

LA LENGUA EN LA OBRA DE EUGENIO CAMBACERES

En 1885 Martín García Mérou señalaba en un artículo titulado *Las novelas de Cambacères* (recogido en 1886 en *Libros y autores*) dos aspectos valiosos en la obra del autor: “Para terminar, notemos en las obras que nos ocupan dos rasgos distintivos. Ante todo, el medio. El autor de los *Silbidos de un vago* ha fundado, entre nosotros, la novela nacional contemporánea... En segundo lugar, el idioma”. Desde entonces, algunos estudiosos de nuestra literatura se han ocupado de la novelística de Cambacères. El juicio formulado en su hora por García Mérou se confirma. El primer aspecto —el del medio— ha sido extensamente estudiado por Enrique Williams Alzaga en *La pampa en la novela argentina*. Nuestra llanura, sin convencionalismos, con sus paisajes, sus lluvias, sus formidables tormentas o sus siestas ardientes, con sus auténticas faenas rurales, aparece por primera vez en nuestra novela, marcando un paso trascendental en su evolución. Dice Williams Alzaga con respecto a *Sin rumbo* (1885): “Hasta el año de su publicación aparece la pampa únicamente representada (tén-gase en cuenta que me refiero siempre al género novelesco), ya bajo la exuberante fantasía romántica, ya bajo la faz gauchesca de fuente folklórica o documental. Mas ni desde el uno ni desde el otro punto de vista —reiteradamente lo tengo señalado— llegó a lograrse una pintura fiel, exacta, de nuestra planicie. Cambacères, al esbozar con lealtad y libre de convencionalismos figuras, escenas y paisajes, iba a ser, pues, el pri-

mero en brindarnos una interpretación auténtica del campo porteño." (p. 150).

Queda por considerar aquel segundo aspecto señalado por García Mérou: el idioma.

La lengua usada por Cambacères en sus tres primeros libros, *Pot-Pourri*, *Música sentimental* y *Sin rumbo*, particularmente en los dos primeros, que fueron subtitulados por su autor *Silbidos de un vago*, ofrece un particular interés, que, entendemos, no ha sido satisfecho hasta el momento. Las palabras de Roberto Giusti en *Siglos, escuelas y autores*, acerca de la conveniencia de proceder a su estudio, nos han movido a ocuparnos preferentemente de este problema.

Sabido es el valor que tienen las manifestaciones lingüísticas como exponentes de una civilización, la permanente relación que existe entre la lengua y la cultura. Conocer una lengua que traduce el lenguaje conversacional de una sociedad en un momento dado de su historia, significa conocer un poco más a esa sociedad. La lengua oral se pierde, se va, junto con las personas que la hablaron; la lengua literaria perdura. Una parte del conocimiento de aquella sociedad que habló de una manera determinada en determinado momento, es absolutamente inasible a través de la lengua escrita. Pero cuando un escritor, o alguien que se pone a escribir sin pretender serlo (aunque en realidad lo sea) produce una obra espontánea, real, utilizando el lenguaje de todos los días, el lenguaje corriente, el lenguaje de la calle, del club, el lenguaje del campo, de la estancia, el del alto mundo o el del peón rural, porque no quiere disponer de otro medio de expresión, ese escritor nos está dando el lenguaje hablado del momento en que vivió.

Conviene plantearse, antes de entrar en el estudio de la lengua de Cambacères, una preliminar cuestión de lingüística externa. Primero: relación existente entre lengua y costumbres; segundo: influencia que los pueblos inmigrantes ejercen sobre el habla de Buenos Aires en aquella época.

Un rasgo característico de la generación del 80 fue el de

la actividad cumplida por sus hombres representativos en Europa; actividad que se vinculó en muchas ocasiones a la diplomacia, y en otras, a una insaciable y permanente urgencia de viajar. En ambos casos los viajes fueron signo de aquellas vidas que estimaron la cultura europea como la norma sobre la que debía plasmarse la incipiente cultura de nuestro país. Cané, Mansilla, Eduardo Wilde, Lucio V. López, fueron viajeros incansables. Cambacères, también. Las lenguas extranjeras — francés, inglés, y en menor grado, italiano— dejan, en el habla de los hombres del 80, un sello característico. La prosa conversacional de estos escritores muestra evidentes signos de esa influencia. Pero tal vez ninguna como la de Cambacères representa ese rasgo fundamental.

Además de los viajes a Europa, Cambacères hizo otros, breves y reiterados a la estancia cercana. Se sabe que visitaba frecuentemente su propiedad "El Toro", próxima a Buenos Aires; de modo que la lengua rural, así como las tareas del campo, con su vocabulario correspondiente, no le eran, en modo alguno, desconocidas. Antes bien, se mezclaban en su expresión diaria, así como en la de otros caballeros acomodados, dueños de estancias, hombre de mundo, asiduos concurrentes al Club del Progreso.

