

EL LENGUAJE DE *LA GUERRA GAUCHA*

La prosa de *La Guerra Gaucha*¹ no se distingue por su variedad de ritmos o por su riqueza sintáctica; lo extraordinario en ella es la suntuosidad léxica y el poder evocativo de su lenguaje, elaborado casi exclusivamente en la dirección metafórica. Lugones decía que todo idioma está compuesto de metáforas y que cada vocablo es en sí una metáfora. La idea no es original de Lugones ni siquiera nueva, pero la coyuntura de modernismo e impresionismo en que se escribió *La Guerra Gaucha* hace del escritor argentino un ejemplo "clásico" del aprovechamiento de las cualidades asociativas del idioma.

En la primera década del presente siglo aparecieron algunos de los libros de prosa más finamente trabajada en lengua española. Hacia 1903, Gabriel Miró repudió sus libros anteriores e inició su período impresionista y de lujo verbal; Valle-Inclán publicó las *Sonatas* entre 1902 y 1905; en la Argentina, Enrique Larreta escribió su obra maestra, *La gloria de don Ramiro*, en los años de 1903 a 1908. La delicada sensualidad de Miró es probablemente la más próxima a la de Lugones, aunque el poeta argentino trató de crear en su libro una prosa viril y grandiosa mientras el levantino quería expresar su apacible sentimentalidad y elaboró una prosa sin estridencias. La prosa lugoniana es una exhibición verbal casi desnuda de observaciones psicológicas. Su arte es esencialmente objetivo, pictórico. Por otra parte, la ausencia de diálogo vivo es indicio de que Lugones quiere estar presente en todo momento, siempre vigilante: no permite que la lengua real se entrometa en su obra; se ha propuesto hacer de su libro un *hortus conclusus*, un experimento puramente literario, donde sólo tengan cabida sus palabras, sus visiones, sus ideas. Se crea así una atmósfera de invernadero que es lo que más asfixia a las obras de este tipo, escritas en estilo indirecto, y en las cuales el autor quiere decirlo todo. Además, las exigencias que el escritor se impone a sí mismo son tantas, que la obra tiende a adquirir un aspecto marmóreo y, por consiguiente, una frialdad estatuaría.

En las páginas que siguen, examinaré diversos aspectos estilísticos de la prosa lugoniana a fin de determinar cómo se utilizan los ritmos, las articulaciones sintácticas más frecuentes y, finalmente, algunas modalidades léxicas.

Instalado en el ángulo estilístico que he descrito, Lugones se hallaba frente a la tarea de crear una prosa absolutamente inédita. Pero confiaba en su fuerza verbal: sabía muy bien de qué era capaz su talento literario y, muy probablemente, de qué no era capaz. Podía crear imágenes de sonoridad y poder evocativo inauditos. Bien lo había probado en *Las montañas del oro* y en *Los crepúsculos del jardín*, obra que estaba a punto de terminar. La palabra del día, según los maestros del modernismo, era "estilo": estilo personal, afán de trabajar la prosa como se trabaja el verso. Rubén Darío decía que un buen poeta

¹ Me sirvo de la ed. de Buenos Aires (Eds. Centurión), 1962. A ella remiten los números de página, entre paréntesis, que siguen a las citas textuales.

tiene la obligación de ser un buen prosista. Se afirmaba que la diferencia entre el verso y la prosa artística se reducía al ritmo (el verso repite las unidades rítmicas; la prosa, no). Para Lugones, además, la prosa se distingue del verso en que no exige rima; ésta era una necesidad congénita del verso romántico.

El no repetir las unidades rítmicas no significa, desde luego, que la prosa carezca de ritmo. Y de hecho, el ritmo es uno de los elementos más importantes de *La Guerra Gaucha*. En el prólogo al *Lunario sentimental* habla Lugones de la "libertad" del verso libre, y afirma que la prosa "la ha alcanzado plenamente, aunque sus párrafos siguen un ritmo determinado, como las estrofas"². Es natural que el ritmo, indispensable en la música, lo sea también en una prosa eminentemente musical como ésta, en la que el autor ha tratado de asimilar los procedimientos literarios a los musicales.

