

## El traductor argentino y el voseo.

Silvio Cornú

Universidad Nacional del Litoral

“¿Qué es poesía?”, *decís* mientras *clavás*  
en mi pupila tu pupila azul.  
“¿Qué es poesía? ¿Y *vos* me lo *preguntás*?  
Poesía... *sos vos*.”

68 69

Hace algunos años un matrimonio argentino y su hija de trece años debieron ausentarse del país. Fueron a vivir a los Estados Unidos. En la escuela a la que ingresó, la chica debió realizar para la materia “Español” un ejercicio de traducción. El profesor distribuyó una versión en inglés de la rima XXI de Bécquer y los alumnos, la mayoría norteamericanos, debieron pasarla (nuevamente) al español. La muchacha, sin dudarle, retrotrajo la rima de Bécquer al castellano argentino que conocía. Un mejicano, por su parte, produjo una versión tan cercana al original que hasta resultaba más “castiza” que la del propio Bécquer. Estas versiones obligaron al profesor a entrar en detalles sobre las variedades del español hablado en las distintas partes del mundo. En sus versos, dirigidos a una segunda persona singular, Bécquer sabía lo que quería expresar y hacía quién los dirigía. El poeta no tuvo que dudar acerca del pronombre que usaría. Algo similar ocurre con los escritores de países hispanoparlantes donde sólo se usa el tú. En algunas zonas del continente americano el escritor se halla ante una elección: el tú o el vos.

Esto ocurre especialmente en la Argentina, donde el voseo<sup>1</sup>, luego de atravesar períodos de aceptaciones y de rechazos según las circunstancias históricas, se extendió a todos los estratos socioculturales. Los argentinos, si bien se desenvuelven la mayor parte de su existencia en los ámbitos dados por esa variedad del español, tienen competencia en otra variedad centrada en el tú y, consciente o inconscientemente según los casos, resuelven situaciones de “traducción” entre ambas esferas cada vez que el contexto lo requiere. Este fenómeno, que suele presentar obstáculos para las actividades de creación mediante la lengua –incluidos la traducción a nivel profesional y el subtítulo de películas–, constituye, según consideramos, una riqueza más que una limitación.

### Desprestigio (mancha negra)

En los años cuarenta el profesor español Américo Castro expresa que “el idioma, a orillas del Plata presenta rasgos de desorden y hasta de desquiciamiento”. Rechaza de plano el “voseo”. Desprecia el “lunfardismo” –“el argot de la chusma”– y la “mística gauchofilia”, y lo alarma “la corrupción del habla es-

tudiantil”. Cita, prolijamente, a autores que corroboran sus temores; a Herrero Mayor, por ejemplo, quien había escrito:

Podría parecer una exageración el hecho de querer reducir a términos patológicos el fenómeno normal de la inexpresividad de la lengua en labios de innumerables jóvenes estudiantes; pero no sería raro que un estudio de ese carácter diera por resultado el probable descubrimiento de una dislogia congénita en las novísimas generaciones... (Castro, 1961, pág. 65)<sup>2</sup>

Castro da razones históricas que explicarían el fenómeno. México y Lima, y sus zonas de influencia, adoptaron el tú gracias a su relación más estrecha con la Metrópoli. Las zonas alejadas o descuidadas por la política imperial quedan abandonadas a la influencia negativa del voseo, que evolucionaba a partir del vos traído por los conquistadores.

También alrededor de 1940, Arturo Capdevila refiere a ese “horrendo voseo” y expresa que

los argentinos (estamos) enfermos de este sucio mal, que ojalá no resulte incurable (...). Si en un mapa de la América española señaláramos con rayas negras –y es lo menos que podríamos hacer: señalar de negro tan negra cosa–, las extensiones en que se emplea el vos, y rayáramos de rojo aquellas en que domina el tú las dos terceras partes del continente quedarían bajo una sola ‘mancha negra ...’ (Capdevila, 1945, pág. 96)

### La legitimación literaria

Aparentemente, el problema del voseo en la literatura argentina queda resuelto antes de concluir la primera mitad de nuestro siglo. Cambaceres o Martel, en novelas situadas en contextos histórico-geográficos que requerían la utilización del vos (el ambiente campestre de *Sin rumbo*, 1885, o el ciudadano de *La Bolsa*, 1891) usan el tú en los diálogos. Pero a partir de cierta literatura costumbrista y gauchesca de fines del siglo pasado el voseo se afirma en la transcripción naturalista del lenguaje literario. Todavía existen, sin embargo, en las décadas siguientes, escritores que persisten en el uso del tú. Lo usarán, incluso, escritores contemporáneos, como Jorge Masciangioli y Olga Orozco.