El trato social es otro aspecto que se debe tener en cuenta. El Club del Progreso, tan bien conocido por Cambacères —recuérdese que en 1873 fue designado vicepresidente, y téngase presente en *Pot-Pourri*, aquella memorable descripción de una fiesta de Carnaval y los diversos personajes citados, a veces, por sus mismos nombres— concitaba entonces el interés de los hombres representativos y reunía a los miembros más distinguidos de la sociedad porteña. El lenguaje usado por Cambacères, en sus charlas de club, debió haber sido el mismo que se lee en sus primeros libros, ya que en ellos no se propuso más que conversar, divagando a veces, sin plan preestablecido, sin proyectar para ellos estructuración novelística alguna.

Adquiere importancia también, dentro de esta consideración de las costumbres y su influencia sobre la lengua, la sig-

nificación que el teatro europeo tuvo sobre el público porteño de fin de siglo. Buenos Aires sintió verdadero fervor por el teatro. Los más altos representantes de la escena universal —tanto lírica como dramática— visitaron desde mediados del siglo pasado nuestro teatro. Hacia fin de siglo la afluencia de compañías italianas y francesas es mayor, particularmente en lo que se refiere al teatro dramático. De modo que el público porteño escuchaba, junto con el español en que se expresaban las compañías peninsulares, dos idiomas más: el italiano y el francés.

Otra influencia digna de ser tenida en cuenta es la ejercida por el bajo pueblo inmigratorio, particularmente el italiano y el español del norte. Cuando Cambacères escribe sus obras —1880-1887— el país recibe los grandes aluviones inmigratorios que caracterizaron la primera presidencia de Roca. Dentro de este elemento humano, uno de los tipos que habrían de sumarse al conglomerado de nuestro suburbio, tipo que fue más tarde infaltable en el sainete, aparece en la primera novela de Cambacères, *Pot-Pourri*. El “gallego,” en esa obra, es claro preanuncio del tipo que habrá de presentar y repetir el sainete, cuando los autores nacionales dan a la escena personajes y costumbres de nuestro arrabal. La misma lengua que escucharán algunos teatros porteños más tarde, podrá leerse, aunque en muy breves pasajes, en *Pot-Pourri*, articulada por Taniete, personaje secundario al servicio del protagonista.

Tenía Cambacères una visible capacidad para reproducir lenguas, tipos y costumbres. No sería aventurado afirmar que hubiera llegado a ser un verdadero hombre de teatro, de la misma manera que Fray Mocho pudo haber sido un acabado autor teatral. Roberto Giusti, en *Siglos, escuelas y autores*, dice: “Esta naturalidad habría podido hacer de Cambacères un comediógrafo muy porteño, como lo fue el autor de *Jettatore* y *Locos de verano*.” Hay entre Cambacères y Laferrère algunas curiosas similitudes de vida y obra. Ambos son hijos de hacendados de origen francés y radicados en nuestro país; ambos llevan una vida llena de halagos; de hombres de mun-

do, con frecuente asistencia a clubes porteños; ambos escribieron por pasatiempo, sin proponerse realizar la genuina creación del escritor vocacionalmente profesional; ambos omitieron la firma en sus primeras obras. La vida de Cambacères y la de Laferrère fueron breves: cuarenta y cinco y cuarenta y seis años, respectivamente. El conocimiento de tipos y personajes de Buenos Aires se pone de manifiesto en las comedias de Laferrère y en las novelas de Cambacères —particularmente en *Pot-Pourri*—. En *Bajo la garra*, Laferrère presenta una verdadera galería de tipos en un club de categoría. También Cambacères lo hizo en la obra citada. En *Pot-Pourri*, la maledicencia pasa como un soplo, rápidamente, pero con fuerza suficiente para demostrar la significación y el alcance que tiene en los salones de un club porteño. La calumnia es motor principal en *Bajo la garra*. Esta obra de Laferrère originó serias controversias y despertó la irritación de una sociedad que en ella se reconocía; del mismo modo, se levantó el escándalo en torno al nombre de Cambacères, después de la publicación de su primera obra, obra que ponía en evidencia los vicios de una sociedad que se sintió aludida.

No se trata aquí de señalar influencias. Otras más claras y posibles han sido citadas ya. No hay otra intención que comentar las palabras de Roberto Giusti acerca de la valoración de un posible Cambacères comediógrafo, ya que la descripción de tipos y el manejo de diálogos lo acercan al mejor representante de nuestra comedia realista en la primera década del siglo.

