

## ACOTACIONES AL PROBLEMA DE LA LENGUA EN EL ESCRITOR ARGENTINO

En la búsqueda de su expresión el escritor argentino no ha estado solo, ni es su problema de lengua un fenómeno desasido de otros compromisos de identificación gentilicia. Por otra parte, la cuestión encarada específicamente, derivaría a más arduas especulaciones cuya implicancia atañe a los filósofos del lenguaje. No pretendemos hilar tan fino. Sólo queremos arrimar el aporte de un atento y apasionado lector a un tema nunca suficientemente frecuentado.

El viejo planteo se hace básicamente sobre la confrontación de dos conceptos: lengua literaria y norma lingüística. Consecuentemente, surge la otra interrelación lengua literaria-lengua vulgar. Una y otra válidas para cualquier literatura de cualquier comunidad. En qué medida se efectúan sus aproximaciones, adhesiones o resistencias fue objeto de más de una polémica en la trayectoria histórica de la cuestión. La expresión norma lingüística comprende varias acepciones: si consideramos a una lengua determinada como realidad objetiva, norma equivale a ley constitutiva y funcional y todo lo que se aparte de ella será ilegal. Si consideramos la lengua en una relación estimativa y nos creemos con derecho a elegir, por ejemplo, entre usos cultos o populares, entre una u otra peculiaridad idiomática, norma será igual a modelo o arquetipo y lo que se aparte de ella será considerado como vulgarismo, cultismo o neologismo. Por último, se la considera también como precepto o conjunto de reglas, orientadas en el sentimiento del arquetipo, aunque muchas veces sean dictadas más por el capricho que por la sensatez.

Aceptada cualquiera de estas tres interpretaciones, importa atender al mayor o menor grado de conciencia con que el escritor obedece a ciertos principios normativos —que fastidiosamente recuerda o gustosamente olvida— ya que alguna vez tendrá que pronunciarse por uno u otro ideal de lengua. Nótese que no hemos mencionado aquí a la Gramática, sino a ciertas leyes internas del idioma, contra las cuales el

arroyo literario de muy contados escritores se atreve a arremeter. Las variaciones más importantes, las que atañen a la estructura fundamental de la lengua, no se deben a los esfuerzos individuales de este o aquel escritor, sino a mutaciones o alteraciones inconscientes, paulatinamente consentidas por la comunidad. La lengua de Góngora es una de las más osadas pruebas a que fueran sometidas esas leyes internas, y sólo porque sus innovaciones y creaciones no fueron más allá de las posibilidades que le ofrecía su propio sistema, pudieron perdurar y sentirse con el tiempo amparadas por un principio legal, creado por los propios poetas: el principio de la verosimilitud idiomática. Principio más racional, más natural que aquel arbitrario y siempre anacrónico de los preceptistas y gramáticos: el código del artificio y la licencia.

Dentro de las lenguas vivientes se superponen a veces dos o más sistemas. El instinto del buen escritor sabe hallar el camino que conduce a lo más conforme con la estructura de la lengua que habla. Aquí nos sale al paso una cuestión que toca muy de cerca a la técnica misma de algunas obras de nuestra narrativa contemporánea. El lenguaje coloquial, del que resulta el tan mentado estilo conversacional de muchos escritores nuestros, se ensayó con bastante felicidad entre los de la generación del 80: Mansilla, Cané, Wilde, Cambaceres, nos dejan páginas sabrosas de párrafos que agilizan repertorios de porteñismos, entreverados con giros foráneos, incorporados a su habla de hombres de mundo. Si tuvieron alguna seria preocupación por la expresión idiomática, no lo demostraron ostensiblemente, pero la legaron o sus sucesores, Payró entre los primeros. Como lo señala muy bien Enrique Anderson Imbert en el estudio de sus tres novelas capitales<sup>1</sup>, *El casamiento de Laucha*, *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* y *Pago Chico*, proponen al autor alternativas de expresión que son comunes para todo escritor rioplatense: articular el relato adecuando fielmente la expresión a la psicología del personaje, según la técnica de la narrativa naturalista, o recrear artísticamente esa lengua según el punto de vista del autor. El largo monólogo de Laucha, que supone un auditorio rural, propicia el juego de todas las posibilidades del lenguaje oral. Y Payró acierta ampliamente traduciendo al papel figuras tonales de certeros efectos fónicos, rememorativos de giros criollos, especialmente litoraleños, mediante pausas, suspensos, quiebros sintácticos. El verdadero conflicto se le presenta a Payró en *Las*

---

<sup>1</sup> E. ANDERSON IMBERT: *Tres novelas de Payró con pícaros en tres miras*. (Univ. de Tucumán).

*divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*, cuyo protagonista, Mauricio Gómez Herrera pertenece lingüísticamente a su mismo estamento social. Allí se verá obligado a usar los recursos propios de todo escritor que no cuenta sino con una vacilante tradición idiomática. Son numerosas las disgresiones teóricas del actor-autor sobre la disyuntiva acatamiento a la norma académica fidelidad al habla de su círculo literario o periodístico. En cierta etapa de su vida fue claro su afán por acercarse a un ideal de lengua normativo para toda la comunidad hispánica, pero lamentablemente deja la impresión de que él mismo no está seguro de cuál sea ese ideal o a qué norma debe atenerse. En el Prólogo a *Montaraz* de Martiniano Leguizamón dice: *Una obra nacional no exige para serlo, estar escrita en nuestra jerga vulgar, aunque puesta en boca de los personajes contribuya a pintarlos... Aconseja ese lenguaje sólo para los diálogos y coloquios y que se use el del propio escritor para situaciones emocionales, pintura de escenarios, sentimientos y pasiones*. Lo que es indudable es que su mejor prosa, la que individualiza su estilo, es la que sale de su ligera pluma de periodista o la que reproduce el ritmo de su conversación habitual de argentino culto; esta lengua coloquial, que al convertirse en lengua literaria, acomoda consciente o inconscientemente a las estructuras sintácticas que le fijaron las lecturas de sus autores preferidos o los esquemas oracionales cuyos paradigmas empedernecieron los hábitos escolares. Y esto es válido no sólo para Payró. La lengua literaria se plasma a veces sobre el transitado lenguaje cotidiano; la excelencia del escritor que lo usa hará olvidar con el tiempo, las diferencias entre el decir diario y el del narrador que lo perpetuó en el libro. Tal el caso de *Martín Fierro*.

¿El problema es otro en poesía? Evidentemente la poesía es más lengua literaria que otra lengua literaria. T. S. Eliot dice: *La poesía no es exactamente la misma lengua que el poeta habla y oye; pero debe encontrarse con la lengua hablada de su época en una relación tal que el lector o el oyente puedan decir: así hablaría yo si pudiera hablar poéticamente*<sup>1</sup>. Eliot ve amenazada la integración del hombre en el mundo de la cultura, por el evidente divorcio entre el lenguaje de la comunicación y el de los poetas cuyo aislamiento condena. Los poetas han sido siempre los más asiduos tributarios del absurdo y el contrasentido. Un enunciado absurdo, como lo advierte Edmund

---

<sup>1</sup> T. S. ELIOT: *Sobre la poesía y los poetas*. Ed. Sur. Bs. As., 1959, pág. 37.

Husserl —culpable de la anterior atribución— no es necesariamente un enunciado desprovisto de significación, es sólo un enunciado que no halla su cumplimiento en la evidencia inmediata, como les pasa por otra parte a muchos enunciados de la lengua científica o filosófica. El enunciado absurdo de la poesía se halla montado sobre una clase particular de certidumbre. Presupone una cantidad de correlaciones que no son ordinarias de nuestro discurrir lógico. Todo ello conduce a los poetas, aún sin proponérselo, a una cierta desorbitación idiomática, de la cual hacen uso hasta el extremo límite en que su instinto les advierte cesar el juego con el absurdo y el sentido común. Nuestro Borges, en cuya poesía se templan extraordinariamente las potencias del intelecto, las perturbadoras fugas de la imaginación y una recatada ternura, llega por insospechadas vías a desembocar en la vertiente del absurdo. Borges —poeta total— se entrega a la riesgosa coparticipación del absurdo y la pura logicidad, con un lenguaje en donde lo racional y lo mágico se conjugan naturalmente. Esto no le impide, como se verá, ocupar un lugar protagónico en una historia del idioma argentino.

Y en otro plano ¿qué fueron los fuegos artificiales con los que Leopoldo Lugones desconcertó a sus lectores y a la crítica en 1909?

Tu palidez que sugiere una  
Tumba ofélica entre acuáticas zarzas  
Donde en anfibia catalepsia sueñan garzas  
Tristes y blancas como la luna.

