yo quiero que tú me engañes, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- , Trigo gaucho y Pueblerina, Buenos Aires, ECA, 1983.
- PONCE, Livio, El circo criollo, en La historia popular, 73, Buenos Aires, CEAL, 1971.
- PRIETO DE VALDES, Casimiro, Yaya un nene. Mecanografiado en Argentores.
- , El sombrero de don Adolfo. Caricatura político dramática, en

Orígenes del teatro nacional, V, op. cit.

QUIROGA, Carlos B., "Aparición y formación del teatro nacional; cómo deben presentarse sus características regionales", en Cuadernos de Cultura Teatral, 17, Buenos Aires, INET, 1942.

ROSA, Enrique de, Noche de espanto, Bambalinas, VII, 342 (25 octubre 1924).

SALDIAS, José Antonio, "El sainete que yo he visto", en Cuadernos de Cultura Teatral, 4, Buenos Aires, INET, 1936.

---, El candidato del pueblo, en El sainete criollo, op. cit.

SANCHEZ, Florencio, Barranca abajo, en El drama rural, op. cit.

---, Teatro completo, Buenos Aires, Claridad, 1941.

SCHAEFER GALLO, Carlos, La suegra del diablo, La Escena, III, 102 (1920).

---, La novia de Zúpay, Leyenda regional en dos actos y un intermedio poético, Bambalinas, II, 57 (1919).

SOJO, Eduardo, Don Quijote en Buenos Aires. Revista bufo-política, en Orígenes del teatro nacional, V, op. cit.

SOLER CAÑAS, Luis, Orígenes de la literatura lunfarda, Buenos Aires, Siglo XX, 1965.

SORIA, Ezequiel, El año 92, Buenos Aires, El Correo Español, 1892.

---, Zarzuelas criollas, Buenos Aires, Padró y Ros, 1899. (Contiene: Amor y lucha, Sargento Martín, Amor y claustro, Justicia criolla, Ley suprema, El deber.)

Teatro rioplatense (1886-1930), con prólogo de David Viñas y selección y cronología de Jorge Lafforgue, Caracas, Ayacucho, 1977.

TREJO, Nemesio, Las mujeres lindas, en Antología del género chico criollo, op. cit.

---, Los devotos, en El sainete criollo, op. cit.

---, Los óleos del chico, en Antología del género chico criollo, op. cit.

---, Los políticos, en Siete sainetes porteños, op. cit.

---, El testamento ológrafo o La herencia del tío. Viaje cómico-

lirico en un acto y cuatro cuadros, en prosa y verso, Buenos Aires, Andrés Pérez, 1895.

---, La trilla. Zarzuela cómico-lirico-dramática en un acto, en tres cuadros, en prosa y verso. Libreto mecanografiado en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

URQUIZA, Juan José de, Testimonios de la vida teatral argentina, Buenos Aires, ECA, 1973.

---, Enrique García Velloso, Buenos Aires, ECA, 1963.

VACAREZZA, Alberto, Los escrushantes, en Siete sainetes porteños, op. cit.

---, Tu cuna fue un conventillo, en El sainete criollo, op. cit.

VIGAS, David, Del apogeo de la oligarquía a la crisis de la ciudad liberal: Laferrère, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1967.

---, "Florencio Sánchez y la revolución de los intelectuales", en Apogeo de la oligarquía, Buenos Aires, Siglo Veinte, 1975.

WEISBACH, Alberto T., La cantera, Bambalinas, III, 105 (10 abril 1920).

---, El quaso, en El drama rural, op. cit.

YARARA, León, El cinico, Nuestro Teatro, I, 1.

LA NARRATIVA RURAL

El ámbito de la provincia de Buenos Aires fue el centro, en el siglo pasado, de la expansión de la poesía gauchesca; desde allí irradiaría a Uruguay, Entre Ríos y al sur de Santa Fe y Córdoba. Fue el primer intento literario de una lengua nacional. Aparentemente el autor culto desaparecía tras el diálogo o el canto de los gauchos. Los abandonaba solos en escena hablando o cantando en una oralidad que prácticamente anulaba al autor. Así en el ejemplo típico de Martín Fierro donde Hernández apenas si aparece al final de la primera parte y también solo ocasionalmente en la segunda. Anulado el autor, al gaucho personaje le son concedidas las licencias léxicas y sintácticas que lo convierten en verosímil lingüísticamente.

Este ámbito de la poesía gauchesca cuenta pues con tipos autóctonos y con una lengua literariamente afianzada a lo largo de siete décadas. Concluido su ciclo, esta poesía es reemplazada por una literatura que retomará, en su mismo territorio, al gaucho como héroe. Los folletines de Eduardo Gutiérrez facilitan la divulgación de casos policiales famosos y la mitificación del gaucho y del culto del coraje. Como señala Adolfo Prieto, estos folletines "establecieron el repertorio temático y las proyecciones del criollismo percibido como criollismo popular".¹ El éxito editorial fue tanto que le permitió a Gutiérrez vivir de su producción y hasta comprarse una casa. Siguiendo su ejemplo, una serie de autores cultiva la literatura gauchesca, ya en verso, ya

¹ En El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires, Sudamericana, 1988, p. 17.

en prosa, constituyendo las "Bibliotecas Criollas". Paralelamente, el moreirismo fue infiltrándose en la mentalidad de criollos e inmigrantes. Todos deseaban ser Moreira, se disfrazaban de Moreira. Del folletín este héroe pasa al teatro y alimenta la imaginación de toda una masa semialfabeta o recién alfabetizada, con acceso a una literatura rudimentaria y a las publicaciones periódicas.

Como ya se vio en el surgimiento del teatro nacional, se produce por esos años un doble sistema cultural. Por un lado, la población de la campaña, la inmigración aluvional y los suburbios de las ciudades se adscribían a una cultura criollista y popular. Por otro, la alta burguesía sustentaba una cultura de rechazo del moreirismo y de las jergas no escolarizadas (gauchesca, cocoliche, etc.). Una cultura hegemónica que era la que dictaminaba sobre qué era arte y qué era culto. Recordemos que cuando el cambio de siglo aún Martín Fierro era considerado una obra menor que formaba parte de la literatura criollista.

Conforme nos vayamos acercando al Centenario el discurso criollista se habrá ido consolidando al mismo tiempo que la clase dirigente sentirá la necesidad de incorporar lo criollo como elemento aglutinante de la "argentinidad".

En nuestro siglo, toda una producción narrativa retomará con distintas perspectivas al gaucho, bien detenido en una pampa anacrónica, bien como peón de estancia y en pugna con el aluvión inmigratorio.

En esta narrativa rural, por lo común, el autor culto no desaparece, pese al carácter de memorias que revisten muchos de estos relatos. Es el caso de Roberto J. Payró, por ejemplo, quien

en su prólogo a Montaraz, de Martiniano Leguizamón, explica su concepción de una literatura argentina:

"Una obra nacional no exige, para serlo, estar escrita en nuestra jerga vulgar, aunque puesta en boca de los personajes contribuya a pintarlos, sea como el toque último de pincel que hace exclamar ante el retrato de una persona: ¡está hablando! Este es, en efecto, un elemento de manera alguna despreciable, y que han usado cuantos escritores de costumbres viven a través de los tiempos. Un gaucho, naturalmente, no puede, ni en la ficción, hablar en correcto castellano, y el escritor que quiera evitar el uso de su jerga tiene que renunciar al diálogo y a sus atractivos, y limitarse a hacer siempre fríos e incoloros extractos. Pero la descripción de lugares y escenas, la pintura de sentimientos y pasiones, no requieren elementos extraños al idioma -mientras no se trate de cosas no ya solo peculiares, sino únicas-, y, por el contrario, ostentan más brillo, plenitud y eficacia, si para su ejecución ha servido el instrumento perfeccionado y afinado por el uso de siglos. No emplear el rico lenguaje, sonoro y sugestivo, que debe suponerse en poder del escritor -primera condición para lo que sea- es disminuir voluntariamente el número y la calidad de los lectores posible, pues la obra así ejecutada tendrá estrecho campo en que desenvolverse; como es, también, desdeñar el extraordinario relieve que dará el contraste a los personajes que se expresen con su terminología usual, comprensible ya para todos, gracias a las líneas generales que la han precedido".²

Payró propone, pues, un doble registro: por un lado, el literario, que es el propio del escritor, hombre culto y artista; y por otro, el de los personajes, que suelen hablar la jerga vulgar y carecer de vuelo literario. Este doble registro es fácil de mantener cuando el narrador es ajeno al relato, como es el caso de los Cuentos de Pago Chico, pero es más difícil cuando entre el narrador y el protagonista parece existir un pacto autobiográfico, como en El casamiento de Laucha y en Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira.

En Pago Chico, para el tratamiento de confianza de la

² Citado por Juan Carlos Ghiano en Testimonio de la novela argentina, Buenos Aires, Leviatán, 1956, p. 142.

segunda persona del singular, se observa el doble registro propuesto por Payró: el autor tutea al lector, en tanto que los personajes, en sus diálogos, son voseantes, con la excepción del personaje español. Payró señala esta diferencia en el trato con el ibérico:

"Porque ya se trataban tú por tú -o tú por vos, para ser más exacto- a pesar de lo reciente de la relación".³

Y el sentido de observación periodística de Payró, que lo lleva a registrar tanto lo que la gente dice como el modo de expresarlo, lo induce a marcar como anómalo el voseo a la chilena. El juez del Pago es el que lo nota:

"-¿Si no sabis a que te metís?, como decia mi compadre Plaza Montero" (p. 196).

En El casamiento de Laucha el narrador-personaje -propio de toda la tradición picaresca- es el encargado de plasmar fielmente la lengua de sus personajes. El autor Payró solo aparece para presentar a Laucha y advertirnos:

"De sus mismos labios oí la narración de la aventura culminante de su vida y, en estas páginas, me he esforzado por reproducirla tal como se la escuché. Desgraciadamente, Laucha ya no está aquí para corregirme si incurro en error, pero puedo afirmar que no me aparto de la verdad muchos centímetros".⁴

Cede aquí a Laucha la narración que se homogeiniza en un único registro, el del pícaro que cuenta sus memorias. Payró, pese a lo expuesto en el prólogo a Montaraz, se acerca en esta obra a esa unidad lingüística-narrativa que era propia de la

³ Los Cuentos de Pago Chico se citan por la edición de Losada, 1965, p. 73.