Una lengua viva, chispeante, graciosa, bien porteña; lengua que mezcla con los vocablos españoles, frases y términos franceses, ingleses, italianos, frases en latín; lengua donde se intercalan multitud de refranes, tanto en español como en francés —pero muy especialmente en español— y numerosos dichos criollos, tomados de la lengua rural, mezclados con porteñismos.

a) La lengua francesa llegaba a través de los viajes, del teatro, de la moda; pero sobre todo, a través de la decisiva influencia que la cultura francesa, tanto en literatura como en

filosofía —recuérdese el pensamiento de la generación de Mayo, y más tarde la formación literaria y filosófica de la generación del 37, la de los proscritos, y la del 80— ejerció a través de todo el siglo XIX sobre nuestra cultura en formación. Esa permanente influencia se acentúa aún más intensamente hacia fines de siglo. En el caso particular del autor de que aquí se trata, no debe olvidarse que era hijo de padres franceses y que adquirió desde pequeño la lengua en que después leyó numerosas obras. De modo general, ya que no puede omitirse en filosofía y en literatura la influencia inglesa, la atracción por lo europeo es decisiva hacia fin de siglo, y el lenguaje porteño asimila infinidad de palabras de las lenguas en que se manifestaba esa cultura.

En las dos primeras obras de Cambacères, es tal la profusión de vocablos y giros franceses, que parece necesario, para penetrar perfectamente el sentido y la intención del autor, conocer perfectamente ese idioma. Pero he aquí que ni con el profundo conocimiento de esta lengua se podrían comprender los numerosos dichos y modismos tomados del “argot”, que él, en contacto con diversos estratos sociales, utilizaría posiblemente en el habla oral. Es lógico presumir también que, aún en el elevado ambiente que frecuentaba en París, se mezclaran, como sucede habitualmente, frases y términos del “argot”, tal vez por su condición pintoresca y graciosa.

Señalar las frases y términos en francés, sería extensísima tarea y estaría fuera de los límites de este trabajo. Una edición anotada de *Pot-Pourri* y de *Música sentimental*, resultaría provechosa para facilitar el conocimiento de la obra y su intención al lector de cultura media. Con respecto a la utilización del “argot”, es útil la consulta del *Dictionnaire d'argot et des principales locutions populaires*, de Jean La Rue. Muchas palabras y frases usadas por Cambacères, constan allí: ese término “collage”, que tantas veces aparece en *Silbidos de un vago*, así como “bagatelle”, por amor; “ramolli”, por imbecil; “sapeur”, por juez; “camelote”, por mercadería de pé-

simo gusto, y muchos otros, entre los cuales figuran algunos utilizados para designar cosas, seres y conceptos deleznable.

Frente a esta lengua de Cambacères es útil recordar lo dicho por Brunetière, en 1879, en su ensayo *L'Impressionisme dans le roman*, publicado en la *Revue des Deux Mondes*, y recogido después en su obra *Le roman naturaliste*, con referencia a la novela de Daudet, *Les rois en exil*: "la raison encore de cette phrase cahotante, heurtée, brisée, qui résisterait si difficilement à l'épreuve de la lecture à voix haute; la raison aussi de ces bizarres alliances de mots, synecdoques à désespérer Boniface et catachreses pour damer Bescherelle; et la raison enfin, dans le courant de la narration, de ce mélange impur de tous les argots, l'argot de la "bohème" et celui de "la brocante", celui des filles et celui des clubs, celui de la valetaille et celui de l'écurie." (p. 88). Más adelante (p. 96) de la misma obra de Ferdinand Brunetière se lee a propósito del lenguaje de Daudet: "L'exemple de M. Daudet nous prouve qu'il faut alors non seulement mettre la langue a la torture et violer toutes les règles qui la maintiennent dans sa pureté; mais encore y verser le contenu de tous les jargons et de tous les argots, les locutions deux fois vicieuses qui courent les ateliers et les usines, les cafés et les cercles, les halles et le ruisseau". Mucho de lo expresado por Brunetière para clasificar esta lengua de Daudet en su manifestación naturalista, podría decirse con respecto a la de Cambacères.

No sería aventurado explicar el lenguaje de Cambacères con las palabras que Luis María Drago emplea en *La literatura del slang. A propósito de algunas traducciones de Mark Twain*. ("Nueva Revista de Buenos Aires", Bs. As., 1882): "Sociedad abierta a todos los hombres del mundo que han llevado sus costumbres y su lengua, se ha hecho en los Estados Unidos una especie de Babel, en que la confusión ha acabado por triunfar, surgiendo de ella el "slang" mezcla extraña de todos los idiomas y de todos los dialectos, desde el alemán hasta el indio, fundidos y amalgamados en la base del inglés. Lleno de palabras nuevas, de locuciones enérgicas y originales,

de giros novedosos, el 'slang', ha ido creciendo y amoldándose a las costumbres nuevas, a los múltiples detalles de la vida que cada día surgen en el movimiento prodigioso de la gran nación".