(“A tus imperfecciones” — *Lunario Sentimental*)

Si bien el saldo feliz fue escaso en esta ostentosa demostración de habilidades formales y manejo de un léxico extravagante, Lugones legó a sucesiones de poetas la fórmula magistral para futuras innovaciones. En el prólogo de *Lunario Sentimental* propone un programa revolucionario, imitado parcialmente por los poetas ultraístas. La renovación de los metros, la *rima numerosa y variada*, la metáfora-juego momentáneo de la imaginación, la metáfora-poema, los inusitados desplazamientos calificativos, el insólito apareamiento en los grupos nominales, los nuevos derivados verbales, los modos expresivos reiterados hasta cristalizar en *manera*; en fin, todo aquello que bien conocemos y más aún lo que ni sospechamos y vino a convertirse con el tiempo en patrimonio común de nuestra lengua poética. Todo fue poner a la poesía en función del idioma.

Superado el exceso verbal de sus primeros libros, Lugones buscó

la sencillez, buscó las palabras del diálogo común, como lo hace en *Odas Seculares* —ya despreocupado del oropel verbal— y en los *Romances del Río Seco*, donde se vuelca el vocabulario y metro de los payadores. Para entonces había reconocido en Sarmiento y Hernández el origen de una tradición espiritual que él continuará en *La Guerra Gaucha* y en *Romances del Río Seco*. Borges recuerda que Lugones y Unamuno fueron los primeros en descubrir para los otros el placer de la lectura del *Martín Fierro*. Borges y Lugones difieren en la interpretación hernandina, pero coinciden en su actitud apreciativa, guiados por la secreta conciencia de que son los severos depositarios de un mandato tradicional. La laboriosa búsqueda de la expresión adecuada a un modo de ser nacional se resuelve en los tres de distinta manera, entre otras cosas porque así lo exige la circunstancia que promueve un quehacer literario diferenciado. Dijimos que Lugones lo intenta poniendo en vigencia argentinismos intransferibles y neologismos que satisfacen las exigencias de un estilo de época —el modernismo— cuando no traducen una reacción a ese mismo estilo<sup>1</sup>. Borges, en un momento dado —y otra vez en estos últimos tiempos— poetiza el habla porteña otorgándole jerarquía literaria. Hernández buscó en lo popular las formas que expresaran un modo de sentir y de actuar que le urge dejar patentizado antes de que desaparezca totalmente. *Martín Fierro* fijará ese módulo de la existencia argentina en un tiempo y en un lugar determinado, con sentido de eternidad. Así lo vio Lugones: *Cuando nuestras miserables vanidades de jardinero no existan ya, sino acaso como flores de herbario en las vanas antologías, el tronco robusto estará ahí, trabada su raigambre con el alma del pueblo y enarbolando el cielo de la patria en sus gajos llenos de brisa y de follaje...*<sup>2</sup>.

Hernández es el primero que da respuesta a la polémica de su tiempo sobre la literatura nacional. Cuando infunde forma artística a su gaucha *Martín Fierro* adopta una deliberada postura de payador popular, de cantor postrero de una tradición que irremisiblemente ve perderse a lo lejos con los caudillos y los montoneros.

Hablando acerca de la poesía gauchesca Borges dice de Hidalgo: *Hidalgo sobrevive en los otros. En mi corta experiencia de narrador, he comprobado que saber cómo habla un personaje es saber quién*

---

<sup>1</sup> Sobre este aspecto véase el estudio de JUAN CARLOS GHIANO: *Leopoldo Lugones escritor*, Ed. Raigal, Bs. As., pág. 35-39.

<sup>2</sup> LEOPOLDO LUGONES: *El Payador*, Ed. Otero y Cía., Bs. As., 1916, pág. 178.

*es, que descubrir una entonación, una voz, una sintaxis peculiar, es haber descubierto un destino. Hidalgo descubre la entonación del gaucho...*

Hernández ya había pasado por la misma experiencia que Borges y expone su poética en la carta a D. José Zoilo Miguens, que precede la edición inicial de *El Gaucho Martín Fierro*. Documento de extraordinaria importancia... sobre todo para valorar el esfuerzo de reflexión y estudio en la composición literaria del poema.

El tono peculiar que exige la intención del canto, debió obligarlo a buscar la forma artística adecuada, porque el tono polémico es el que le imprime el ciudadano Hernández a las expresiones no sólo exclusivas del habla rural, sino a las del lenguaje únicamente escrito de la literatura. Por otra parte, la genialidad de Hernández consistió en la captación de ese tono o ritmo del lenguaje que reproduce cabalmente en lo que Battistessa llama *timbre argentino del poema*.

En otra oportunidad<sup>1</sup> hemos mostrado esta preocupación de Hernández por conseguir un medio elocutivo *naturalmente gaucho* sin recurrir al *pastiche* o a la deformación plebeya.