⁴ El casamiento de Laucha y Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira se citan por la edición de Hyspamérica-Biblioteca Ayacucho, con prólogo y notas de Beatriz Sarlo, 1986, p. 261.

poesía gauchesca y que intentará también Lynch en Romance de un gaucho.

Laucha no vacila frente al voseo y tampoco disimula el habla agauchada de Ño' Cipriano ni el cocoliche de los inmigrantes italianos. En El casamiento de Laucha no hay tuteo. Como está generalizado en la novela rural, el vos pasa en ciertos momentos a ser usté, ya sea en el trato entre esposos, o de los padres hacia los hijos e incluso en el trato amistoso. Buen ejemplo de esto son los diálogos entre los peoncitos Zoilo y Serapio en El romance de un gaucho. Aquí también Laucha trata de usted por momentos a su mujer.

Los registros pronominales voseantes están todos en nominativo. Son cuatro en total.

En las formas verbales, tomamos solo aquellos tiempos y modos que no son homomorfos. En el indicativo, no registramos el futuro porque -a diferencia de la gauchesca del siglo pasado- en la narrativa rural no hemos hallado formas propias de voseo. El pretérito indefinido se registra cuando presenta vacilaciones en la presencia de la -s final.

Para El casamiento de Laucha solo incluimos en el cuadro el presente de indicativo, el presente de subjuntivo y el imperativo. Entre los tres suman 55 registros.

Presente de Indicativo:

Total: 26 registros

Formas homomorfas: 6 registros

Formas voseantes: 19 registros (uno anómalo)

CUADRO 1
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA SINGULAR
(El casamiento de Laucha)

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
acordás, 291 crés, 290 das, 278 debés, 291 entendés, 291 estás, 285 hacés, 290 has,* 283, 285, 288 mentís, 292 pensás, 286, 292 perdés, 286 querés, 286 sabés, 278, 283, 290 sos, 278, 285, 290, 292 (2 v) tenés, 289, 292 ves, 283	aflijas, 286 cugués, 286 (2 v) incomodés, 285 llorés, 283 querás, 278 (2 v) seas, 283	acordá(te), 283 andá, 292 (2 v) callá(te), 285, 289 dejá(me), 285, 286 (2 v) devolvé(me), 291 hacé, 278 (2 v) mirá, 278 (2 v), 286, 290, 291 pagá, 279 pelá, 289 perdé, 289 prometé(me), 286 (2 v)
Total: 26 registros	Total: 8 registros	Total: 21 registros

* Corresponden al pretérito perfecto de indicativo.

Presente de Subjuntivo:

Total: 8 registros

Formas tuteantes: 2 registros

Formas voseantes: 6 registros (2 anómalos: cugués)

De las formas voseantes 3 corresponden a imperativo negado y 3 a otros contextos. Las dos formas tuteantes corresponden a imperativo negado.

	Formas agudas	Formas graves
Imperativo negado	60 %	40 %
Otros contextos	100 %	--

Presente del Indicativo:

Total: 21 registros

Formas voseantes: 21 registros.

Si bien Payró no rehuía las peculiaridades del rioplatense ni en Paço Chico ni en El casamiento de Laucha, en Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira mostrará una mayor censura frente al personaje-narrador. La primera diferencia es que el autor no abre la obra, como en El casamiento de Laucha, sino que se pospone a una nota en la que al mismo tiempo asume y deslinda responsabilidades:

"No es verdad. No se llamaba así, no había nacido en Los Sunchos, no era de «esa» provincia, ni los años de actuación están claramente determinados. Esta oscuridad -que no anubla la resuelta franqueza psicológica del relato- la quiso él mismo al confiar al copista el borrador de sus Memorias, que reclamó y destruyó luego. Al transcribir el manuscrito, y debidamente autorizado para ello, el copista ha hecho uso de la más desenvuelta libertad -quizá en detrimento de la obra, espontánea y desalineada-, modificando el estilo, disimulando los lugares, disfrazando las personas, variando las épocas, complementando las escenas y los paisajes, agregando, en fin -no sin cierta mesura-, sentencias, comentarios y observaciones... Le ayudó el mismo protagonista, en largas charlas confidenciales sostenidas allá en Europa, como le ayudaron algunos contemporáneos amigos y enemigos, y a veces también su propia imaginación y su sistema inductivo -admirable sistema lógico de equivocarse-. Este «pulimento» explicará que los personajes no usen, por lo común, la jerga criolla a que estaban hechos, así como justificará alguna que otra opinión, disonante en labios del héroe, amoral, quizá un tanto cínico y casi siempre irónico. La meticulosidad del copista hizo que, en un principio, para evitar incongruencias tales, propusiese esta transacción: relatar el libro en tercera persona, con lo que resultaría menos unilateral. Gómez Herrera no lo quiso, declarando que «eso estaba bueno para las novelas», como no permitió que variara el título, aunque éstas que están leyendo no sean «divertidas», ni «aventuras», ni el protagonista «nieto» tampoco de Juan Moreira. Notaranse también algunos anacronismos, y lo que ha de salir de todas estas negaciones, sépalo el diablo; el copista se lava las manos y rehúye toda responsabilidad, limitándose a afirmar su excelente caligrafía.- R. J. P." (p. 6)

Payró se preocupa aquí porque "los personajes no usen [...] la jerga criolla a la que estaban hechos". Trata de evitar el doble registro, pero si en El casamiento de Laucha lo consiguió borrándose como autor, aquí, por el contrario, trata de elevar al

personaje-narrador a compartir la coautoría del texto. Hay un distanciamiento de las formas gauchescas, se encomillan los giros más vulgares. También en cuanto al tratamiento de confianza de la segunda persona del singular hay mucha fluctuación. Beatriz Sarlo, en una nota a la edición de la Biblioteca Ayacucho, observa:

"Payró, en la nota al pie de página del comienzo de la novela, advierte sobre algunos retoques a la «jerga criolla». Sin embargo, el voseo, generalizado a todos los sectores sociales, no podría definirse como un sistema pronominal exclusivo de esa jerga. Las oscilaciones en el texto (el voseo empleado por personajes criollos y arcaicos en Los Sunchos, o advenedizos sin cultura en Buenos Aires) se explican, por un lado, por imposiciones del verosímil narrativo; por el otro, por la dificultad de incorporarlo a la lengua literaria" (nota 4, p. 24).

Es evidente que Payró en esta obra siente dudas que antes no experimentó. Por ejemplo, las formas voseantes en un principio están sin encomillar y más adelante alternan las encomilladas con las sin encomillar (también Ocantos solía destacar así la anomalía de estas formas). Incluso la vacilación en algún caso parece remitir a una segunda persona del plural. Dice don Higinio:

"-«Sos» hijo de tu padre y un poco hijo mío, si me salgo con la mía... que me he de salir. ¡No! Si no soy ciego y no tenés para qué hacer aspavientos. Claro, que si Teresa fuera macho, no te caería la ganga... Pero viene a ser lo mismo... Yo me entiendo, y cuando llegue el momento... La muchacha y «vos» sois muy jóvenes todavía... Bueno, pues, además del nombre de tu tata y de mi protección, tenés tus trabajos: has escrito en La época". (El subrayado de las formas voseantes es mío.) (pp. 64-65)

Este trozo es bien representativo de las oscilaciones de Payró. Encomilla sos y vos, pero no lo hace con tenés (reiterado dos veces). Además, la forma diptongada sois parece involucrar a Teresa, en una segunda persona del plural, forma totalmente

inusual en el diálogo criollo.

Hay un gran predominio de las formas tuteantes en Las divertidas aventuras... Algunos personajes son muy voseantes, como Higinio Rivas. Vázquez, el más idealista y culto, no utiliza el voseo pese a su infancia en Los Sunchos. En cambio, los inmigrantes asimilan esta forma de tratamiento. Otros, como Teresa y el mismo Gámez Herrera, alternan tú y vos.

CUADRO 2
FORMAS VERBALES DE SEGUNDA PERSONA SINGULAR
(Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira)

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
afliges, 63	aflijas, 58, 221	acompaña(me), 92
aludes, 128	apures, 196	acordá(te), 147
arregles, 98	creas, 73, 188, 222	acuérda(te), 40
callas, 188	dejes, 98	ánda(te), 70, 210
conquistas, 128	des, 193	apresúra(te), 180
crees, 87, 128	desalientes, 58	comprá, 202
creés, 207	digas, 56	cre(me), 171
das, 73, 88	embromés, 111	crée(me), 188
debes, 123, 136	estés, 128	cuida(lo), 123
dices, 174, 188, 214	fíes, 70	da(me), 220
echas, 221	hagas, 26, 128 (2 v), 136, 203, 210,	déja(te), 55, 97, 102
equivocas, 128	necesites, 218	di(le), 89
eres, 56, 94, 101, 103 (4 v), 128, 129, 171, 222, 226	pagués, 203	escribe(le), 80
esperas, 56	pegués, 14	está(te), 65
estás, 36, 43, 56, 102, 219	pidas, 46	espéra(te), 96, 210
ganás, 215	prestes, 92	habla, 227
haces, 92, 209, 217	quieras, 14, 57, 128	haz, 217
hacés, 215	renuncies, 151	inspira(le), 58
has,* 24 (2 v), 36, 45 (2 v), 46 (2 v), 47 (2 v), 57, 58, 91 (2 v), 92 (2 v), 101, 128, 151, 186, 188 (3 v), 202, 206, 209, 214 (2 v), 217, 221, 222	seas, 29, 58, 91, 98, 119	lee, 73
		lléva(tela),

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
imaginas, 192 mereces, 46 metés, 55 ocupas, 71 pasas, 49 podés, 62, 65 (2 v), 97, 98, 207 prefieres, 210 pretendes, 188 propones, 70 puedes, 73, 98, 103, 185 (2 v) querés, 24, 80, 120 quieres, 56, 89, 104, 124, 192, 210, 217 renuncias, 13 sabes, 92, 94 (2 v), 119, 217 seguís, 43 sentís, 65 sos, 14, 20, 24, 26, 64, 65, 73, 129, 151, 202 (2 v) sois, 65 tenés, 63, 64, 65, 69, 87, 88, 201, 202, 215 tienes, 13, 42, 45, 49, 57, 89, 92 (2 v), 96, 129, 174, 217, 218, 221, 226 vas, 29 (2 v), 65, 202 valés, 65 ves, 98 vienes, 221, 223	tengas, 46, 64, 195, 223 tomes, 29, 209 vayas, 25, 46, 58 vendás, 203 vengas, 69 vuelvas, 46	210 mira, 58, 70 (2 v) mirá, 120 recuerda, 206, 221 sé, 211 ten, 58, 210 tené, 65 toma(me), 94, 217 traé(mela), 63 tranquiliza- (te), 222 ve, 136 vení, 14, 95
Total: 151 registros	Total: 45 reg.	Total: 41 reg.