Ahora bien, Lugones era dogmático, o, si se prefiere, inflexible en sus concepciones. Por eso a veces se echa de menos en su obra la gracia, el movimiento *ad libitum* de la danza, y su verbo tiende siempre a lo macizo, a lo grandioso. Una lectura detenida pone de manifiesto cierta tendencia a hacer coincidir los ritmos con los movimientos del relato, y a repetir luego esos ritmos. A veces se tiene la impresión de que para Lugones el idioma se organiza naturalmente en ritmos pares, o que su costumbre de versificar lo traiciona cuando escribe en prosa. Pero el libro siguiente y casi inmediato, *Las fuerzas extrañas*, demuestra que sabe manejar la prosa de manera independiente, es decir, con mayor variedad de ritmos. La conclusión que se impone es que las líneas rítmicas de *La Guerra Gaucha* son deliberadas. Si algo más indican estas líneas de sonoridad estrófica es que en el esfuerzo creador, en el hallazgo de la imagen original, Lugones cae, tal vez voluntariamente, en la tiranía del verso medido, que para él era casi natural. Los ejemplos que siguen no son más que una pequeña parte de la enorme cantidad de "versos" endecasílabos y heptasílabos que se pueden encontrar en el texto. Yo me limito a separar con barras las unidades rítmicas o fónicas que el autor destaca mediante la puntuación o las prosas naturales de la lectura en voz alta: "La noche calurosa / transpiraba humedades de tormenta" (85); "La prodigiosa vida de los astros / insinuaba en sus pechos / un indeciso afán" (93); "Pasaron al galope / a media rienda, equidistando siempre, / casi sobre las crines la mejilla" (131); "A la tarde repitióse el paseo / en una bien visible / ausencia de peones" (90).

Más regulares, y más frecuentes, son los heptasílabos y octosílabos aislados, especialmente al principio o al final de un período. De un mismo relato, «Despedida», y sólo de las pp. 130 y 131, cito los siguientes, cuya frecuencia hace inevitable el darse cuenta de ellos, hasta el punto de que el pasaje todo llega a sonar a poema. *Octosílabos*: "...como un pámpano otoñal"; "...con miserias de lisiado"; "...sus estruendos de color"; "...perforaba con sus ojos"; "...la mensura de la patria"; "...en la cinta de la cancha"; "...recogidas las cervices";

² LEOPOLDO LUGONES, *Obras poéticas completas*, Madrid, 1952, p. 193.

"...después de cada partida"; "...el viejo daba changü"; "...algunas matas de pasto"; "...continuaban las partidas"; "Frente a frente con el hombre"; "...sus pedradas tremebundas". *Heptasilabos*: "...partieron al galope"; "...y el hombre de la patria"; "...los realistas perplejos"; "...decreciendo el bochorno"; "...al fin lo cansaría"; "...un coronel fumaba"; "Estas se sucedieron"; "...la primera partida"; "...bajo la pelotera"; "...su rebanada boca".

Aparte de estos "versos" intercalados en el período, hay ocasiones en que las imágenes poéticas nacen, como por influencia hereditaria, con ritmo de poesía. Puede no haber medida exacta, ni regularidad en los acentos, pero no cabe duda de que es prosa para recitar; prosa que busca quedarse en el oído, como el verso épico; prosa de elocución declamatoria, muy cercana a la versificación regular: "con un angustioso dolorcito de calambre" (131); "con sus hileras de ojos vigilantes" (131); "declinaba una tarde de julio, / y los pájaros piaban con tristeza infinita" (214); "árboles, montes, como otros tantos seres / de temerosa intermediación" (9); "el silencio quietaba las cosas / como una / definitiva eternidad..." (336); "Una tenuidad de berilo / prelució en el oriente / a espaldas de los hombres" (336); "Rasgaron el aire / desolados alaridos de clarines" (336).