Aparecen, entre tanto, posturas ambivalentes como la de Mallea, que teóricamente preconiza en sus ensayos una expresión acorde con la peculiaridad de la realidad lingüística de los personajes argentinos (en *Sobre la irrealidad de nuestro lenguaje*, por ejemplo, de 1943) y que después elige el tú en sus novelas. José Luis Vítтори en su ensayo *Por una literatura del voseo* (Vítтори, 1964) decía que para los escritores que empezaron a escribir en la década del cincuenta la duda entre el uso del tú y el vos carecía de relevancia y que a ninguno de ellos se le ocurriría escribir como Mallea: “¡Pero no puedes hacer eso ahora!”.

Los personajes creados por Sabato en *El túnel* (1948), emplean el tú en sus diálogos. Más tarde, en *Sobre héroes y tumbas* (1961) se comunican a través del vos. Esto coincide, seguramente, con un afianzamiento de la postura de Sabato a favor del uso del voseo en nuestra literatura. En *El escritor y sus fantasmas* (1964) expresa que “El voseo está hecho sangre y carne en nuestro pueblo (...) ¿Cómo no emplearlo en nuestras novelas o en nuestro teatro?”

No resulta difícil verificar en esta última década del siglo veinte<sup>3</sup> las apreciaciones de estos autores en cuanto a la narrativa y el teatro argentinos se refiere. Sin

embargo, el problema planteado desde una perspectiva ya no centrada sobre la legitimidad o no del uso literario del voseo sigue vigente. Baste considerar el problema que plantean las traducciones y el subtítulo de películas, y la constatación de que la mayor parte de la producción poética argentina, incluyendo a las últimas vanguardias, son proclives al uso del tú.

## La poesía

Respecto de la poesía el fenómeno del voseo se presenta como ambiguo: ¿por qué el poeta argentino, aun el poeta de vanguardia, usa preferentemente el tú, incluso en poesías de gran intimidad, dialógicas, apelativas? ¿Indica esto un extrañamiento en la zona expresiva de su lenguaje, aun cuando ideológicamente esos poetas rechazan plenamente el concepto alado y afectado, o despojado de realidad de la poesía? ¿Se trata de una búsqueda de universalidad a través del lirismo o de que la lírica supone una universalidad?

Juan L. Ortiz: Oh tarde, / tarde que *eres* y no *eres*, / ...me lo dirás *tú*...<sup>4</sup>

Alejandra Pizarnik, *Poema*: Tú eliges el lugar de la herida / en donde hablamos nuestro silencio. / Tú *haces* de mi vida / esta ceremonia demasiado pura.

Alberto Girri: ...y lo que *acabas* de probar / retorna entonces a lo cotidiano... /y *tú* / azorado, conjeturando / qué habrá dentro de *ti*...<sup>5</sup>

Néstor Perlongher: Y *tú*, en esa baja profundidad? / ...Te *contorsionas* en el / espasmo de la greda, ...<sup>6</sup>

La carga de lo concreto que lleva el vos se corresponde con la acentuación (generalmente aguda) de los verbos que lo acompañan, que nos suena a imperativo. Los matices de ruego, pedido, que, junto a la idea de orden, envuelven al tú se desdibujan en el vos, cayendo todo el peso sobre el valor de orden, mandato, sentencia, recriminación.

En las líneas centrales de *El amenazado*<sup>7</sup> Borges escribe: “*Estar contigo o no estar contigo es la medida de mi tiempo*”. “Estar contigo”, no necesariamente con tu presencia, pero contigo. “Estar con vos”, acaso hubiera implicado estar con vos acá a mi lado.

En ocasiones, el poeta puede atenuar esta carga demasiado concreta que transmiten los verbos característicos del voseo y usar sólo el pronombre vos, acompañado de verbos comunes al tuteo y al voseo:

De la montaña hasta el río / viene una piedra rodando; / así se viene hasta *vos* / mi corazón, despeñando<sup>8</sup>.