* En su mayoría corresponden a pretérito perfecto.

De acuerdo con los datos del cuadro 2, podemos destacar las siguientes frecuencias de tuteo:

Presente de Indicativo:

Total: 151 registros

Formas homomorfas: 42 registros

Formas tuteantes: 72 registros

Formas voseantes: 37 registros (uno diptongado)

Presente de Subjuntivo:

Total: 45 registros

Formas homomorfas: 2

Formas tuteantes: 39

Formas voseantes: 4

Las formas voseantes corresponden: 3 a imperativo negado y 1 a otros contextos.

En las formas tuteantes, 23 corresponden a imperativo negativo y 16 a otros contextos.

Los dos registros pertenecen a otros contextos.

	Formas agudas	Formas graves
Imperativo negativo	11,53 %	88,46 %
Otros contextos	5,88 %	94,11 %

Imperativo:

Total: 41 registros

Formas tuteantes: 29 registros

Formas voseantes: 8 registros (1 anómala)

Los porcentajes son reveladores de la preferencia por el tuteo en este libro:

	Presente Indicativo	Presente Subjuntivo	Imperativo
Tuteantes:	60,05 %	90,69 %	78,37 %
Voseantes:	33,94 %	9,30 %	21,62 %

La misma se advierte en las formas pronominales.

FORMAS PRONOMINALES
SEGUNDA PERSONA SINGULAR
(Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira)

Función Nominativo	Término Comparación	Término Preposición
<u>tú</u> , 13, 58, 92, 101, 103, 109, 111, 123, 128 (4 v), 202, 204, 214, 217, 221, 222, 223, 224	<u>tú</u> , 73, 101, 103 (2 v), 223	<u>ti</u> , 94, 98, 103 (2 v), 123 (2 v), 188, 192, 217 <u>contigo</u> , 108, 188
<u>vos</u> , 62, 63, 65, 173, 207 (2 v)		<u>vos</u> , 202

Las formas tuteantes en nominativo representan un 76,92 %, en tanto que las voseantes un 23,07 %. Como término de comparación solo hay registros tuteantes y como término de preposición el tuteo llega al 91,66 %.

Hay varias causas que pueden condicionar este alejamiento de Payró de la jerga nativa y paralelamente de las formas de tratamiento voseante. Primero, Las divertidas aventuras están escritas en Europa. Comienza el libro en Cataluña y la normativa peninsular puede influir. Incluso también el deseo de hallar un mercado más amplio, como el que había logrado Ocantos para sus novelas argentinas. Segundo, Payró se propone, en este libro que publica para el Centenario, un distanciamiento del criollismo. Criollismo y moreirismo se habían convertido en sinónimos. Ya desde el título Payró se proyecta sobre el moreirismo que considera una nefasta faceta de nuestra vida cívica, y esta toma de distancia en el aspecto ético va acompañada de otra manifestación lingüística: evita la expresión criolla que no había rehuído en sus libros anteriores.

Tampoco se debe olvidar que hacia el Centenario convergen

varias tensiones:

-El desborde inmigratorio ha hecho temer por nuestro instrumento expresivo. Incluso el francés Abeille, ante el refloramiento del criollismo mezclado al cocoliche y al lunfardo, vaticina un Idioma nacional de los argentinos.

-Por otra parte, las campañas de alfabetización y la escolarización obligatoria habían dado margen a toda una masa semialfabetizada que tenía acceso a publicaciones periódicas o folletines que divulgaban la cultura popular. Como señala Prieto, respondían a toda una manipulación comercial del fenómeno criollista: el aparato editorial (incluso muchos de estos libros se publicaban en Italia para hacerlos más económicos, lo que además del desentendimiento lingüístico solía traer apareada toda una hibridación del fenómeno criollista con ilustraciones de artistas italianos totalmente ajenos a él), el circo, el teatro, la fabricación de disfraces, de guitarras, de aperos gauchos, etc.⁵

-Frente al criollismo se propugna todo un regreso al casticismo, a la pureza de la lengua de la madre patria. Toda la cultura hegemónica se opondrá al "bastardeo lingüístico", y esta oposición viene a veces desde los mismos hijos de los inmigrantes, como es el caso de Giusti desde Nosotros.

-Desde distintos ámbitos se ha planteado la necesidad de un teatro, de una literatura nacional. El problema es determinar qué la hace nacional.

-Surge entonces el anhelo de La restauración nacionalista. Se trata de homogeneizar culturalmente a la población, de "argen-

⁵ El discurso criollista, op. cit., p. 162.

tinizarla". Para este cometido hay que actuar sobre dos polos: a) Sobre la ignorancia de los propios nativos con respecto a la propia historia y cultura del país. b) Actuar sobre las colectividades extranjeras para que se asimilen rápidamente y sin resistencias a las costumbres de la nación. Responsable de este proyecto se lo hace al Estado. Manuel Gálvez y Ricardo Rojas coinciden en este planteo. Según la hipótesis de Rojas, la escuela nacional transformará al patriotismo en nacionalismo a través de la enseñanza del Idioma nacional, de la Historia y de la Geografía. El idioma es el instrumento integrador de la argentinidad. Transmite la tradición y expresa la literatura. Pero a su vez la argentinidad se aprende en la Historia y es un ideal que se redefinirá en el futuro.

Coincidentes con estas premisas, no es de extrañar que varios autores que pertenecían a la alta burguesía argentina volvieran sus ojos a lo telúrico y retomaran al gaucho o al criollo desde una perspectiva opuesta al criollismo popular.

Ricardo Güiraldes escribe dos novelas en las que la pampa se constituye en la experiencia vital predominante, en un aprendizaje de vida. Ambas novelas, Raucho y Don Segundo Sombra, son comenzadas en París, como si el autor tratara de anular la distancia geográfica con la memoria y la creación literaria.

La crítica ya ha relacionado a Raucho con la literatura del 80, especialmente con las novelas de Cambaceres. El planteo no dista mucho del de Música Sentimental: el joven que salido de la vida primitiva y sana de la pampa encuentra en París la degradación, el ocio, el vicio. A diferencia de Cambaceres Güiraldes no

intenta una reconstrucción naturalista de la inevitable decadencia de su personaje, sino que opone a la corrompida sociedad europea, el regreso al campo americano como a lo esencial, a lo puro. La pampa se convierte -según palabras de Viñas- en el final y antítesis del viaje estético.⁶ La infancia en la llanura, todas las primeras vivencias del personaje, el amigo fiel que es como una proyección del campo amigo confluyen para devolverlo a la tierra que lo acoge redentora.

En Raucho Güiraldes no rehúye el voseo, aunque lo alterna con el tuteo. Por lo general corresponde al trato entre amigos que pertenecen a una clase social y cultural destacada. Como en el 80, Güiraldes refleja esta realidad lingüística sin autocensura, pues tiene el convencimiento de que puede escribir como habla ya que corresponde a una élite que "habla bien". A veces el voseo pronominal es acompañado por el tuteo verbal:

"-¿Y cómo se hace que vos, Rodolfo, en circunstancias especiales como te encuentras...?"⁷

Y en otro momento:

"-Y vos, ¿hasta cuando te quedas?" (p. 111).

El predominio de las formas tuteantes en Raucho tiene también motivaciones ficcionales:

-Gran parte de la novela transcurre en Francia.

-Güiraldes utiliza el tú para los párrafos con intención poética, como las visiones que asaltan al protagonista al llegar a París.

⁶ Véase "Decepción, regreso y transtelurismo", en De Sarmiento a Cortázar, Buenos Aires, Siglo XX, 1974, pp. 182 y ss.

⁷ Raucho se cita por la edición de CEAL, 1968, p. 60.

-La primera experiencia amorosa de Raucho en Buenos Aires es con una adolescente española, que tutea.

CUADRO 4
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA
(Raucho)

Indicativo	Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Pret. Ind.	Presente	
acuerdas, 114 admiras, 74 comprendes, 32 crees, 97 dices, 86 (2 v) echas, 82 encuentras, 60 eres, 32, 83, 86 (2 v), 94 estás, 15, 86, 94, 97 has, 74, 86 lloras, 86 presentas, 86 procedes, 82 quedas, 111 quedás, 114 quieres, 97, 107 sonríes, 86 tenés, 114 tomas, 94 vas, 25, 93, 97, 105 ves, 82	dijiste, 114 encomendaste, 114	causes, 74 creas, 93 faltés, 57 hayas, 74 preguntas, 113 quieras, 62, 74 sigas, 97 temas, 74 veas, 106 vuelvas, 106	acompaña(me), 32 acuérda(te), 33 áma(me), 74 anda, 33 corre, 33 da(), 33, 98, 106, 114 déja(me), 60, 74, 78, 86 despejá, 37 elige, 74 quéda(te), 82 recogé, 37 ve, 98 ven, 74 (7 v), 75 (3 v)
Total: 34 reg.	Total: 2 reg.	Total: 11 reg.	Total: 28 reg.