Otros procedimientos poéticos que Lugones emplea profusamente en *La Guerra Gaucha* son la aliteración y la onomatopeya, elementos que a menudo se combinan o confunden en la formidable sonoridad de esta prosa. Abundan los sonidos imitativos: "...le trozó—cra!— el espinazo en una sola retracción" (143); "Y tambaleando al empuje de brazos invisibles que apalancaban desde la oscuridad, rodaron con estruendoso traquido las crestas de la serranía descoronada" (247). Hay muchos casos de aliteración en que las palabras, además de imitar sonidos, combinan sílabas para reproducir los ecos o las intermitencias de un ruido: "aquellos proyectiles rurales cuyo traqueo estrepitaba en ecos de catástrofe sobre los cerros" (206); "gimoteó su farfulla emulsionada en una papilla de *eles*" (166); "entre los matorrales, ayeaba con los *mayuatos* que allá vivían..." (147).

En el episodio intitulado «Dianas» se encuentra un interesante ejemplo (223-229) de estas interrelaciones de prosa y verso. La primera parte, como un remanso dentro de la materia heroica, es una amplificación de este pequeño cantar:

Lavadas de cal,
Peinadas de sol,
Subid torrecitas!
Subid al azul!...

Está compuesta en cuatro momentos correspondientes a los cuatro versos del cantar, como una glosa. Los cuatro párrafos iniciales comienzan cada uno con un verso de la copla, que se amplifica a lo largo del párrafo con resonancias de campana. Producen este efecto palabras como *acento*, *lontananza*, *rotundo*, *entonaban*, *dulcemente*, colocadas estratégicamente para crear la ilusión de un repique prolongado.

En el segundo momento el procedimiento se invierte: los párrafos terminan cada uno con un verso del cantar (“...desde las torres blancas como novias, lavadas de cal”) y luego se combinan los cuatro versos, en una frase que armoniza con ellos una serie de sonidos vocálicos: “Y a las torres lavadas de cal, peinadas de sol, subid torrecitas! les charlaban bemolando con argentino bemol el viejo metal”.

Una vez que el ritmo de las campanas se ha apoderado del lector, a fuerza de repetir estos compases de seis sílabas, con acentos en 2ª y 5ª, viene el enlace con un segundo tema, la golondrina. El repique es un “metálico parloteo; notas retozando en su garganta con la percusión crústica de la granalla en un sonoro cubilete”; pero más adelante es una sola campana la que dobla, a lentos tañidos que “silabeaban monotonías de Angelus”. Este doblar lento y amplio está expresado en un largo párrafo donde los sonidos vocálicos van creando el efecto de campanadas que vibran en todo el ámbito de la pequeña ciudad.

La abertura de las vocales va decreciendo, como si se alejara el sonido, desde la *a* hasta la *u*, con ocasionales reverberaciones de sonidos anteriores. Transcribo los trozos más ilustrativos de esta prosa separando sus elementos con barras, para hacer más evidente el juego de vocales:

Jamás / concertó / el metal
 con un / rabel / más / juvenil.
 Gustó / aquel / madrigal / el país
 al encender / la luz / su carmín / matinal.

El contrapunto vocálico se hace más complejo, como en un canon; mientras unos tañidos se oyen fuertes, los anteriores se siguen escuchando más atrás, creando el efecto de profundidad o perspectiva que el escritor ha buscado:

Lo ansió / en la estival / lasitud
 cual un / raudal / de frescor.
 Lo oyó / en la lividez / crepuscular
 con la jovial / timidez / de un cantar / infantil
 y al par / con la emoción / fatal / de un adiós;
 y al suspirar / la canción / en el gris / vespéral,
 la sintió / decir / en la postrer / vibración / de la sonoridad
 en un / temblor / sin fin:

Golondrina...
 ...londrina...
 ...ondrin...
 ...ndrin...
 ...rin...
 ...in...
 ...n...