## Traducciones y doblajes

Para considerar el uso del vos en las traducciones es importante tener en cuenta una cuestión extralingüística: la de que la traducción de una obra extranjera al castellano se rige, en general, por la concesión de un derecho para todo el ámbito de la lengua española. Dejemos de lado las obras que por tener en su lengua original características dialectales o de uso de slang

o de experimentación lingüística requieran una correspondencia equivalente en la lengua a la cual se traducen. Pensemos en las novelas negras norteamericanas o en *La Naranja Mecánica* de Burgess, en las obras de Gadda o en las de Guimarães Rosa. En estos casos es obvio que se impone una transcripción naturalista o verosímil de ese habla, aunque después la traducción sea ilegible en otro país hispanoparlante. Así, la reciente traducción de los poemas de Raymond Carver, entre ellos “*Vos no sabés qué es el amor —una tarde con Charles Bukowsk—*”:

*Vos no sabés* qué es el amor / dijo Bukowski / ...pero no te preocupés / ella también está enganchada...<sup>9</sup>

Más allá de estos casos específicos (sólo que cada obra a traducir es un caso específico) consideremos la circunstancia dada por la actual disminución de la producción editorial argentina y la difusión de libros traducidos en otros países de lengua española, aparte del intercambio de programas televisivos de amplio consumo popular —teleteatros producidos en otros países latinoamericanos o series norteamericanas dobladas a un español que prescinde del vos.

No es raro escuchar que los chicos en sus juegos se tratan “ficticiamente” de tú o ver que los adolescentes se envían cartas en las que utilizan este mismo trato. Cuentan que en un velatorio, en el momento de despedirse de su hijo fallecido, la madre se dirigió a él en voz alta tratándolo repetidamente de tú y usando las formas verbales que acompañan al tú.

Hechos como los anteriores hacen pensar que, de alguna manera, se ha revertido una situación que Sabato daba por concluida cuando decía en *El escritor y sus fantasmas* (1964):

¿Y quién en Buenos Aires, que no sea un personaje apócrifo o mal educado por gobernantes imbuidos de una falsa idea del idioma va a emplear el tú y sus conjugaciones en una auténtica carta de amor, en un momento de muerte o en un ruego dramático?

Paradójicamente, ocurre en el cine una actitud algo contraria conectada con el subtítulo de algunas películas que actualmente se realiza en nuestro país. La costumbre de haber visto siempre el tú en la pantalla (junto al usted, claro está) ha creado en los argentinos la expectativa de encontrar invariablemente ese trato. La situación de una pareja que discutía o hacía el amor interperándose en inglés, era entendida por nuestra mente de “voseros” como “vos de aquí”, “vos de allá”; mientras tanto en sus palabras transcritas en los subtítulos leíamos “tú de aquí”, “tú de allá”. Los primeros contactos con el vos, decíamos, chocaron un poco. Así, una chica le decía a su amiga a la salida del cine: “¡Pero cómo se van a tratar de vos, si son yanquis!”.

En los subtítulos en castellano se presenta, además, el problema del cambio de formalidad en el tratamiento entre los protagonistas cuando la relación entre los mismos ha avanzado en la intimidad de tal manera que el tratarse de usted resulta, más que un tratamiento de respeto, una ironía. En la versión original se usa desde el comienzo hasta el final el *you* como pronombre de segunda persona; en castellano, en cambio, se hace necesario pasar del usted al tú o al vos. El punto clave, de transición, para este paso resulta siempre conflictivo: ¿En qué momento ubicar este traslado? ¿Cuando se dan el primer beso, el segundo...? ¿O antes del primer beso, porque cómo se van a besar si se tratan de usted?

Imaginemos una escena:

-*Usted*, Linda, siempre ha ocupado en mi corazón un lugar único.

-Y *usted*, Jorge, siempre ha hecho que me sonrojara ante su presencia. ¡Oh, Jorge!

(Beso, en el primer plano de la pantalla)

-No *sabés*, Linda, las ganas que tenía de abrazarte, de apretarte. Llegabas *vos* y todo era distinto.