En presente de indicativo hay 34 registros de los cuales 2 son voseantes, 11 homomorfos y 21 tuteantes. En pretérito perfecto simple, los dos registros muestran la ausencia de la -s final.

En presente de subjuntivo solo un registro es agudo y corresponde al imperativo negativo. Los restantes 10 registros son graves y corresponden 3 a imperativo negativo y 7 a otros

contextos.

En imperativo solo hay 2 registros voseantes, 5 homomorfos y 21 tuteantes.

CUADRO 5
FORMAS PRONOMINALES SEGUNDA PERSONA
(Raucho)

Nominativo	Término Preposición
tú, 32 (2 v), 74, 83, 97	ti, 86
vos, 60, 111, 114 (2 v)	
Total: 9. Tuteantes, 5 Voseantes, 4	Total: 1 registro

En Don Segundo Sombra nos hallamos otra vez frente a una literatura de memorias. Fabio Cáceres es el narrador-protagonista que relata su aprendizaje de vida como resero. En la novela hay un doble registro lingüístico: por un lado el del autor culto y por otro el propio de los gauchos-personajes. La verosimilitud entre ambos, dado el aparente pacto autobiográfico entre autor-protagonista, se produce por la superposición de dos tiempos que corresponden a dos momentos socio-culturales distintos de Fabio. El tiempo del recuerdo, cuando el gauchito es rescatado de la vida de pícaro por el deslumbramiento que le produce don Segundo, a cuyo lado emprenderá su experiencia vital en la pampa, y el tiempo presente en que el estanciero Fabio Cáceres revive su juventud a través de la escritura. El pasado es el tiempo de la aventura, de la acción, en tanto que el presente del escritor es el tiempo de la meditación, de la recreación estética. El mismo Güiraldes se preocupa de deslindarlos para destacar la coherencia textual:

"Largas horas nos pasamos esa noche, conversando con mi

nuevo amigo. No recordaba haber hablado nunca tanto y hasta me parecía que, por primera vez, pensaba con detenimiento en los episodios de mi existencia. Hasta entonces no tuve tiempo. ¿Cómo mirar para atrás ni valorar pasados, cuando el presente siempre me obligaba a una continua acción atenta? ¡Muy fácil eso de pensar, cuando minuto por minuto hay que resolver la vida misma! ¡Vaya uno a ser distraído con un redomón arisco bajo el cuerpo y saque quien pueda la cuenta de sus placeres y dolores, cuando de la claridad de la atención dependen el cuerpo y la derrota! Ciertamente, había pensado mucho, mucho, pero siempre enfocando las vicisitudes de cada segundo. Había pensado como el hombre que pelea, con los ojos bien abiertos hacia el peligro, y toda la alegría pronta para ser empleada, allí mismo, sin dilaciones ni mermas.

¡Qué distinto era eso de barajar imágenes de lo pasado! Yo había vivido como en una eterna mañana, que lleva la voluntad de llegar a su mediodía, y entonces, en aquel momento, como la tarde, me dejaba ir hacia adentro de mí mismo, serenándome en la revisión de lo que fue.

Como un arroyo que se encuentra con un remanso, daba vueltas y me sentía profundo, lleno de una pesada quietud".⁸

Y precisamente el nuevo amigo que encuentra Fabio es Raucho, un personaje ficcional que lo reubica en un mundo literario. Si bien para la verosimilitud narrativa el personaje evoluciona de resero a patrón de estancia, para la producción literaria el autor avanza en sentido inverso: de patrón de estancia a aprendiz de gaucho, por lo menos en el aspecto lingüístico.⁹ Anota Ivonne Bordelois:

"Aun hoy recuerdan los viejos paisanos, entonces peones o puesteros de La Porteña, el interés con que Güiraldes seguía sus comentarios, los giros expresivos -y perfectamente naturales- que dan sabor a las conversaciones criollas; eventualmente Güiraldes empuñaba lápiz y papel y en el momento mismo apuntaba las palabras, temiendo que fueran a

⁸ Don Segundo Sombra se cita por la edición de Losada, 1952, p. 193.

⁹ Hay que recordar que muy niño Güiraldes viaja a París con su familia y que el francés es prácticamente su primera lengua, en tanto que su iniciación como lector comienza con libros en alemán (cuentos infantiles ilustrados). El conocimiento de los clásicos españoles es muy tardío. En este poliglótismo también se manifiesta como hijo del 80.

escapársele en el escorzo rápido de su gracia muchas veces intencionada, en el guiño malicioso y súbito de las comparaciones primitivas pero curiosamente exactas. Güiraldes, respetuoso, requería el asentimiento del interlocutor, a menudo desconcertado por esta inesperada cortesía que solicitaba permiso para copiar su voz".¹⁰

Y este apendizaje del gaucho también lo confiesa Güiraldes en carta a Valery Larbaud:

"Don Segundo Sombra, entre otras intenciones, tiene la de reclamar para mí el título de discípulo literario del gaucho. Sé que influencias he sufrido por parte de escritores que quiero y no las niego, pero deseaba hacer esta pequeña justicia. En mí han podido más, por ser primeros y cercanos, los relatos y diálogos que he oído de chico y con imborrable emoción, que las amplificaciones intelectuales y sobre todo de expresión que esas emociones han sufrido en mi cultura".¹¹

Como en la obra de Payró, la expresión gaucha se halla sumamente condensada en los diálogos. A través de ellos hay que ir configurando a los personajes. Sobre todo don Segundo es como un enigma que hay que ir descifrando en su parquedad. El lenguaje del gaucho está acorde con su psicología. Plasmar su habla es la forma de desentrañarlo como objeto estético. En carta a Valery Larbaud, de 1926, Güiraldes puntualizaba:

"En Europa el problema está en ver las cosas bajo el prisma de un temperamento interesante. Muchos se torturan en buscar una forma de arte novedosa. Aquí todo el secreto estaría en apartarse de normas ajenas y dejar que los sujetos mismos fueran creando en uno la forma adecuada de expresarlos. ¡Y pensar que en cada una de las formas de arte hay un alma que está esperando su palabra! En los yaravies y en los estilos está la rudimentaria expresión de la montaña y la pampa. En tejidos, ponchos y huacos está el criterio interpretativo de la forma y el color. En el lenguaje pulcro y malicioso del gaucho, el embrión de una literatura viva y compleja. Todo estaría en ser capaz de llevar estas enseñan-

¹⁰ Genio y figura de Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, Eudeba, 1966, p. 144.

¹¹ Ibidem, pp. 143-144.

zas a una forma natural y noble".¹²

Precisamente esa naturalidad es la que logra Güiraldes en el registro gauchesco. En él el voseo es empleado sin vacilaciones. No hay tuteo, aunque se hable de tuteo por voseo:

"Tuteándome, como a veces se hace de primera intención entre muchachos, me respondió burlón:

-Hasta aura que has venido vos." (p. 192)

El voseo para el gaucho se hace extensivo hasta para el trato con lo divino. En España, el vos con que se designa a Dios o la Virgen María es la fórmula de tratamiento respetuosísima. Para el criollo es el mismo vos de la confianza, de la intimidad. En los cuentos de don Segundo, Nuestro Señor vosea, al igual que San Pedro. Doña Cruz, en El romance de un gaucho, le pide a la Virgen: "Amparame". El usted tiene un valor más de cortesía que de respeto y con la divinidad no es necesaria la cortesía.

Güiraldes suele marcar la aspiración de las eses por el criollo reemplazando su grafía por la de la hache. Así voh por vos y andáh por andás. En los cuadros de formas verbales y pronominales hemos restablecido la ese.

CUADRO 6
FORMAS PRONOMINALES SEGUNDA PERSONA SINGULAR
(Don Segundo Sombra)

Nominativo	Término Comparación	Término Preposición
<u>vos</u> , 19, 27, 44, 59, 67 (2 v), 70 (2 v), 85, 93, 97, 98 (3 v), 99 (2 v), 107, 155, 160, 162 (2 v), 173, 186, 192 (4 v)	<u>vos</u> , 21, 73	<u>vos</u> , 27, 143

¹² Citado por Juan Carlos Ghiano en Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, ECA, 1961, p. 48.

CUADRO 7
FORMAS VERBALES SEGUNDA PERSONA SINGULAR
(Don Segundo Sombra)

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
Presente	Presente	
acordás, 46, 48, 98, 99	aflojés, 59	abrí(les), 45, 60
andás, 27, 39, 160	amagués, 14	acordá(te), 127
arrancás, 81, 82	amanezcás, 28	afirmá(te), 166
buscás, 84	andés, 59, 160	agarrá(te), 31, 60
colgás, 82	apurés, 156	alcanzá(me), 14
comprometés, 27	bajés, 166	andá, 13, 44, 59, 127, 133
conocés, 19, 23, 98	busqués, 60	arrimá(te), 60
decís, 38, 81, 132, 155	castigués, 79	atendé(me), 81
dejás, 14	cebés, 35	bajá(te), 186
dentrás, 98	contés, 67	cayá(te), 80, 155, 156 (2 v), 162
echás, 82	dentrés, 14	cebá(le), 31
estás, 46, 73, 111, 129, 184, 191, 192	desiés, 81	charquiá, 59
hacés, 155	digas, 27	da(), 14, 27
hallás, 192	enojes, 73	decí(me), 14, 27
has,* 19 (2 v), 27, 51, 53, 55, 59, 60, 77, 81, 82 (2 v), 98, 127 (2 v), 184, 186 (3 v), 188, 191 (3 v), 192	fiés, 109 (2 v)	dejá(), 60 (2 v), 82, 107, 156, 171
largás, 161	mandés, 37	echá(te), 107
llamás, 41, 81, 85, 168	movás, 60	empezá, 184
llevás, 82	necesités, 127	enderezá(te), 157
mandás, 14	pagués, 189	está(te), 138
metés, 82	quedés, 168	fijá(te), 154
necesitás, 184	querrás, 50	hablá, 81
pagás, 98	quieras, 189, 191	hacé(te), 26, 57, 141
pedís, 156	repitas, 154	largá(me), 41
perdonás, 186	rompás, 14	levantá, 82
podés, 38, 58, 60, 129	saqués, 189	mandá(me), 35
querés, 18, 41, 46, 47, 75, 108, 156, 157, 158, 193	sintás, 59, 82	matá(te), 75
remás, 82	subás, 59	mirá, 14, 27 (2 v), 38, 102, 173 (2 v), 188
sabés, 14, 19, 27, 39 (3 v), 145	tengás, 191	pensá(lo), 155 (2 v)
sacás, 82	vayas, 188	pedí, 155, 156
seguís, 14		quedá(te), 45
soliviás, 81		sacá, 107
sos, 28, 29, 33, 41, 58, 67, 73 (2 v), 75, 98 (3 v), 126, 157, 160, 184, 188, 192		seguí(lo), 44
tenés, 14, 19, 28, 29, 32, 34, 53, 73, 81, 82,		sentá(te), 80
		sosegá(te), 138
		subi(te), 158
		tené, 28
		tirá(me), 158 (2 v)
		tomá, 54, 80, 126, 184
		traí(), 31, 44