A diferencia de las obras poéticas de Lugones, *La Guerra Gaucha* no es sintácticamente rica. Se advierte en ella cierta rigidez, que, sumada al copiosísimo acarreo léxico, llega a veces a hacer engorrosa su

lectura. No alcanzan a salvar este defecto los contados instantes en que el autor sugiere modos de pensar o transcribe diálogos vernáculos: la prosa suena entonces doblemente falsa, y hasta cierto punto es preferible el sonido majestuoso de la elocuencia lugoniana al de esos remedos de conversación campesina que constituyen caídas de la tensión en un texto elaborado con tanto celo cultista. El equilibrio entre un ideal estético muy agudo y la vitalidad de lenguaje necesaria en una obra narrativa lo hallaría años después Ricardo Güiraldes. Pero si Lugones se quedó a medio camino en este aspecto, justo es reconocer que señaló un rumbo, y que los narradores de la generación siguiente —un Borges, un Güiraldes, un Mallea— siguieron en más de una ocasión sus huellas.

En *La Guerra Gaucha* las oraciones son de una simetría casi constante. Los miembros de un período suelen ser proporcionales, y el orden de las funciones sintácticas casi no varía. Por lo general, las oraciones llevan al principio el sujeto (seguido o no de una frase incidental), y el verbo es, de preferencia, simple y desnudo. No hay construcciones verbales ni matices de significación. Lugones, que buscaba ante todo la palabra justa (en sentido flaubertiano), evitaba las modificaciones complejas. Una vez encontrado el verbo preciso, allí se quedaba, en un sencillo imperfecto o pretérito de indicativo. Esta uniformidad de los tiempos verbales contribuye en no pequeña medida a la monotonía de su prosa. Además, la búsqueda de una forma verbal simple y a la vez denotadora de acciones que suelen ser complicadas, da como resultado la creación de un buen número de neologismos verbales, a los cuales aludiré más adelante. Fuera de las frases relativas y modales, imprescindibles en las comparaciones, prácticamente no hay subordinadas (y, en consecuencia, tampoco conjunciones subordinantes ni frases conjuntivas). Véase, en una página típica (la 16), la constancia del esquema sujeto + verbo + complementos:

Ralas gotas / aplastáronse / en el suelo con golpe mate, como pesetas.
 // El aguacero / ocultaba / ya las circunstantes lomas. // Una larga bruma /
 se desgredió / en el cielo; // soplos de huracán / bascularon / la selva;
 // las frondas más altas / esbozaron / gigantescos saludos. // Nuevos
 relámpagos / encendieron / sus flámulas. // Las gotas / trotaron / con
 mayor presura. // El rumor del chubasco / se alzaba / a rugido...

Ocho oraciones consecutivas de idéntica estructura, antes de llegar a la primera variante: “por instantes, sobre ese borborismo de caldera, precipitábanse a la brusca desmesuradas carambolas”, que es simétricamente opuesta (complementos verbales + verbo + sujeto), de modo que el final del párrafo es un verdadero espejo sintáctico del comienzo.

Otras veces la secuencia se inicia precisamente en este orden y concluye con una oración normal: “Así que anocheecía, iba amarilleando la nube, ardido su seno por leves fagonazos. Casi absorbida ya en el crepúsculo, invadiéronla tonos morados, y la mesa entera livideció al resaltar aquéllos en heces de añil” (118).

En pocas ocasiones recurre Lugones a las frases nominales, a la ma-

nera de algunos escritores impresionistas; su prosa se aligera entonces y corre con más soltura, pero, de algún modo, parece ajena: se echa de menos su elocución característica, tranquila, majestuosa. Quizá él mismo no se sintiera cómodo en este tipo de descripción elíptica. El arranque de «Vado» nos ofrece uno de esos raros ejemplos de prosa sin verbo: “En la tarde colorada, el río. Tres paredes de montaña, una violeta, otra índigo, otra azul, escalonadas en el horizonte; una arboleda hacia el fondo del valle, y sobre la barranca acurrucado un hombre”. “Arriba, un dulcísimo vientecillo, una calma apenas interrumpida de tarde en tarde por arrullos de tórtola” (163).