"Y precisamente ese argot incomprensible casi, es lo que constituye la gracia de los humoristas y les presta el prestigio estrepitoso que no podemos alcanzar a comprender del todo." (p. 11, 12).

Y hacia el final del trabajo, Drago, que no había citado en ningún momento a Cambacères, formula una alusión directa: "Ah! Si el 'vago' de los 'silbidos', con todo su talento hubiera sido un poco más o un poco menos de lo que se manifiesta en su libro"... Nos interesa subrayar dos cosas: primero, que en este tema, "literatura del slang", Drago menciona a nuestro autor; segundo, la frase "con todo su talento". Más adelante Luis María Drago dice, refiriéndose a él: "Nosotros también tenemos nuestros conatos de humoristas y de vez en cuando escribimos en 'hijos del país'. Disposiciones no nos faltan". (p. 13). Nuevamente, una observación: Al manifestar el autor del artículo, que escribimos "en hijos del país", va implícito que esa era la forma natural de expresarse entre nosotros.

Es lógico inferir que el mismo proceso señalado por Drago para explicar el "slang" de Estados Unidos, explicaría esta lengua de Cambacères, de la que García Mérou dijo, en su artículo citado: "es el verdadero slang porteño, como lo ha hecho notar un joven crítico de espíritu sagaz. Las locuciones más familiares, los términos corrientes de nuestra conversación, la jerga de los paisanos como el argot semi-francés, semi-indígena de la clase elevada, son los retazos que forman la trama de ese lenguaje pintoresco, hábilmente manejado, genuinamente nacional, en que están escritos los libros de que nos ocupamos". Insistimos en esto del lenguaje "genuinamente nacional".

b) Con respecto al idioma inglés, las obras presentan una cantidad mucho menor de vocablos y giros, pero lo suficiente como para confirmar que la influencia de los viajes a Europa

y de aquella literatura —particularmente a través de la novela— es evidente en los hombres del 80. Téngase asimismo en cuenta la importancia del pensamiento filosófico inglés en la formación de nuestra cultura hacia las últimas décadas del siglo XIX.

c) En lo referente a las frases en latín, que aparecen en las obras, se infiere que proceden de los estudios realizados por Cambacères en el Colegio Nacional de Buenos Aires, y no puede atribuírseles importancia significativa.

Y a propósito de los vocablos y giros italianos, ya se ha considerado la gravitación alcanzada por ese teatro en aquella época; queda aún por citar la influencia de la literatura, aunque en menor grado que la francesa y la inglesa. De todas estas influencias, debe señalarse claramente que la francesa dejó ahondada huella en el pensamiento doctrinario, filosófico, crítico, económico y literario de los hombres del siglo XIX. No escapó, pues, Cambacères, a esta regla general.

¿Era Cambacères lector de los clásicos españoles? ¿Leyó repetidas veces *La Celestina*? ¿El lenguaje hablado de entonces incluía gran cantidad de refranes españoles? Conveniente es detenerse sobre estos puntos y considerar la coloración popular y española de esta prosa que representa la lengua oral de aquel momento.

Se han planteado tres preguntas. Con respecto a la primera, es bueno recordar que los hombres del 80 no eran especialmente afectos a lecturas españolas. Existe constancia de ello, en *Recuerdos literarios*, de Martín García Mérou, donde su autor señala explícitamente los volúmenes que llevaba cuando acompañó a Miguel Cané, que en ese entonces comenzaba su carrera diplomática, a Colombia y Venezuela: "Entre mi provisión de libros, llevaba yo una escogida colección en la cual figuraban Shakespeare, Dickens, Taine, Balzac, Shiller, Goethe, Heine, además de obras científicas que formaban la parte pesada del bagaje." Ningún autor español. Miguel Cané, lector infatigable, decía en carta a García Mérou, que se

hallaba en España: "Tengo deseos de leer. Mándeme una obra, una sola, le ruego, pero cuyo estilo, como elegancia y pureza castiza, esté consagrado por la opinión inteligente. Necesito urgentemente estudiar español porque mi galicismo crónico empieza a pasar todo el límite permitido y temo hasta perder mis condiciones ingénitas de estilo." (citada por Ricardo Sáenz Hayes en *Miguel Cané y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1955., p. 295). El 3 de julio de 1903, Miguel Cané dirige a Ricardo Monner Sans una carta a propósito de la obra de este último autor, *Notas al castellano en la Argentina*. En ella refirma la posición que ya se vislumbra en la carta anterior y proclama la necesidad de luchar por la pureza de la lengua española. Dice así: "Al fin tendrá que vender la buena doctrina, que todos defendemos o creemos defender, porque no sé si Ud. ha notado que cuantos escriben o escribimos sobre la materia, creemos combatir por la buena causa, esto es, por la conservación de nuestra lengua hermosa, tan respetada en la historia, tan respetable ante la estética misma. Por mi parte, ya no voy entendiendo lo que decir quieren algunos y cada día me abroquelo más en mi reducto, del que no me sacará nadie, por más empedernido pecador galicista que yo sea y por más que me lo hagan sentir a cada instante los que tienen derecho a hacerlo por su feliz y envidiado casticismo." (En el Apéndice de *Notas al Castellano en la Argentina*, Buenos Aires, Estrada, 1944, 3ª ed.).