Indicativo	Subjuntivo	Imperativo
<p>Presente</p> <p>93, 129, 167, 184 (2 v), 186 tirás, 81 trais, 18 vas, 19, 27, 28, 39, 44, 49 (2 v), 55 (2 v), 59 (2 v), 81 (2 v), 82 (3 v), 138, 159, 160, 161, 186 vení, 168 ves, 14, 39, 59, 73, 77, 154, 160 volás, 81</p> <p>Total: 158 registros</p>	<p>Presente</p> <p>Total: 33 reg</p>	<p>vení, 55 volvé(te), 35, 47</p> <p>Total: 75 registros</p>

Notas: () Distintos enclíticos.

* En su mayoría corresponden a pretéritos perfectos.

Presente del Indicativo:

Total: 158 registros

Formas homomorfas: 59 registros

Formas voseantes: 98 registros

Formas anómalas: 1 registro (Distinguimos formas anómalas cuando no está claro si son agudas o graves.)

Presente del Subjuntivo:

Total: 33 registros

Formas tuteantes: 6 registros

Formas voseantes: 27 registros (1 anómala)

Las formas tuteantes se distribuyen: 2 para imperativo negativo y 4 para otros contextos. Las formas voseantes corresponden: 11 a imperativo negativo, 16 a otros contextos. Lo que arroja los siguientes porcentajes:

	Formas agudas	Formas graves
Imperativo neg.	84,61 %	15,38 %
Otros contextos	80 %	20 %

Imperativo:

Total: 75 registros

Formas voseantes: 70 registros

Formas homomorfas: 2 registros

Formas voseantes: 70 registros

Para el pretérito indefinido del indicativo, solo en un registro sobre 7, hay presencia de -s.

El voseo solo está incorporado al diálogo entre los personajes. No hay apelaciones al lector por parte del autor. Entre los personajes no se marca una jerarquización social por el uso del tú. Es tan voseante un resero como los dueños de estancia (Don Leandro, el que organiza el baile, el que le ofrece a Fabio el puesto de domador en su estancia). El doble registro no se nota entre los personajes uniformados por ámbito pampeano, sino entre el autor y personajes. La verosimilitud ficcional entre ambos, dado que se trata de un autor-personaje, se produce por el desfasaje temporal que modificó al reserito. Con el recuerdo del pasado se introduce al tono elegíaco y la mitificación del gaucho en un trasfondo espacio-temporal imprecisable, se evita también todo el criollismo popular que pueda molestar al lector culto y se inscribe el autor en los "ismos" europeos de vanguardia.

Es notable, no obstante, que la dualidad de expresión haya sido motivo de crítica por Paul Groussac:

"Un libro que trata del gaucho... pero un libro completamente silvestre, algo -busca la palabra- cimarrón. Sin embargo, al autor se le escapan ciertas frases de pueblero. Diría sin intenciones de crítica, que se le ha olvidado el smoking encima del chiripá".¹³

Güiraldes, en sus Apuntes, se interrogará ante esto:

"¿Es un defecto el saber llevar los dos trajes? Para los que no saben llevar ninguno es, por lo menos, motivo de irritación".¹⁴

Nos llama la atención cómo la disyuntiva civilización-barbarie, planteada por Sarmiento en la polarización vestimentaria frac-poncho, se prolonga en este siglo haciéndola corresponder con los usos idiomáticos. Unos años antes Gironde había escrito que en Argentina se hace respirable el idioma: "un idioma que puede usarse cotidianamente y escribirse de «americana», con la «americana» nuestra de todos los días..."¹⁵ Estas presencias de los trajes americanos revelan una afirmación en nuestro instrumento lingüístico, un cortar amarras con las tutelas academicistas o foráneas. El idioma se siente como nacional, más allá de los intentos de hispanización a ultranza. Güiraldes está orgulloso de saber llevar los dos trajes, intentando así una superación del conflicto europeísmo-criollismo. Ciertamente que en esta superación remite al gaucho al pasado e ignora al inmigrante. Queda como heredera del gaucho la alta burguesía -Raucha, Fabio Cásares-, "gauchos acajetillaos" o "cajetillas agauchaos".

Si en las novelas el vos surge como consecuencia del diálogo realista, en El cencerro de cristal, iconoclasta libro de poemas,

¹³ Recogido por Ivonne Bordelois, op. cit., 147.

¹⁴ Ibidem, p. 148.

¹⁵ Prólogo a Veinte poemas para ser leídos en el tranvía, Buenos Aires, CEAL, 1981, p. 10.

el voseo corresponde a una carnavalización lingüística buscada por el autor. El vos no se ubica en los poemas de ámbito rural sino suburbano y siempre dentro de un aparente diálogo:

"Pucha ¡qué tranca! ¡Qué pedazo de tranca tenés hermano!
("Alcohólica")¹⁶

"El moderno trovero: -Mirá, hermano, no te compliqués la -
muerte"

("El cotorro de los «finaos»").

Otra visión de la pampa, estática, cuadrículada por el alambrado, es la que presenta Benito Lynch. Su perspectiva no es anacrónica ni mitificante. Coloca a los personajes en medio de la llanura con sus problemas individuales y en ese hábitat que a menudo los condiciona, hombres y mujeres se debaten con sus dramas humanos. En su narrativa la inmigración aparece escasamente y por lo general no es vista en pugna con el criollo. A través de sus cuentos y novelas Lynch presenta todo un mosaico humano y social. A veces da preferencia al peón, otras al estanciero, algunas a la patrona, o a la jovencita enamorada, o al niño que tiene sus primeras experiencias físicas frente a la naturaleza. El autor desentraña hasta los conflictos de la fauna pampeana.

Su literatura es de intención realista y cede la palabra a los personajes para que se expresen por sí mismos. Ya se ha

¹⁶ Se cita por la edición de Losada, 1952, y los versos corresponden a las pp. 74 y 99 respectivamente. El empleo del vos como elemento lingüístico de carnavalización ya lo hemos advertido en el 80. Surge por la convergencia de distintos tipos de discursos, serios y humorísticos, ensamblados por el autor. En poesía la carnavalización se inicia con el Lunario sentimental, de Lugones, continúa con El cencerro de cristal y posteriormente es retomada por Gironde en sus tres primeros libros.

reiterado muchas veces la apreciación de Arturo Torres Rioseco:

"En vez de darnos la descripción exterior de estas gentes, su indumentaria, su casa, su pago, su provincia, su educación, Lynch las hace dialogar a su manera dos o tres minutos y muy pronto el lector las conoce a fondo. ¿Qué frase poética, culta, tradicional o de común conversación, podría expresar más conceptos -reticencia, malicia, ignorancia, timidez, discreción, ironía, aquiescencia, negativa, comprensión- que esta humilde palabra: Ah, ah".¹⁷

El mismo Rioseco atestigua:

"Me dijo [Lynch] que la prosodia gauchesca no le ofrecía más dificultades que la castiza y que él creía que lo artificial en la expresión llevaba consigo la falsedad de los caracteres en la obra literaria. A este respecto discutimos la sinceridad de ciertas obras argentinas escritas total o parcialmente en lengua vernácula y Lynch me hizo notar ciertos giros y vocablos que un gaucho auténtico no usaría jamás" (pp. 193-194).

Lynch tenía confianza en su manejo de la expresión criolla y en el peso dramático de las voces gauchas. En su narrativa rural existe una lengua culta, bastante castiza, que es la empleada por el autor, y otra acriollada que es la que cede a sus personajes. Sin embargo, en su última novela, aparecida como folletín en La Nación desde diciembre de 1929 hasta marzo de 1930, El romance de un gaucho, el autor unifica el registro en el del personaje. No se trata de memorias sino que crea a un gaucho, "el viejo Sixto", que a lo largo de toda una vida escribió, con lápiz en más de un millar de desaparejas hojas de papel, la historia de otro gaucho. Como Payró en Las divertidas aventuras..., la tarea que Lynch se atribuye es la de copista de "una obra que no puede ser más genuinamente gaucha, como que fue sentida, pensada y escrita por un gaucho". Retoma así la unidad de estilo propia de la poesía gauchesca con esta novela con la que cierra todo un ciclo. El

¹⁷ En sus Novelistas contemporáneos de América, Santiago de Chile, Nacimiento, 1939, p. 194.

autor se exigía aquí el esfuerzo de crear todo un mundo narrativo a partir de la cultura y visión de un gaucho.

Su primera novela rural es Los caranchos de La Florida (1923). En ella entroncaba con la novela naturalista del 80. En el medio pampeano ubica a dos caracteres fuertes y muy parecidos, padre e hijo, y los lleva al choque inevitable, mostrando en ellos una naturaleza tan primitiva como la pampa misma y donde la educación no modifica las conductas.