Pero a veces se rompe la simetría. Tras una serie de frases cuyos momentos de tensión y distensión son más o menos iguales —“El payador de la comarca partíase a la guerra con dos amigos” (70)—, o cuyos tramos son de una simetría casi perfecta —“Si por probo lo querían, lo respetaban por veraz” (70)—, suele haber períodos en que el autor sigue bordando un miembro sintáctico hasta hacerlo desmesurado. Se pierde entonces el equilibrio y la lectura se vuelve jadeante, porque el aliento no encuentra los descansos donde eran de esperarse: “Ahora escaseábanle al hombre las peonadas, pues él mismo emancipó a sus esclavos para que montonearan, bien sabido era, costándole más de cuatro mil pesos aquella manumisión” (70).

En otras ocasiones Lugones encadena trozos sintácticos en simple yuxtaposición, formando párrafos interminables que tampoco se ajustan fácilmente a su habitual medida:

Sentado en su sillón de vaqueta, recogíendose sobre las rodillas el balandrán de paño, sobresaliéndole las orejas de las botas que tragaban su calzón de prunela, sujeto a la nuca para no mortificar la sotabarba el sereno, con el rapé y las despabiladeras al alcance, hundía entre las páginas su nariz de nobiliario fuste, que la falta de bigote aun realzaba, y durante una hora rugían los añafiles; Oliveros hendía yelmos y cabezas hasta los dientes; Floripes restañaba las heridas de Guy de Borgoña; Roldán trucidaba cabezas de paganos y la gigante Amiota alardeaba sobre la puente de Mantible (71).

El verbo de la primera oración no sólo aparece más allá de la mitad del párrafo, sino que tiene muy poco que ver, sintácticamente, con la descripción del viejo patriota lector de libros de caballerías, además de que la mención de las lecturas favoritas prolonga innecesariamente el período. Claro que en Lugones, escritor siempre alerta, nada puede tomarse como descuido o inadvertencia: lo que ahí ha tratado de hacer es sugerir una época —el siglo XVI español— a la que pertenece culturalmente esa especie de castellano criollo. De ahí la presencia de varios vocablos evocadores: *añafiles*, *yelmos*, *la puente*, y los verbos *hendir*, *restañar*, *trucidar*, *alardear*, que parecen sacados del propio *Amadís*.

Este proteísmo es una faceta importante del arte “barroco” de Lugones. Su afán de crear un ambiente a base del puro efecto sonoro o evocativo del lenguaje es típicamente *barroco* (en el sentido de ‘artificial’, ‘trabajado fríamente, sin emoción real’). Aplicadas a este aspecto, más que al uso de neologismos y arcaísmos, hacemos nuestras las pala-

bras de Ghiano: "desfigurado por los temas, y confundido en la imposición dificultosa de muchos pasajes, el lenguaje de *La Guerra Gaucha* propone, en función literaria poco adecuada, una solución semejante a la gongorina"³.

A propósito del arte literario de Lugones se han empleado, entre otros, los calificativos "versátil" y "virtuoso". En efecto, es probable que el rasgo más saliente de su arte sea la inestabilidad, la habilidad de Frégoli para cambiar de ropaje estilístico. Pero, en obras como *La Guerra Gaucha*, esta habilidad es un factor negativo. Desde el momento en que prevalece la individualidad del autor en cada frase, los cambios de tono suenan siempre artificiales y no llegan a satisfacer del todo. Por magistrales que sean las transiciones, el disfraz se reconoce; el protimismo se queda en histrionismo. De ahí que fracase su intento de utilizar artísticamente algunos rasgos campesinos del habla argentina. Lugones suele utilizar estos elementos para sustituir el diálogo —o, mejor dicho, para sugerirlo. En esta situación se debilita la lengua viva, sin ganancia para la lengua artificial que se trata de construir. No quiero insinuar que si Lugones hubiera empleado tal o cual procedimiento su obra habría resultado mejor, pero de todos modos es interesante confrontar la elaboración original con algún punto de referencia concreto para destacar este escamoteo de la realidad que nos hace Lugones. En el relato intitulado «Juramento», un paisano ha sido despedido de la estancia de aquella viuda joven que convirtió, por amor, a un oficial realista. Al otro día se acerca el paisano, mientras la dama pasea con el oficial convaleciente, para pedir perdón. En vez de hacernos escuchar lo que el paisano dijo, Lugones tamiza sus palabras, las traduce a su lenguaje de sugerencias y alusiones, y en esta operación se nos pierde el patetismo de la súplica y de la resignación con que el paisano acata, humildemente, la decisión de la patrona: "—Bueno, se alzaría entonces como un matrero. Vendría de noche, a ver la estancia solamente, y con que no le echasen los perros se contentaba. Que le diera su bendición la patrona... y a correr su destino como le ayudara Dios!" (70) —potenciales y subjuntivos que, sumados al tiempo imperfecto que el intérprete Lugones se ve obligado a usar, nos colocan en un plano completamente irreal.