Del pecado de galicismo a que alude Cané no escapó Cambacères, así como tampoco de la general inclinación hacia los libros extranjeros. No se hallan constancias de sus lecturas, aunque se supone que los estudios secundarios en el Colegio Nacional y su posterior cultura le permitirían conocer los clásicos españoles. En *Pot-Pourri* cita a Cervantes. Pero lo curioso es que el manejo permanente de refranes y dichos populares es tan frecuente, que hace presumible un contacto permanente con la *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, porque en ella solamente se puede encontrar una tal afluencia de refranes y giros populares. No es posible afirmar que la

constante lectura de la *Tragicomedia* le sirviera de inconsciente modelo, pero sí que no existe en las letras argentinas una prosa con esa tan acentuada característica. Si el habla de los hombres del 80 incluía tal aluvión de refranes y proverbios españoles; y Mansilla, López y Cané, y a veces Wilde, utilizaron un lenguaje conversacional en sus escritos ¿por qué en ninguno de ellos se halla una prosa con esos mismos rasgos de estilo? Por otra parte, el origen francés de Cambacères no deja inferir un particular conocimiento de refranes y giros españoles. En el *Refranero General español*, de Sbarbi y en el *Diccionario de la Lengua*, constan muchos de esos refranes. Puede señalarse, a modo de información acerca del número de refranes utilizados por Cambacères, que en las páginas 76 y 77 de las *Obras Completas* (Edición Castellví) constan doce refranes. No es posible que abunden hoy los argentinos que empleen modismos tales como “sacar el vientre de mal año”, por saciar el hambre, comer mejor de lo acostumbrado, especialmente en casa ajena; o decirle a una persona “por ahí se pudra”. Ambos modismos son hoy usados en Andalucía, y el segundo no figura en el *Diccionario de la Lengua Española*. Otros tales como “dar coes contra el aguijón”, “zurrar a uno la badana”, “entre gallos y medianoche”, “quien lo hereda no lo hurta”, “quien roba al ladrón gana cien días de perdón”, “salirle a uno la criada responzona”, “andar que trina”, y muchísimos más, están más divulgados. En algunos casos se encuentra el refrán con leves modificaciones, o bien tomado sólo en una parte. Así, “quedar el rabo por pelar” (p. 252 de la edición citada); en España, “quedar el rabo por desollar”. “Salga el sol por Antequera”, dice Cambacères. El dicho popular es: “Salga el sol por Antequera y póngase por donde quiera”. Véase un ejemplo de esta prosa:

“¿Pero qué fuerza que el marido salga dando palo de ciego, y en el furor de apalearlo, le sobe la badana a su propia reputación?

¿A quién se le ocurre andar mostrando sus lacras, constituirse de puro patriota, en trujamán de las mañas de su mu-

jer, cuando él es el primero que cae en la volteada, escupir al cielo, ponerse en la picota y dar coces contra el aguijón?" (Obras completas, Edición Castellví, p. 77).

En muchos casos mezcla modismos españoles con argentinismos, como en el ejemplo precedente. O bien:

"¡Bah! mejor es hacerse la chancha renga y no meneallo, cerrar los ojos y no ver". (*Obras completas*, Ed. Castellví, p. 111).

Además de los refranes españoles, abundan en la prosa de Cambacères gran cantidad de refranes y modismos criollos. El manejo de ellos, de perfecta y clara procedencia, se alterna con manera fluida y natural con el de los otros, así como, en menor grado, con porteñismos.

El *Vocabulario y refranero criollo*, de Tito Saubidet registra, en algunos casos, palabras usadas por Cambacères, como 'bolada', 'cebarse', 'amuñar', 'chingarse', 'brujulear', o bien, dichos tales como "otra cosa es con guitarra", "parar de punta", "el pato le salió gallareta", "andar mauleando", "en una seca larga no hay matrero que no caiga". Dice Cambacères en *Música sentimental*: "en cuanto la castigaron mosqueó". Esta palabra, usada por Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo, según informa Saubidet, se halla registrada en el citado *Refranero* y significa mover el caballo la cola y las orejas al ser castigado. Sin mosquear, referido a personas, quiere decir sin inmutarse.

La palabra "mecer", en el vocabulario porteño, significa provocar encono o rabia haciendo insinuaciones maliciosas. Este y otros porteñismos usa nuestro autor.