De 1924 es El inglés de los quesos, novela en que presenta conviviendo a una ignorante familia de puesteros de estancia y a un científico inglés que viene a buscar material en los cementerios pampeanos. El amor entre la instintiva jovencita criolla y el mesurado paleontólogo no tiene posibilidades de realización, pero le sirve para plantear dos experiencias vitales, dos pautas culturales, oponer el mundo de la ciencia al mundo mágico de la pampa, manifiesto en un conjuro de La Médica. Pasión y reflexión enfrentan más que a dos seres humanos a dos universos.

Ya en esta novela Lynch presenta la focalización de la acción a través de personajes secundarios, aun animales, en los momentos de gran conflicto. Así el monólogo de Bartolo mientras busca el sapo, la perrita Diamela y el mismo sapo como testigos extraños al suicidio de La Negra.

En El romance de un gaucho la focalización se centra en la visión gaucha del Viejo Sixto. Como consecuencia, las pasiones primitivas de estos hombres se circunscriben a sí mismas, sin otros puntos de referencia exteriores a la mentalidad criolla ni profundizar explicaciones psicológicas. El tiempo tiene un ritmo

demorado y las comparaciones y metaforizaciones se reiteran referidas al hábitat pampeano creando cierta fatiga en el lector, dada la extensión de la novela. Ulises Petit de Murat, pese a que la considera la más acabada producción de Lynch, advierte:

"Lynch se propuso en cierto modo, ya que el gaucho es un arquetipo, realizar el trabajo que hicieron, por ejemplo, Robert Graves con los emperadores romanos y Martín Luis Guzmán, el autor mexicano, con sus Memorias de Pancho Villa. Hasta El romance de un gaucho Benito Lynch es el testigo que puede hacer sus propias consideraciones y saltar hacia las conclusiones que su razonamiento e imaginación le dicten. En su última novela va a intentar meterse en la piel de los hombres de su más importante y vital testimonio. Asumirá una sensibilidad, posibilidades de expresión, circunstancias muy limitadas de ambiente, que están instaladas en él con mucha más precisión de lo que autoriza a suponer el sedimento de nostalgia de una infancia y una adolescencia vividas en el campo".¹⁸

Lynch sale airoso de esta ardua tarea de pensar y escribir a lo gaucho más de quinientas páginas, aunque no estamos de acuerdo con quienes sostienen que es su mejor novela.

Con respecto al uso del voseo, en su narrativa hay toda una jerarquización de este empleo. Es escaso en las historias urbanas aunque suele aparecer en el diálogo entre amigos. En las historias rurales, está generalizado entre los gauchos, pero los patrones y personajes ciudadanos suelen tutearse. En esta jerarquización de las fórmulas de tratamiento, los patrones casi sin excepción tratan de vos a los paisanos, pero alternan el vos con el tú en el trato familiar. Por ejemplo, don Panchito, en Los caranchos de La Florida, le dice al padre:

"-¡Qué Laura ésta! Pero dime una cosa papá. ¿Y Sandalio?"¹⁷

¹⁸ En Genio y figura de Benito Lynch, Buenos Aires, Eudeba, 1968, p. 141.

¹⁷ Edición de Buenos Aires, CEAL, 1968, p. 19.

Y a su vez, el padre:

"-¿Sabes? Lo hago para que el gaucho se embrome y se vea aislado. ¿Me comprendes?" (p. 19).

Y en otra conversación más prolongada entre los mismos personajes más adelante hallamos los siguientes registros:

Formas homomorfas: 10.

acabaste, querrás (2 v), pensarás, vas, vayas, esperabas, verás, supiste, estás.

Formas tuteantes: 5 (una sola imperativa)

sabes, quieres (2 v), tienes, mira.

Formas voseantes: 8 (seis imperativas)

perdé, tené, sabés, esperá (3 v), entendés, andá.

El pronombre personal tuteante raramente es empleado ni en nominativo ni como término de preposición. En este diálogo en particular no aparece. En cambio, vos se registra tres veces en nominativo y dos como término de preposición.

El trato de don Panchito con su primo Eduardo es voseante, tal vez porque este personaje está totalmente "agauchado", como destaca el autor, o tal vez pueda deberse a la fraternidad del trato, corroborada por el vocativo "hermano" y "hermanito" que se dispensan. Aunque a este respecto cabe acotar que Lynch suele connotar a los personajes por alguna muletilla lingüística, por ejemplo el "hermano" en Eduardo y un reiterativo "le diré" en la maestra.

En El inglés de los quesos también se limita el tuteo al empleado por el patrón de la "Estancia Grande", representante de la cultura ciudadana, de hablar galicado y con dudas en la ortografía castellana. En diálogo con su mujer alterna el vos y

el tú:

Formas homomorfas: 2

has visto, vas.

Formas tuteantes: 1

acuerdas.

Formas voseantes: 5 (cuatro de imperativo)

imaginate (2 v), sabés, llamalo, hacé.

La mujer sólo una vez utiliza una forma verbal de segunda persona del singular, un imperativo negativo tuteante: "¡no te pongas así!"

Los cuentos y novelas cortas reiteran la jerarquización socio-cultural de los personajes mediante las fórmulas de tratamiento.

Nos detendremos especialmente en El romance de un gaúcho ya que allí la expresión que se autoimpone Lynch es la del gaúcho Sixto. Para el tratamiento pronominal no hallamos más que voseo, de acuerdo con los registros del cuadro 10. En cambio, para el tratamiento verbal el voseo alterna con algunas formas de tuteo. No se evidencia en esta obra una jerarquización social ni espacial por el voseo. Los "padentrinos" Fuentes intercalan formas de tuteo al igual que doña Cruz o su peoncito. De realizarse una diferenciación por el uso, nos mostraría una mayor frecuencia de tuteo en la mujer que en el hombre.

Además de las fórmulas verbales puestas en boca de los personajes (incluidas en los cuadros 8 y 9), el narrador se apoya una y otra vez en un "cata aquí" que no hemos registrado porque es más un estereotipo narrativo que un intento de diálogo autor-lector.

CUADRO 8
FORMAS VERBALES DE SEGUNDA PERSONA
(El romance de un gaucho)

Indicativo	
Presente	Pret. Indefinido
aburrís, 12	acabaste, 435
acabás, 63	acordast <u>e</u> s, 480
acordás, 162, 322	alvertist <u>e</u> s, 169
andas, 109, 272	contaste, 380
andás, 111, 362, 421	cortaste, 286
aparecés, 317	dejaste, 421
arreglás, 71	dijiste, 290, 321
arruinás, 163	dijist <u>e</u> s, 410,
asustás, 288	472, 473, 477 (2
caís, 126	v), 478
cebás, 147, 303	empriestast <u>e</u> s, 177
clavás, 480	encaprichast <u>e</u> s,
comprendés, 70, 320 (2 v), 366 (2 v), 466	421
comedís, 304	estraveast <u>e</u> s, 109
conocés, 122, 146	estuviste, 412
contás, 305, 320, 478	fiste, 412
contestás, 320	hallaste, 323
conversás, 127	hicist <u>e</u> s, 167,
craís, 362, 409	406, 421
crees, 21, 302	juiste, 160, 462
creés, 73	(2 v)
debés, 127, 169, 200, 431	juist <u>e</u> s, 462
decís, 12, 40, 65, 70, 112 (2 v), 124 (2	largast <u>e</u> s, 103
v), 126, 163, 176, 228, 254, 289, 290,	levantast <u>e</u> s, 284
304, 305 (2 v), 318, 320, 357 (2 v), 366,	llegaste, 315
379, 410, 414, 443, 465, 466, 478	mandaste, 336
dejás, 101	oiste, 381
dentrás, 320, 364	piaste, 343
divertís, 221	sacaste, 160, 323
encendés, 200	saliste, 462 (2 v)
encomenzás, 480	trujiste, 176
eñojás, 178	vinist <u>e</u> s, 462
ensartás, 480	vist <u>e</u> s, 147, 167,
entreteneés, 399	200, 322, 412
escuendés, 323	
esperás, 436	
estás, 12 (2 v), 27, 147, 165, 175, 176,	
177, 220, 231, 279, 318, 363, 407, 435,	
465, 466	
fijás, 127 (2 v), 305	
gritás, 288	
guardás, 323	

Indicativo	
Presente	Pret. Indefinido
hacés, 12 (2 v), 64, 221, 228, 304, 362, 436, 460, 465, 479	
hallás, 108	
has,* 11, 12, 13, 37, 60, 62, 63, 65, 70, 112 (3 v), 125 (2 v), 126 (2 v), 129, 160, 164, 167 (2 v), 169, 172, 175, 176 (2 v), 177, 179, 220, 222, 223, 231, 292, 301, 307 (2 v), 316, 317 (2 v), 318 (2 v), 319, 320, 357, 408, 412 (2 v), 413, 414 (3 v), 415 (2 v), 435, 458 (2 v), 460, 461 (3 v), 473, 475 (2 v)	
imaginás, 214	
jatás, 408	
largás, 304 (2 v)	
lográs, 71	
llevás, 71, 102 (2 v)	
mandás, 465	
mentís, 61	
merecés, 63	
montás, 293	
muentás, 304	
movés, 147, 479	
necesitás, 73	
ocultás, 12	
oís, 104, 366	
olvidás, 307	
painás, 102	
parecés, 462	
pedís, 127	
pensás, 171, 220, 292, 303, 496	
podés, 63, 122, 126, 177, 363, 407	
ponés, 325, 479	
preguntás, 320	
pretendés, 63	
priesentás, 167	
prometás, 71	
quedás, 307, 318	
querés, 65, 163 (2 v), 167, 200, 221, 230, 289, 292, 302, 303, 316, 323, 409, 410, 424, 458, 460, 468	
rais, 476	
resolvés, 12	
revisás, 305	
sabés, 34, 63 (2 v), 68, 70 (2 v), 127 (2 v), 128, 159, 160, 162, 163 (2 v), 164, 168, 169, 177, 178, 200 (2 v), 206 (2 v), 300, 304, 317 (2 v), 322, 362 (2 v), 379, 413, 421, 443, 468, 474	
sabes, 475	
sacás, 65, 129, 168, 410	
salís, 12, 200, 407 (2 v)	

Indicativo	
Presente	Pret. Indefinido
seguís, 9 sentís, 362 servís, 460 soportás, 475 sos, 34, 63, 65, 70 (3 v), 101 (2 v), 126, 146, 161, 164 (2 v), 178, 200, 219, 288, 304, 306, 317, 322, 323, 406, 409, 424, 440, 456, 459 (2 v), 460 (4 v), 462, 474, 475, 476 (3 v), 480 tenés, 70, 71, 102, 128 (3 v), 146, 160, 163, 167, 172, 176 (2 v), 221 (2 v), 288, 307, 323, 325, 362, 409, 435, 436, 444 (2 v) 462, 466 tirás, 127 traís, 324 usás, 409 vas, 9, 12, 31, 62, 67, 101 (2 v), 102, 108, 122, 125 (2 v), 126 (2 v), 127, 134, 159, 161 (2 v), 176, 178, 226 (2 v), 251, 272, 292, 304 (4 v), 307, 363, 366, 407 (2 v), 415 (2 v), 421, 435 (2 v), 462 (2 v), 465, 466 (2 v), 474 venís, 289 (2 v), 305, 320, 474 ves, 14, 28, 67, 126 (2 v), 178, 200, 226, 254, 288, 303, 385, 444, 476 volvés, 305	
Total: 427 registros	Total: 24 regist.