Sin dogmatizaciones ni desafortunados manifiestos, Hernández, Lugones, Borges retoman y reanudan, cada cual a su manera, ese debate de generaciones y de personas que se suscita desde el conocido planteo de Juan María Gutiérrez en su ensayo *Fisonomía del saber español*, leído en la sesión inaugural del Salón Literario de Marcos Sastre en 1837. El reducido espacio de esta nota nos veda hacer la revisión de los textos principales de Sarmiento, Bello y Alberdi que lo continúan<sup>2</sup>.

Recordemos solamente que la polémica reaparece con ardor recién después de la primera Guerra Mundial. La militancia de J. L. Borges en aquel breve período de 1919 a 1922 en los movimientos de vanguardia como colaborador, promotor o incitador, ha sido objeto de atento estudio en una *prehistoria del ultraísmo de Borges* por Guillermo de Torre<sup>3</sup>. De aquellos años —*Fervor de Buenos Aires*, 1923; *Luna de enfrenée*, 1925— data su temprana actitud en favor de un lenguaje argentino. Aquella conferencia pronunciada en el Instituto Popular

---

<sup>1</sup> Comunicación leída en la Asamblea de la Asociación Interuniversitaria Argentina de Filología y Literaturas Hispánicas, realizadas en Mendoza en la Facultad de Filosofía y Letras en julio de 1964.

<sup>2</sup> Véase: ARTURO COSTA ÁLVAREZ: *Nuestra Lengua*.

<sup>3</sup> GUILLERMO DE TORRE: "Pour la préhistoire ultraïste de Borges", en *Cahier de L'Herme* dedicado a J. L. Borges, París, 1964, pág. 159.

de Conferencias en 1927 y que tituló *El idioma de los argentinos*, es una réplica arrogante y agresiva a la postura académica de Arturo Capdevila. Más tarde integrará un libro con el complemento de un trabajo de Edmundo Clemente sobre *El idioma de Buenos Aires* que editó Peña del Giúdice en 1952.

Significativamente, once años después<sup>1</sup> ambos reafirman para los lectores de estos días, su actitud *ante el coloniaje idiomático de las academias y en especial ante el aburrimiento escolar de los lingüistas profesionales* y se pronuncian por un matiz idiomático nacional.

En estos últimos años son frecuentes las adhesiones a esta actitud borgiana. Ya no se discute la necesidad de una aproximación a un *decir* que prefigura el lenguaje arrabalero de los sainetes, las letras de tango o tal cual jerga de arraigo popular; ni la postura antagonica que postula el acatamiento a las normas de ese dechado de lengua que custodian los puristas. Inclusive el toque de color local mediante convenientes giros idiomáticos, es un recurso no despreciado por nuestros mejores prosistas. Borges sólo rechaza en el color local el argentinismo en tanto que programa. Mejor que en las teorizaciones de Discusión, Nuevas Inquisiciones y en las reiteradas referencias a la insuficiencia comunicativa del lenguaje, ha expresado con el tono de sus mayores, la razón en que se funda la perdurabilidad de la obra de un escritor. Los testimonios de evidencia inmediata abundan: las gustosas evocaciones poemáticas de lugares, seres y cosas del contorno patrio; su arrogancia del *criollo final* rescatando para su linaje los trofeos de batallas memorables; las imponderables recreaciones de temas y pasajes de nuestra literatura, o los cuarenta y cinco versos limpios de retórica de la *Oda compuesta en 1960* en los que rumorea inconfundible la lengua vernácula. Los sutiles y misteriosos acentos que individualizan al español de estas latitudes son una manera singular de sentir, pensar y actuar a través de un léxico, una fonética y una trabazón sintáctica peculiar. Según Sábato, Borges por vocación literaria y orgullo nacional, recoge y estiliza admirablemente estos matices<sup>2</sup>.

La narrativa contemporánea, la de esta última década sobre todo, en su afán de volcarse como testimonio de un tiempo de angustia colectiva, ha elegido como vía de comunicación un idioma en el que tratamos de entendernos todos los argentinos, un idioma en el cual la interrela-

---

<sup>1</sup> Reeditado el 14 de junio de 1963 en las O. C. de Borges por Emecé con el título: *El lenguaje de Buenos Aires*.

<sup>2</sup> ERNESTO SÁBATO: "Les deux Borges". *Cahier de L'Herme* citado.

ción lengua literaria-lengua vulgar pugna por convertirse en amalgama. El margen de desaciertos es tan amplio como el de logros afortunados en este tipo de literatura documental. Por fortuna, también exhiben la profunda intimidad de nuestro hombre común, en un encuentro de lo ecuménico con la realidad argentina.

ANA F. DE VILLALBA

Universidad Nacional de Cuyo