Otro lugar en que Lugones da entrada a expresiones vernáculas pero sin ceder su dominio de la frase es el vigoroso relato «Alerta». La vieja india, apremiada por los soldados españoles que recorren la región buscando ganados para abastecer la tropa, habla así por boca de Lugones: "A una pobre tejedora como ella qué le reconvenían! ¿Vacas?... De dónde, con semejante guerra! Qué no los convencía su desnudez y su abandono?" (27). La sintaxis conversacional está presente, sólo que los vocablos son extraños. El "qué le reconvenían", el "de dónde", el "qué no los convencía" son más o menos auténticos, pero "su desnudez y su abandono" es expresión demasiado culta. El habla de la india se insinúa por medio de unos cuantos términos más: "Ella,

³ JUAN CARLOS GHIANO, *Lugones, escritor: notas para un análisis estilístico*, Buenos Aires, 1955, p. 120.

velay, tejía frazadas, ponchos... Estribaba en el discurso, no más..." (27); "Cambalacheaba sus obras por maíz, a dos almudes cada colcha" (28).

¡Cuánto más vigorosa resulta la transcripción textual, o estilo directo, a que se acude en «Al rastro», uno de los relatos más acabados y convincentes del libro. El patético rastreador ha caído prisionero de los "godos". Horriblemente herido, desangrándose y sin posibilidades de auxilio, entabla un diálogo con el coronel español que quiere saber quiénes dirigieron el asalto, cuántos hombres participaron en él, dónde tenían su escondite y otros informes. El preso responde:

Vea, yo iba en derecera'e mi rancho, no? Y devisé las güellas. Po'aquí va España, le dije a mi flete. Endenantes han pasao. Y ya rumbié tamién. Me toparon cuatro mozos amigos míos y me acompañaron. Ya cerró la noche. Ya no víamos... Po'el olor más juerte'e los poleos pisotiaos, sacaba la rastradilla. Yo creiba qu'eran diez justos... Y cuando vide qu'eran unos más, ya no me quise volver... (214).

Este trozo no parece extraído de la misma obra. Voces tan reales no son frecuentes en este libro de alegorías. Pero si, por otra parte, entendemos por "barroco" la presencia de contrastes, claroscuros y cosas imprevistas, no cabe duda de que la presencia de tales pasajes corrobora el calificativo de "barroca" que se ha propuesto repetidas veces para *La Guerra Gaucha*.

El juicio más o menos unánime sobre esta obra es el que aparece sintetizado en la afirmación de que es una admirable construcción verbal. En efecto, su objeto primordial, como el de los libros mencionados de Larreta, Valle-Inclán y Miró, es conseguir la belleza artística. No se intenta describir la realidad, o presentar un conflicto humano de vigencia contemporánea al autor. Larreta narró hechos de la época de Felipe II; el Valle-Inclán de las *Sonatas* buscaba "refinar las sensaciones" al estilo de Baudelaire y D'Annunzio; Miró quería poetizar el ambiente y crear atmósferas emotivas a fuerza de la pura belleza lírica de su prosa. Lugones reconstruye una época secular de la Argentina; su interés es primordialmente estilístico, o, mejor dicho, "literario"; la riqueza metafórica, rítmica y léxica son sus principales valores. Pero la grandeza épica del libro se apoya más que nada en el lenguaje, y preferentemente en el léxico. Aquí, pues, y en la morfología, es donde deben buscarse las claves de esta prosa sorprendente.