* En su mayoría corresponden a pretéritos perfectos.

CUADRO 9
 FORMAS VERBALES DE SEGUNDA PERSONA
 (El romance de un gaucho)

Imperativo	Subjuntivo
	Presente
abajá(te), 289 acerca(temé), 108 agarrá(me), 292, 436 alcanza, 303, 485 alzá, 457 ampará(me), 79 anda, 60 (3 v), 316 andá(te), 62, 125, 128 (2 v), 147,	acordés, 476 andés, 73 aprendás, 318 atormentés, 435 castigúes, 229 cebés, 200 conversés, 476 dejés, 292, 381

Imperativo	Subjuntivo
<p>200, 222, 250, 272, 292, 293, 320 (2 v), 366, 381, 434, 457, 463 (2 v), 466 (2 v) andá traila, 125 apurá(te), 200, 288, 433 (2 v), 435 arrimá, 321 asientá(te), 472 avisá(me) 231, 473 bajá(le), 161 cállá(te), 290, 320 (2 v) callá(te), 169, 174, 176 (2 v), 178 (3 v), 206 (2 v), 285, 290, 304, 319, 408, 436, 460 (2 v), 474, 480, 481 cená, 433 cerrá, 335 colgá(te), 288 comé(telo), 446 (2 v) confesá, 60 contestá, 63 corré, 289, 366 créa(me), 169 (2 v) da(), 28, 34, 82, 124, 223, 323 decí(), 34, 39, 60, 62, 63 (2 v), 67, 73, 109, 112, 163, 205 (2 v), 290 (2 v), 291 (2 v), 292, 316, 322, 335, 362, 412 (2 v), 423, 462, 466, 475 defendé(te), 285 dejá(), 62, 67, 126, 134, 257, 289, 316, 366 (2 v), 435, 472 dentrá, 379 desmaniá(me), 104, 105 encendé, 157 echá, 292 elegí, 433 endiviná, 163 enllená(le), 434 enseñá(le), 147 ensillá, 128 esperá(), 172, 272, 305, 320, 440, 463, 477 está(te), 176 explicá(te), 71, 170 (2 v) fijá(te), 98, 129, 225 hablá(la), 167 (2 v), 200, 206, 289, 290, 302, 318, 411, 466 hacé(), 163, 221, 320, 363 i(te), 436</p>	<p style="text-align: center;">Presente</p> <p>digas, 163 digás, 222 disparatiés, 127, 408 disparatees, 436 empecés, 421 estés, 127 galopiés, 34 hagás, 177, 307, 409 hagas, 433 hayas, 304 haygás, 305 haygas, 398 hallés, 307 llamés, 125, 320 mintás, 62, 412 (2 v), 466 montés, 62 movás, 319 necesités, 172 negués, 70 pensés, 220 perdás, 466 podás, 125, 126 querás, 436 reventés, 176, 435 salgás, 305 saqués, 64 seas, 9, 223, 462, 480 sepás, 178, 475 sigás, 409 tengas, 126, 128, 177 vayas, 108, 126, 179, 381, 407, 436 veás, 163, 476 vengás, 221 volvás, 108, 126</p>

Imperativo	Subjuntivo
<p>largá(lo), 104 (2 v), 105, 468 levantá(te), 102 llevá(le), 434 mira, 306, 409 mirá(lo) 12, 63, 68 (2 v), 70, 107 (2 v), 125, 126 (3 v), 151, 160, 163, 169, 178 (2 v), 206, 221 (2 v), 222, 272, 303, 307 (2 v), 320 (2 v), 323 (2 v), 325, 363, 381, 415, 443 (2 v), 459, 461 (3 v), 465, 475, 477 montá, 292 mové(te), 128, 288, 292, 293 ói(me), 362 oi, 476 pará(te), 14, 284, 285 pelá, 160 pensá, 70 (2 v) picá, 161 poné, 15 preguntá(le), 434 procurá, 34 quedá(te), 401 queré, 424 (2 v) recordá(te), 257 sabé(te), 436 sacá(), 104, 288, 436 (3 v), 458 sali, 62, 160, 206, 223, 306 (2 v), 362, 365, 366, 481 sentá(te), 67, 166, 304, 458, 472 sosegá(te), 285 subí, 108, 292 tené(me), 34, 272, 443 tomá(le), 147, 285, 287, 433, 500 traí(te), 69, 480 tratá, 108 vení, 166, 205, 225, 285 (2 v), 289, 304, 364, 365, 432, 457 (2 v), 465, 472</p>	<p>Presente</p>
Total: 285 registros	Total: 65 registros
() Distintos enclíticos.	

CUADRO 10
FORMAS PRONOMINALES SEGUNDA PERSONA SINGULAR
(El romance de un gaucho).

Función Nominativo	Término Comparación	Término Preposición
<u>vos</u> , 12 (2 v), 62, 63, 69, 70 (4 v), 71 (2 v), 73, 101 (3 v), 111, 122 (2 v), 123, 125 (5 v), 126, 127, 146 (2 v), 157, 159, 160, 163, 164 (2 v), 165, 167 (3 v), 168 (2 v), 176, 177 (5 v), 178, 200 (4 v), 205, 206, 219, 221 (3 v), 223, 226, 230, 288 (2 v), 292 (3 v), 293, 300, 302 (2 v), 304 (3 v), 306 (2 v), 307 (2 v), 317, 320 (2 v), 321 (3 v), 322 (2 v), 323, 325, 336, 362, 409 (2 v), 412 (3 v), 413, 414, 421 (2 v), 429, 433, 434, 435, 436, 440, 456, 457, 459, 460, 461, 463 (2 v), 465, 472, 473, 474 (2 v), 475, 476 (2 v), 477, 480 (2 v), 481, 485	<u>vos</u> , 123, 169, 221, 291, 323, 472, 477	<u>vos</u> , 11, 70, 73, 126, 161, 171, 177, 292, 307, 409, 457, 459, 460, 463, 465, 476
Total: 123 registros	Total: 7 reg.	Total: 16 reg.

Presente de Indicativo:

Total: 427 registros

Formas voseantes: 278 registros

Formas tuteantes: 5 registros

Formas homomorfas: 140 registros

Formas anómalas: 4 registros.

Pretérito Indefinido

Total: 24 registros

Con -s: 23 registros

Sin -s: 21 registros

Presente de Subjuntivo:

Total: 65 registros

Formas voseantes: 46 registros (tres anómalos)

Formas tuteantes: 18 registros (uno anómalo)

Formas homomorfas: 1 registro

De los registros voseantes, 25 corresponden a imperativo negativo y 21 a otros contextos. De los tuteantes, 11 corresponden a imperativo negativo y 7 a otros contextos. El porcentaje entre formas graves y agudas es el siguiente:

	Formas agudas	Formas graves
Imperativo negativo	54,34 %	45,65 %
Otros contextos	61,11 %	38,88 %

Imperativo

Total: 285 registros

Formas voseantes: 261 registros

Formas tuteantes: 11 registros

Formas homomorfas: 7 registros

Formas anómalas: 6 registros.

Mucho más aferrado a las formas hispanizantes, Enrique Larreta introduce, sin embargo, el voseo en Zogoibi. Aunque el ambiente es pampeano, el vos casi no se escucha en boca de los personajes gauchos, sino especialmente en los diálogos familiares y amistosos de la alta burguesía. Por lo general se lo hace alternar con el tuteo. Buena muestra de esta vacilación se ve en esta respuesta del tío Jacinto a Lucía:

"-Mira, Lucía, a mí no me metas en tus asuntos. Arreglate como podás. Yo soy muy amigo de Federico. Quién sabe si por tu culpa no acabamos peleados. Ya sabés el refrán. No

hay entrometido que salga bien."²⁰

Cuando es usado en forma exclusiva, el vos parece volverse connotativo de la superficialidad o falta de cultura de ciertos personajes. Así Cabrera, un amigo de Federico, que es el que más ostentosamente vosea. Sirva como muestra de su superficialidad lo que entiende por la tan famosa -en las letras argentinas- "experiencia cultural europea":

"-Mirá, Federico, haceme caso. Estás perdiendo tus mejores añitos. Por lo menos date una vuelta por allí, antes de clavarte para siempre. Venite conmigo en marzo [...] Y un hombre como vos. Si te cansás de divertirme y querés aprender, decime, ¿dónde vas a estar mejor que en París? Allí tenés conferencias a patadas..." (p. 378).