Escaparía al carácter de este trabajo la explicación de los innumerables vocablos que requieren aclaración; como anteriormente queda expresado, esa tarea correspondería a una edición convenientemente anotada.

El injerto de habla popular, lozana y pintoresca, con la socarrona sabiduría que implica siempre el uso de refranes,

agrega una gracia segura a la prosa de Cambacères y afirma, por parte del autor, el conocimiento del sentido traslaticio del habla, que se manifiesta, a veces, en rústicas y divertidas metáforas.

Antes de entrar a considerar los procedimientos que se advierten en su prosa, es conveniente recordar la palabra de García Mérou, cuando dice, refiriéndose a esta lengua: "He aquí la segunda prueba —la primera se refiere al medio— de superioridad que hemos admirado en el autor de *Sin rumbo*".

Véanse algunos de los procedimientos con que maneja Cambacères esta lengua diversa, heterogénea, viva:

"En el aire, un olor acre y penetrante de botica; sobre la mesa de luz algunos frascos: armas para la guerra contra el mal; un silencio taciturno en medio del tic-tac repetido del reloj y, en un rincón, partiendo la penumbra, un rayo brusco de sol semejante al filo lustroso de una daga". (*Obras completas*, Ed. Castellví, p. 131).

Las sensaciones olfativas, visuales, unidas a la lumínica final, van obteniendo el efecto de desenredar una a una las sensaciones elementales que irán a dar la impresión total. Amado Alonso y Raimundo Lida, al referirse, en *El concepto lingüístico de impresionismo*, al trabajo de Brunetière aparecido en 1879, *L'impressionisme dans le roman*, citan los procedimientos impresionistas empleados por Daudet en su novela *Les rois en exil*. A ese respecto, dice Brunetière en dicho ensayo, incluso en *Le roman naturaliste*: "dans une impression fugitive réussir à démêler, une par une, les impressions élémentaires qui concourent à former et produire l'impression totale." Cambacères utiliza este procedimiento. Comienza con una sensación olfativa desagradable —téngase en cuenta que esta apreciación está lejos de la limitada definición de Brunetière sobre impresionismo que excluía las sensaciones no visuales, impropias de los procedimientos de la pintura— a la que se yuxtapone la sensación óptica, y, en seguida, la negación de la sensación auditiva, rota por el tic-tac repetido del reloj. De pron-

to, la sensación lumínica parte la oscuridad, o sea, la negación de la luz. Elige, sin proponérselo, dos procedimientos paralelos: el silencio —negación— quebrado por el tic-tac del reloj; la oscuridad —negación— rota, partida, por el rayo del sol. En ambos casos, negaciones de las que triunfan afirmativas y claras las sensaciones.

Otro fragmento, también, como el anterior de *Música sentimental*:

“En las horas de la siesta, en que no siente uno sino el calor de un sol que raja, ni oye más que el canto de las cigarras, ni ve otra cosa que el cardal, cuyos troncos apeñuscados y secos, temblando entre los vapores del campo”... (*Obras completas*, Ed. Castellví, p. 123).

Sensación térmica en primer lugar, unida a una imagen con verbo que actúa por medio de una sensación táctil y una kinestesia; sensación auditiva; luego, varias visuales, unidas todas ellas por nexos que dan fuerza a las sensaciones con que se describen las horas de la siesta y excluyen todo lo demás.

“La impresión de aquella piel pustulosa y fría de reptil en contacto con su piel, todo entero lo erizaba”. (*Sin rumbo*, Edición Estrada, Bs. As. p. 185).

Las sensaciones visuales, térmicas y táctiles, son aquí morbosas y raras. Estas sensaciones, que responden a estados patológicos o malsanos —rasgo no esencial, pero sí frecuente en los escritores impresionistas— abundan particularmente en *Música sentimental*.

“No era ya una herida desgarrada o incisa, según se tratara de una u otra de sus bocas, de contornos fofos y blanquicos, manando continuamente, como ahogada en un flujo copioso de secreción”. (*Música sentimental*, Ed. Castellví, p. 139).

Las sensaciones visuales repugnantes —las bocas de la herida, el manar continuo del flujo de secreción, muy del gusto del

naturalismo— son manejadas por Cambacères con precisión y ajuste, sobre todo en lo referente a descripción de cuadros clínicos y sintomatológicos.

Un rasgo esencial del impresionismo es, no sólo la representación de la realidad externa mediante las sensaciones de los personajes, sino también la realidad psíquica metafóricamente traspuesta en sensaciones: “Il faudra, donc, pour chaque sentiment ou chaque pensée que l'on veut exprimer, trouver des sensations exactement correspondants”. (Brunetière, *Le roman naturaliste*, p. 87).

“El tacto ansioso de la piel abrasada por la fiebre; el torrente de fuego de la sangre batiendo su redoble seco y vertiginoso sobre las arterias del pulso mil veces consultado; las horas infintias, girando con una lentitud desesperante en la esfera del reloj; la postración de los miembros entroncados”. (*Música sentimental*, Ed. Castellví, p. 134).