## Elecciones

El inglés antiguo distinguía entre los pronombres de segunda persona *thou, ye* (caso nominativo, singular y plural, respectivamente) y *thee, you* (caso objetivo, singular y plural, respectivamente). *Thy* o *thine*, y *your* eran formas posesivas. Durante la Edad Media las formas plurales pasaron a usarse para dirigirse a una sola persona como fórmula de respeto, primero hacia un superior, luego entre iguales y, finalmente, sin distinción de rango. En un momento de la evolución, para el caso nominativo, pasó a usarse el *you* como fórmula de respeto hacia un superior y el *thou* quedó reservado para un trato más familiar (el *thou* también se usaba para dirigirse a Dios).

Así, en *La Tempestad*, de Shakespeare, Próspero se dirige a su hija Miranda utilizando el *thou*, y ésta a su padre, el “verdadero” Duque de Milán, usando el *you*:

72 73

“Próspero: ‘Tis time / I should inform *thee* further. Lend *thy* hand, / And pluck my magic garment from me.- So; / Lie there, my art.- Wipe *thou thine* eyes; have comfort...”

“Miranda: ...And now, I pray *you*, sir, / (For still ‘tis beating in my mind,) *your* reason / For raising this sea-storm?”...<sup>10</sup>

Con el correr del tiempo se perdió esta posibilidad de diferenciación y actualmente en todos los casos se usa el *you*, sin implicancias de número, caso o tipo de tratamiento. En el alemán moderno esta diferencia de tratamiento persiste. Se usa el pronombre sujeto *Du* para el trato familiar y *Sie* para el tratamiento de respeto. Este último pronombre acompañado de verbos en tercera persona plural.

El latín no marcaba formalmente la distinción de tratamiento. Sí lo hacen, en cambio, las lenguas romances o neolatinas. En italiano se da entre *tu*, para el trato familiar, y *Lei*, para el trato formal. *Lei*, pronombre personal de segunda persona singular, se usa, entonces, tanto para el masculino como para el femenino, con el valor de usted. Se suele usar también el pronombre personal *voi*, equivalente al vosotros español, con verbos de segunda persona del plural, para dirigirse respetuosamente a una segunda persona del singular, con el sentido en que se lo usaba en los escritos clásicos. En el portugués, al menos el hablado en Brasil, existe el *tu* y el *você*. Este último, forma de respeto, se ha generalizado, siendo utilizado en casi todas las circunstancias. El francés distingue entre *tu* (o *toi*), trato familiar, y *vous* acompañado de verbos de segunda persona plural como tratamiento formal para uso singular.

Veamos qué ocurre con un escritor que ha tratado magistralmente el tema de la pampa y el de su habitante, el gaucho, aun cuando escribió toda su obra en Inglaterra y en inglés:  
Guillermo Enrique Hudson.

En el cuento *El Niño Diablo*, cuando todos los gauchos jóvenes son alistados en el ejército para pelear contra el indio, es el Niño Diablo el único que queda en libertad, sin pertenecer ni a un bando ni al otro. Una familia: Don Gregorio Gorostiaga, Magdalena –su mujer–, Ascensión –la hermana solterona–, la madre anciana, las hijas e hijos pequeños. Magdalena se queja a Gregorio de que sus hijos varones hayan sido alistados, mientras que el Niño Diablo, “un muchacho sin ocupación y sin madre que lo lloré”, no. Discuten acerca del Niño Diablo. De pronto, éste aparece frente a ellos. Veamos qué ocurre en el original y a continuación en tres traducciones distintas del mismo al español:

“‘The Niño Diablo!’ all cried in a breath, the children manifesting the greatest joy at his appearance. But old Gregory spole with affected anger. ‘Why do you always drop on us in

this treacherous way, like rain through a leaky thatch?’ he exclaimed. ‘Keep these strange arts for your visits in the infidel country; here we are all Christians, and praise God on the threshold when we visit a neighbour’s house. And now, Niño Diablo, what news of the Indians?’ ” (Hudson, 1926, págs. 148-149).