En Gerardo, en cambio, sea porque los personajes se mueven en un espacio también ciudadano, más ligado a la cultura peninsular, sea porque la tesitura de Larreta había cambiado, el único registro de voseo se da al terminar la novela, cuando un gaucho, en el confín de la pampa interroga a su mujer:

"-¿Qué pensás vos, Matilde, le decimos?"²¹

Eduardo Acevedo Díaz, autor de origen uruguayo, ha sido incluido en esta revisión de la novela rural ya que, además de la epopeya libertaria de su patria, escribió novelas sobre el campo argentino que ubica temporalmente desde la reorganización nacional hasta las primeras décadas de este siglo. Su enfoque del tema ha sido asimilado al de la generación del 80.

En sus primeras novelas subraya el voseo como forma anómala,

²⁰ Se cita por la edición de Obras completas, tomo I, Buenos Aires, A. Zamora, p. 362.

²¹ Obras completas, tomo II, ed. citada, p. 572.

pero luego ni lo señala ni lo explica entre los argentinismos ni americanismos que coloca a pie de la página. A veces, cuando se encuentra con algún giro voseante que juzga de difícil interpretación, lo traduce por tuteo, seguramente "para allanar su lectura en el extranjero", como anota en el prólogo a Cancha Larga. De este modo, "mandate mudar" lo explicita "vete".²²

Aunque las novelas de ambiente rural son voseantes (con la excepción de personajes hispanos, como el revolucionario López de Cancha Larga), en Argentina te llamas nos encontramos con el tuteo desde el título. Intenta aquí mostrar la evolución de la cultura argentina de un modo tan artificioso en su concepción como en su expresión. Los protagonistas, hijos de inmigrantes afincados en el campo, estudian y vienen a la ciudad. En la primera parte vosean, al igual que los inmigrantes italianos y una madrastra cordobesa que alterna con el voseo a la chilena. Pero luego estudian y marchan a la gran ciudad. En ella, y por el buen influjo de la educación, se inclinan por el tú. El jovencito es el primero que viene a estudiar en Buenos Aires y en unas vacaciones la protagonista advierte que su trato ha cambiado:

"-Ya sé que eres guapa.
-¿Ya no «decís» «sos»?
-¿Has visto?²³

Como vemos, Acevedo Díaz explicita la dicotomía voseo versus escolarización antes que buscar una lengua creíble en sus personajes.

²² Obras completas, tomo II, ed. citada, p. 572.

²³ Argentina te llamas, Buenos Aires, El Ateneo, 1934, p. 73.

Conclusiones:

De 1880 a 1910 se asiste a la conformación de una modalidad criollista. Como ya señalamos en el capítulo II, Ernesto Quesada es el primero en advertir sobre el fenómeno criollista en su libro El criollismo en la literatura argentina (1902). Para Quesada este fenómeno tenía las siguientes características:

-La tradición gauchesca cobraba vigor al mismo tiempo que el gaucho desaparecía como realidad social.

-El mito criollo se proyectaba en el inmigrante que no quería ser visto como gringo.

-Dentro y fuera del país se veía como lo genuinamente argentino la gauchesca. O sea que había una identificación de lo argentino con el criollismo.

-Era sumamente peligroso confundir gauchesca con literatura nacional, porque era parcializar y desvirtuar lo nacional. Con el mismo criterio se podía, en un momento dado, confundir lo nacional con el lunfardo o con el cocoliche.

-El criollismo no tenía futuro en nuestra literatura porque ya entonces era un anacronismo.

Las dos últimos ítems más que caracterizaciones son advertencias. El libro de Quesada promovió toda una polémica que se expandió por distintos diarios y revistas.

Ajeno a esta polémica, todo un criollismo literalmente considerado "menor" siguió su curso para ser consumido masivamente por la población. Como hemos señalado, existía ya todo un mercado en torno al criollismo.

Paralelamente a esta literatura "menor", se produce, en las tres primeras décadas de este siglo, una literatura que llamamos

rural. No la podemos ver sino como respuesta al discurso criollista que se había ido expandiendo. Este discurso, aunque popular en sus orígenes, afectará a todos los estratos sociales. Era el aglutinante necesario para asimilar la babel de la inmigración. La parte culta de la población nativa vio en él una posibilidad legítima de afirmación de la "argentinidad", y le ayudaba a dar la espalda al inmigrante. Los suburbios, que se habían integrado en gran parte con las migraciones de la población campesina, se aferraron al criollismo como un reconocimiento de sus orígenes. Los inmigrantes lo reivindicaron -sobre todo en sus hijos- como una forma de identificación con el país. La literatura no pudo menos que reflejar este cúmulo de expectativas.

La clase dirigente argentina asume el criollismo pero incorporándolo a su registro con fines hegemónicos. Esta literatura rural se agosta en un breve período. Como ya había advertido Quesada, era anacrónica y por eso tan proclive a la mitificación. Güiraldes completa para el gaucho el mito que inició Gutiérrez. Lo rescata de la cultura popular para darle un lugar preferencial en la literatura culta, pero el monumento que le levanta es funerario.

Con respecto al voseo, este fenómeno es ambivalente. Por un lado se lo considera como signo de argentinidad. Por otro lado adquiere connotaciones de vulgaridad, por relación con la cultura popular, y se lo reprime desde una normativa culta que tiene que volverse más severa frente a la "lingua franca" imperante sobre todo en Buenos Aires.

BIBLIOGRAFIA DEL OCTAVO CAPITULO

- ACEVEDO DIAZ, Eduardo, Argentina te llamas, Buenos Aires, El Ateneo, 1934.
- , Cancha Larga, Buenos Aires, Sopena, 1939.
- , Ismael, Montevideo, Claudio García, 1930.
- , Nativa, Montevideo, 1931,
- , Ramón Hazaña, Buenos Aires, El Ateneo, 1932.
- , "Voces y giros de la pampa argentina", BAAL, XIV, 53 (oct.-dic., 1945).
- BORDELOIS, Ivonne, Genio y figura de Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, 1966.
- BORELLO, Rodolfo, "Modernismo y narrativa. Enrique Larreta", Historia de la literatura argentina, 3, Buenos Aires, CEAL, 1980-86.
- CAILLET-BOIS, Julio, La novela rural de Benito Lynch como imagen sentimental del mundo, Buenos Aires, 1959.
- GARCIA, Germán, Roberto J. Payró, Buenos Aires, Nova, 1961.
- GHIANO, Juan Carlos, Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, ECA, 1961.
- , Testimonio de la novela argentina, Buenos Aires, Leviatán, 1956.
- GONZALEZ LANUZA, Eduardo, Genio y figura de Roberto J. Payró, Buenos Aires, Eudeba, 1965.
- GUIRALDES, Ricardo, El cencerro de cristal, Buenos Aires, Losada, 1952.
- , Cuentos de muerte y de sangre, Buenos Aires, Losada, 1960.
- , Don Segundo Sombra, Buenos Aires, Losada, 1952.
- , Raucho, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- LARRETA, Enrique, Gerardo, en Obras Completas, II, Buenos Aires, A. Zamora, 1959.
- , Zogqibi, en Obras Completas I, ed. citada.
- LEGUIZAMON, Martiniano, Junto al fogón y otros relatos, Buenos Aires, Eudeba, 1966,
- , Mentaraz. Costumbres argentinas, Buenos Aires, Ed. Mar Océano, 1955.

- , La cinta colorada. Notas y perfiles, Buenos Aires, Compañía Sudamericana de Billetes de Banco, 1916.
- , LUGONES, Leopoldo, La guerra gaucha, Buenos Aires, Huemul, 1966.
- LYNCH, Benito, Los caranchos de La Florida, Buenos Aires, CEAL, 1968.
- , El inglés de los quesos, Buenos Aires, Troquel, 1960.
- , El romance de un gaucho, Buenos Aires, Anaconda, s/a.
- , De los campos porteños, Buenos Aires, Troquel, 1966.
- , Palo verde y otras novelas cortas, Buenos Aires, Troquel, 1960.
- , Raquela, La evasión y El antojo de la patrona, novelas argentinas, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.
- MONTES, Graciela, "El proyecto realista. Roberto J. Payró", en Historia de la literatura argentina, 3, vol. citado.
- PAYRO, Roberto J., Pago Chico y nuevos cuentos de Pago Chico, Buenos Aires, Losada, 1965.
- , Cuentos de Pago Chico y otros escritos. Selección, prólogo y notas Beatriz Sarlo, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- PETIT DE MURAT, Ulises, Genio y figura de Benito Lynch, Buenos Aires, Eudeba, 1968.
- PRIETO, Adolfo, El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires, Sudamericana, 1988.
- TORRES RIOSECO, Arturo, Novelistas contemporáneos de América, Santiago de Chile, Nacimiento, 1939.

INDICE DEL TOMO II

	Página
Capítulo VI: <u>En torno al 80</u>	231
Una propuesta igualitaria del <u>tú</u> y el <u>vos</u> : Lucio V. Mansilla	236
El voseo como signo de argentinidad	241
El voseo como connotador	259
Connotador de lenguaje infantil	260
Como oposición Buenos Aires-Interior del País	262
Marcador político-social de la época de Rosas	263
Complemento lingüístico de la carnavalización	268
El voseo como transgresión a la norma culta o literaria	271
El inicio de la literatura policial argentina	274
Del folletín al <u>Moreira</u> hablado	275
El voseo en la literatura de frontera	277
Una propuesta teórica de literatura nacional	284
El afianzamiento del voseo	290
Conclusiones	306
Bibliografía	308
Capítulo VII: <u>El teatro rioplatense desde 1880 hasta el afianzamiento de la escena nacional</u>	315
El circo criollo	318
El género chico	320
El teatro local hasta 1890	322
La última década del siglo	326
El drama gauchesco y los Podestá	339
El drama histórico	350
El extranjero en el teatro	354
El cocoliche	356
Florencio Sánchez	363
Gregorio de Laferrère	378
Otros intentos teatrales	382
Fluctuación del <u>tú-vos</u>	387
El voseo regional	389
El grotesco	393
Conclusiones	395
Bibliografía	397
Capítulo VIII: <u>La narrativa rural</u>	409
De la gauchesca al discurso criollista	409
Ricardo Güiraldes	422
Benito Lynch	433
Eduardo Acevedo Díaz	446
Conclusiones	448
Bibliografía	450