El pulso mil veces consultado, la lentitud desesperante, da la clave de la ansiedad, de la angustia del personaje. Ese estado psíquico se traduce en la trasposición metafórica de sensaciones: “la sangre batiendo su redoble seco y vertiginoso”; “las horas girando”.

“Le pareció como si recibiese al pasar una impresión de luto, como si respirase una atmósfera de muerte, como un sepulcro mudo, helado”. (*En la sangre*, Ed. Castellví, p. 247).

El estado psíquico se traduce en sensaciones: visual, el negro del luto; térmica, el frío del sepulcro.

Más claramente aún percibimos la trasposición metafórica, en este ejemplo:

“Al sentir el roce de aquella boca enferma, como al contacto de la baba negra de un pulpo que se le hubiera prendido de los labios, un grito indecible de asco salió de su garganta y atiesándose toda entera en una convulsión suprema de mosca presa entre telas de una araña...” (*Música sentimental*, Ed. Castellví, p. 149).

En este caso el estado anímico del personaje se manifiesta por medio de dos comparaciones; la primera ofrece el nexo comparativo y lo traduce claramente mediante sensaciones repugnantes —visuales y táctiles—. La segunda es una imagen que se logra mediante kinestias —atiesándose, convulsión y sensaciones visuales, la mosca presa entre telas de araña—. La imagen es perfecta.

En todos estos casos el pensamiento y el sentimiento se traducen por el dato sensible, por las sensaciones. “Sentiments et pensées sont traduits dans le langage de la sensation.” (Brunetière, op cit. p. 86).

La atribución de personalidad a las cosas inanimadas — otro rasgo del impresionismo— puede ser también señalado en algunos pasajes de la obra de Cambacères.

“Los árboles azotados parecerían agazaparse de intento, dando la espalda al viento, y haciéndose chiquitos para aguantar el chubasco.” (*Obras Completas, Ed. Castellví, p. 142*).

El autor atribuye voluntad e intención a los árboles, que se hacen chiquitos y se agazapan de intento. De tal modo los personifica que hasta les atribuye espalda.

Por otra parte, como en el lenguaje cotidiano es tan habitual la utilización del animismo, según lo demuestra en su estudio *Impresionismo, expresionismo y gramática* Elise Richter, nada extraño es que puedan señalarse infinitas formas animistas en esta prosa conversacional de Cambacères.

Loesch, según manifiestan Amado Alonso y Raimundo Lida en la obra citada, ve la particularidad de la técnica impresionista del estilo en la frase nominal. Pero los autores estiman que este modo sintáctico —frente a la sintaxis clásica estructurada— es común a diversas formas del realismo, no característico del impresionismo. “Es atinado ver en la oración nominal uno de los rasgos fisonómicos del estilo de los impresionistas, pero es desatinado decir que ese recurso de lenguaje sea de por sí impresionista.” (*El impresionismo en el lenguaje,*

p. 175). El procedimiento traduce vivacidad, emoción, “expresión desnuda y directa al modo coloquial” (op. cit. p. 175). El modo coloquial es propio del realismo. Explican Alonso y Lida que la prosa literaria se remoja por medio de modos orales de expresión después reelaborados. Así se renuevan vocabulario y sintaxis por medio de raudales de lengua oral. “Desde Balzac con muchas peripecias entre naturalistas e impresionistas, la lengua oral irrumpió torrencialmente en la prosa francesa (y, de rechazo, en otras). (op. cit. p. 174).

Algunos ejemplos de estos giros sintácticos en Eugenio Cambacères:

“Abstraída la madre, reflexiva, perdida en sus desvaríos, mecida por la dulce voz de la esperanza.” (*En la sangre. Obras completas*, Ed. Castellví, p. 214).

La carencia del verbo contribuye a fijar el cuadro; el lector espera la aparición del verbo, de la acción. En ese sentido también contribuye la utilización del pretérito imperfecto, que para Brunetière sería también una manera de fijar, de hacer grabar en el lector la visión de lo que pinta el autor. En ese sentido se podrían señalar innumerables ejemplos en Cambacères:

“Pero Andrés, desesperado, lo defendía, a empujones, a golpes ensanchaba el claro, contenía a la muchedumbre, se arrojaba jadeante encima de él, le hacía un escudo con su cuerpo.” (*Sin rumbo*, Ed. Estrada, p. 185).

La seriación asindética, que sería también una manera de agilizar, de “hacer circular el aire por el cuadro”, para decirlo con palabras de Brunetière —nótese el claro concepto de trasposición de artes— es también utilizada por Cambacères.