-¡El Niño Diablo! –gritaron todos al mismo tiempo, y los chiquilines manifestaron una gran alegría al verle. Pero, el viejo Gregorio, afectando enfado, dijo:

-¿Por qué *caes* siempre así, de sorpresa, como lluvia a través del techo? *Guarda* esas extrañas habilidades para tus visitas a la tierra de los infieles. Aquí somos todos cristianos, y alabamos a Dios cada vez que llega una visita a la casa. Y ahora, Niño Diablo, ¿qué se dice de los indios? (Hudson, 1953, págs. 118-119).

-¡El Niño Diablo! –fue la exclamación unánime de los chicos, manifestando su gran alegría ante la aparición. Mas el viejo Gregorio habló con pretendido enojo:

-¿Por qué *caes* siempre así, en forma traicionera, como la lluvia que se cuela por las hendiduras? *Guarda* esas formas para tus visitas al territorio de los infieles; aquí todos somos cristianos e invocamos a Dios al acercarnos a una morada, y ahora Niño Diablo, ¿qué noticias hay de los indios? (Hudson, 1987, pág. 73).

-‘El Niño Diablo’ –gritaron todos a la vez, y su apariencia produjo entre los niños el más vivo placer. Pero el viejo Gregorio, fingiendo estar enojado, exclamó:

-¿Por qué te *dejás cair* siempre de esta manera tan a escondidas, Niño, como la lluvia que pasa por un techo que se llueve? *Guardá* esas cosas pa tus visitah’ al país de los infieles; aquí semos todos cristianos y alabamoh’ a Dios cuando llegamoh’ a la tranquera del rancho’e un vecino. Güeno, Niño, ¿qué noticias tenés de los indios? (Hudson, 1959, pág. 92).

## Borges

El problema lingüístico a nivel literario sigue, entonces, vigente y resulta interesante estudiar cómo se presenta en un escritor que ha sabido, intuitiva o racionalmente, utilizar todas estas posibilidades: Borges.

En los cuentos de orilleros y de arrabales Borges, obviamente, utiliza el vos en los diálogos. En los poemas, en cambio, usa generalmente el tú. Pero es en ciertas variaciones y alternancias donde se manifiesta la conciencia del uso de recursos que le ofrece el idioma de los argentinos. Por ejemplo en la morfología del paradigma de la segunda persona del singular entre el vos informal y el usted formal con el valor del impersonal uno:

...Felizmente el señor Marforio, que es más flaco que la ranura de la máquina de monedita, es un antiguo de esos que mientras usted lo confunde con un montículo de caspa, está pulsando los más delicados resortes del alma del popolino, ...<sup>11</sup>

En cuentos situados en realidades histórico-geográficas que le vedan la posibilidad del uso del vos y donde introducir el tú hubiese sido afectado, Borges escapa sutilmente recurriendo al tratamiento formal del usted. El aprovechamiento de estas posibilidades condice con sus reflexiones sobre las lenguas en relación con la traducción:

¿Existen lenguas más o menos adecuadas para la traducción? Las lenguas germánicas, el alemán, el inglés, las lenguas escandinavas o el holandés tienen una facilidad que no tiene el español: la de las palabras compuestas. En Shakespeare, por ejemplo: ‘From this world-weary flesh’, sería un español: ‘De esta carne cansada del mundo’. ‘Cansada del mundo’ es una frase pesada en español, mientras que la palabra compuesta ‘world-weary’ no lo es en inglés. Estos defectos tienen que perderse en una traducción. Imaginemos una expresión

muy común en español: ‘estaba sentadita’. Eso no puede decirse en otros idiomas. Ahí, ‘sentadita’, da la idea de una chica sentada y al mismo tiempo abandonada ¿no?, bueno, ‘solita’. Tanto en inglés como en francés hay que buscar una variante. En inglés puede decirse ‘all alone’, que literalmente es ‘toda sola’<sup>12</sup>.