El vocabulario utilizado en *La Guerra Gaucha* es uno de los más variados y sonoros de las letras castellanas. La curiosidad filológica del autor (que fructificó más adelante en estudios de la épica griega y de la poesía gauchesca, y hasta en un diccionario etimológico) le prestó inapreciable ayuda. Lugones emplea galicismos, términos arcaicos, latinizantes, helenizantes e indígenas; parece haber querido aprovechar todos los recursos de la lengua, y no sólo los de la lengua existente, sino sus posibilidades futuras⁴.

⁴ En cuanto al vocabulario, resulta de incalculable ayuda la edición anotada

Hay, en primer lugar, arcaísmos notorios, empleados con el evidente propósito de crear una atmósfera épica (reminiscencias del romancero, de los libros de caballerías): *apellidar* (las tropas), *argentpel*, *atabal*, *brial*, *cabe* (prep.), *dejuro*, *fada*, *fidalgas*, *guisa*, *mengua*, *palafren*, *suspición*.

Junto a estas venerables palabras hay un buen número de galicismos⁵, muchos de ellos —como observa GHIANO, *op. cit.*, pp. 140-141— naturalizados desde antes en el español general o en el de la Argentina: *avalancha*, *carillón*, *deshabillé*, *develar*, *enrular*, *liana*, *marrón*, *muaré*, *plafón*, *punzó*, *rango*, *tisú*, *tupé*, y algunos que el propio Lugones parece haber querido introducir en español, como *prunella* (fr. *prunelle*).

En tercer lugar están los argentinismos⁶. Prescindiendo de los nombres pertenecientes a la flora y la fauna, de las palabras indígenas, de las designaciones de color (especialmente de animales), términos todos ellos imprescindibles para la presentación de la materia narrada, o pintoresquismos inevitables —y tan abundantes, por lo demás, que llenarían un catálogo muy extenso, aparte de que el vocabulario anexo a la edición que manejamos se ocupa de ellos detalladamente—, vale la pena registrar los siguientes: 1) sustantivos: *achuras*, *angurria*, *barquinazo*, *boleadoras*, *cábula* ('cábala'), *camorra*, *carona*, *coya*, *chambergó*, *chifle*, *china* ('criada'), *chiripá*, *dereceras*, *falucho*, *guardamontes*, *insulto* ('hechizo, exorcismo'), *lonja*, *llapa*, *macana*, *mandil*, *manchancha*, *marlos*, *maturrango*, *montonera*, *oslador*, *patacón*, *payador*, *picote*, *pulpería*, *puna*, *querencia*, *quereza* ('larva de la mosca'), *quincha*, *rayero* ('juez de raya'), *repecho*, *tabalada*, *tabeada*, *tapera*, *tocuyo*, *verija*, *viarada*, *virola*, y estas designaciones del 'caballo': *crédito*, *flete*, *mancarrón*, *matungo*, *parejero*, *pingo*; 2) adjetivos: *cachaciento*, *calamaco*, *camandulero*, *chapeado*, *chapelón*, *emperrado*, *maula* ('cobarde'), *mocho* ('con el pelo corto'), *mosquetero* ('mirón'), *orejano*, *pijotero*, *pintona*

por Leopoldo Lugones hijo. Éste, sin embargo, no tiene un criterio muy sólido: explica las palabras que supone resultarán extrañas para el lector, especialmente el no argentino, pero muchas de sus explicaciones caen en lo obvio y en cambio omite voces de gran interés para el filólogo y que a él seguramente le parecían naturales, por vivir inmerso en las mismas aguas lingüísticas que su padre. Frente a ciertos vocablos, pues, le resulta difícil al investigador establecer con certeza si el escritor los usó con toda deliberación o de manera espontánea (es decir, involuntaria). Para resolver esta duda se necesitaría otro trabajo, de carácter más especializado que el presente.