No es que se quiera calificar a Cambacères como escritor impresionista. En ese sentido sería necesario recordar lo dicho por Amado Alonso respecto al descartamiento del yo, señalado por Eugen Lerch como característica fundamental del im-

presionismo. En las dos primeras obras de Cambacères el yo está presente con sentido autobiográfico, no a través de los personajes con quienes se identifica; con esto se negaría el empleo de un lenguaje des-subjetivado, propio del impresionismo. En su tercera novela, *Sin rumbo*, por el contrario, se afirma la identificación total del autor con el protagonista, pero sin que aparezca el yo autobiográfico. Se ha querido solamente señalar recursos empleados por él naturalmente, que coinciden con los utilizados por escritores impresionistas, y que son, en gran medida, recursos propios del naturalismo. Recuérdese que para algunos críticos —Loech, por ejemplo— impresionismo es naturalismo.

Respecto a otro aspecto en la consideración de la sintaxis, no se puede dejar de mencionar graves deficiencias sintácticas, debidas, en gran parte, a galicismos comunes en los escritores de la época. La utilización abusiva del pronombre personal, en este caso colocado caprichosamente después del verbo, afea gran cantidad de pasajes. Todos los ejemplos que siguen, son tomados de *En la sangre*, donde curiosamente se da esta peculiar mancha de construcción:

“que nunca llegase a acordarse de ella él (p. 258); “no paso de ser una pobre muchacha ignorante yo” (p. 259); “creería que trato de despilfarrar yo” (p. 259); “a qué se metería a zongo, en honduras él” (p. 247); “sabía el portero que comía en esa fonda él” (p. 247). (*Obras Completas*, Ed. Castellví).

El uso del “que” galicado se desliza también en esta prosa que no escapa tampoco a otros galicismos como el empleo de “hizo” por “dijo” y el de “rol” por “papel”.

Quedan analizados los diversos elementos que configuran esta lengua heterogénea y dispar, graciosa y chispeante, viviente y ágil, que reproduce el habla porteña del 80, y destacados algunos procedimientos utilizados en esta prosa, que está lejos de ser modelo de perfección, pero que encierra un seguro sentido vital. Una prosa que, cuando todos —críticos y lectores—

escarnecían a su autor por el desenfado de su ataque franco a la sociedad y por la crudeza de sus recursos naturalistas, fue estimada por un escritor inteligente, García Mérou, como un valor incuestionable dentro de las manifestaciones novelísticas de la época.

ANGELA BLANCO AMORES DE PAGELLA

Av. Libertador San Martín 1780, Vicente López, Buenos Aires

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO, Amado y LIDA, Raimundo, *El concepto lingüístico de impresionismo*. (En *El impresionismo en el lenguaje*, 3ª ed. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956, p. 107-205).
- ALZAGA, Enrique Williams, *La pampa en la novela argentina*, Buenos Aires, Editorial Estrada, 1955.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le roman naturaliste*, París, C. Lévy, 1896.
- CAMBACÈRES, Eugenio, *Obras completas*, Santa Fe, Librería y Editorial Castellví, 1956.
- CAMBACÈRES, Eugenio, *Sin rumbo, Estudio preliminar y notas de Carlos Alberto Leuman*, Buenos Aires, Estrada, 1949.
- Dictionnaire d'argot et des principales locutions populaires*, Jean La Rue, s/f.
- DRAGO, Luis María, *La literatura del slang*. A propósito de algunas traducciones de Mark Twain. "Nueva Revista de Buenos Aires", 1882.
- GARCÍA MÉROU, Martín, *Recuerdos literarios*. Buenos Aires, 1891.
- GIUSTI, Roberto, *Siglos, escuelas, autores*. Buenos Aires, Editorial Problemas, 1946.
- GOBELLO, José, *Lunfardía. Acotaciones al lenguaje porteño*. Buenos Aires.
- GRANADA, Daniel, *Vocabulario rioplatense razonado*. Inventario de las voces y frases usuales en las regiones del Río de la Plata. Montevideo, 1880.
- MONNER SANS, José María, en Gregorio Laferrère, *Obras Escogidas*. Sección y prólogo. Buenos Aires, Estrada, 1952.
- MONNER SANS, Ricardo, *Notas al castellano en la Argentina*, 3ª edición, Buenos Aires, Estrada, 1944.
- SAENZ HAYES, Ricardo, *Miguel Cané y su tiempo*, Buenos Aires, Editorial Kraft, 1955.
- SAUBIDET, Tito, *Vocabulario y refranero criollo*. Buenos Aires, Editorial Kraft, 1943.
- SBARBI, José María, *El refranero general español*. 10 tomos. Madrid, 1874-1878.
- SEGOVIA, Lisandro, *Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos*.
- RICHTER, Elise, *Impresionismo, expresionismo y gramática*. (En *El impresionismo en el lenguaje*, 3ª ed. Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956).