⁵ Lugones estaba muy lejos de condenar los galicismos: "...hay que decirlo con franqueza: los galicismos civilizan el idioma, sin que ello reporte un perjuicio especial para éste, en cuanto ambos provienen de una rama latina tan semejante" (*Historia de Sarmiento*, ed. de Buenos Aires, 1945, p. 149).

⁶ Claro está que no todos ellos son exclusivos de la Argentina. Es difícil deslindar cuándo un vocablo es estrictamente local, pues casi siempre se encuentran interinfluencias muy complejas de región a región y de país a país. El hecho es que *La Guerra Gaucha* contiene palabras que, al menos en la acepción dada por el autor, son típicamente argentinas, aunque su uso sea compartido por repúblicas vecinas. Hay otras que, como aclara Leopoldo Lugones hijo, se encuentran en vocabularios de México o de otros países hispanohablantes, pero con significado distinto; y, por último, vocablos que pertenecieron al léxico castellano en alguna época y que sobreviven como arcaísmos en ciertas zonas de la Argentina, sobre todo en el Norte, donde Lugones recogió los materiales para su libro.

('púber'), *retacón, sujeto* ('capaz de'), *tundido, zurdo*; 3) verbos: *amoscar, aquerenciarse, bandear, bellaquear, carnear, chairear, envidar, estaquear, lerdear, llapar, mañerear, matrerear, pecharse, pedir cancha, pialar, recular, rezongar, tranquear, tusar*; 4) adverbios y locuciones adverbiales: *a rodo, con toda la furia, de vicio* ('inútilmente'), *patente* ('evidentemente'), *por demás*.

Por último, comentaré brevemente ciertas peculiaridades morfológicas. Sobre este aspecto hay ya estudios más o menos extensos, como el de Toro y Gisbert⁷ y el capítulo dedicado a *La Guerra Gaucha* en el libro citado de Ghiano. Toro y Gisbert, por ejemplo, ha llamado la atención (p. 537) sobre el hecho de que en Lugones abundan los verbos "de formación artificial", hechos de un sustantivo más una desinencia verbal, sobre todo -ar, -ear e -izar: *abejear, cachetear, cejijuntar, cianurar, clarinear, hysterizar, opalizar, percalizar*. Siendo los verbos las palabras metafóricas por excelencia en la prosa de Lugones, no es raro encontrar en ella un número extraordinario de creaciones verbales. En muchos casos se le confía al verbo una síntesis de visión que de otro modo exigiría una frase entera. Además, el verbo, al presentar la realidad como acción, dinamiza toda la imagen, la dramatiza, aparte de sintetizarla.

También introduce Lugones gran cantidad de sustantivos y adjetivos formados por derivación verbal o nominal⁸: sustantivos como *cordoneo, desmelenamiento, flamescencia, sulfuración*; adjetivos como *abismador, cuproso, inabolible, politropo, sagital, verdáceo*.

Más interesantes quizá son la formación y la utilización de los diminutivos que, como se sabe, han florecido con enorme vigor en América aunque no tengan ya un significado realmente "diminutivo". Generalmente comportan una actitud emotiva ante la realidad designada: de ahí que no sólo los sustantivos, sino los adjetivos y aun los adverbios lleven a menudo la desinencia de diminutivo. Lugones hace suya esta particularidad, que parece ser más frecuente en el Norte argentino, y da entrada en su prosa a voces como *carrerita, clarito, despacito, limpio, llantito, tardecita y tristecita*.

ROBERT M. SCARI

University of California (Davis).

⁷ MIGUEL DE TORO Y GISBERT, "El idioma de un argentino: *La Guerra Gaucha* de Leopoldo Lugones", *BRAE*, 9 (1922), 526-548, 705-728.

⁸ TORO Y GISBERT, art. cit., pp. 706 ss., ha anotado minuciosamente las formaciones de este tipo.