Si en prosa usa el tú es para valerse del carácter fatuo o afectado que éste tiene para los argentinos. Como aparece en boca del pomposo y a la vez campechano poeta de cantos augurales y ambiciosos de *El Aleph*, Carlos Argentino Daneri, quien mezcla todas las variaciones, incluyendo el vocativo che:

-Tarumba habrás quedado de tanto curiosear donde no te llaman –dijo una voz aborrecida y jovial-. Aunque te *devanes* los sesos, no me pagarás en un siglo esta revelación. ¡Qué observatorio formidable, *che* Borges!<sup>13</sup>

En *La trama*, después de aludir a las palabras pronunciadas por César: “*¡Tú también, hijo mío!*” al descubrir la cara de su protegido entre las de quienes lo apuñalaban, Borges refiere:

Al destino le agradan las repeticiones, las variantes, las simetrías; diecinueve siglos después, en el sur de la provincia de Buenos Aires, un gaucho es agredido por otros gauchos y, al caer, reconoce a un ahijado suyo y le dice con mansa reconvencción y lenta sorpresa (estas palabras hay que oír las, no leerlas): Pero, *che!* Lo matan y no sabe que muere para que se repita una escena<sup>14</sup>.

74 75

## Convivencia

La alternancia en el uso de los pronombres tú y vos, de sus formas asociadas y de los verbos que los acompañan, en función de los matices que se quieran lograr, es frecuente en el ámbito del folklore, del tango y del rock nacional. El vos aparece muchas veces asociado con la expresión del lunfardo, como en el tango *Margot*.

Sólo basta que me *mires* / para poder ser feliz; / pero cuando te atropello / *tú escapás* como perdiz.

Si *vos* fueras la perdiz / y yo el perro perdiguero, / me rasparía las narices / por saber tu paradero<sup>15</sup>.

La novia ausente: A veces repaso mis horas aquellas / cuando era estudiante y *tú* eras la amada<sup>16</sup>.

Guitarra, guitarra mía: ¡Guitarra, guitarra criolla, / *dile* que es mío ese llanto!<sup>17</sup>

Madreselvas: Yo junto a *vos* / ...*hacé* que no muera / mi primer amor<sup>18</sup>.

Margot: ...*vos* rodaste por tu culpa y no fue inocentemente. / ...*hoy usás* ajuar de seda con rositas rococó. / ...ya no *sos* mi Margarita, ahora te llaman Margot<sup>19</sup>.

En *Muchacha (ojos de papel)* Luis Alberto Spinetta ha usado las formas verbales correspondientes al tú. No obstante, el ritmo de la canción hace que los verbos *quédate*, *corras*, *hables* tengan una acentuación neutra entre *quédate/quédate*, *corras/corrás*, *hables/hablés*. No quedan dudas, sin embargo, con los verbos *sueña* (que poéticamente permite el juego sonoro con *un sueño*, que le sigue en el verso) y *duerme*.

Muchacha pequeños pies / no *corras* más, *quédate* hasta el alba. / *Sueña* un sueño despacito entre mis manos / ...Y no *hables* más muchacha / ...*Duerme* un poco y yo...

Pero es muy frecuente que los mundos del vos y del tú entrecrucen sus órbitas y complementen sus usos en una misma estrofa. Lo vemos en la propia *Cumparsita*, o en las letras de Charly García, respectivamente:

Sin embargo yo siempre te recuerdo / con el cariño santo que tuve para *tí*, / y estás en todas partes, pedazo de mi vida, / *sos* la ilusión querida que nunca olvidaré...<sup>20</sup>

Yendo de la cama al living: ...*si* no *quieres* verme. / ...y no *tenés* ni un poquito de amor / ...*sientes* el encierro / ...*Podés* saltar de un trampolín / ...*Puedes* ser un gran campeón / ...y no *tenes* un poquito de amor / ...

La aparente dificultad que presenta el castellano hablado en la Argentina cuando se tiene que dar cuenta de contextos donde no se usa el voseo, se vuelve recurso disponible al abrir posibilidades de comunicación y expresión mediante el uso estratégico de variedades distintas del español: la de mayor extensión y uso continuo, asentada en el vos, y la menos manifiesta y ocasional, que remite al tú.

Recordemos, finalmente, a un autor argentino que ha sabido captar esta riqueza que nuestra lengua le presentaba: Oliverio Girondo, *Yolleo*<sup>21</sup>:

Eh vos  
tatacombo  
soy yo  
*di*  
no me *oyes*  
tataconco  
soy yo sin vos  
sin voz  
aquí yollando  
con mi yo sólo solo que yolla y yolla y yolla  
entre mis subyollitos tan nimios micropsíquicos  
lo sé  
lo sé y tanto  
desde el yo mero mínimo al verme yo harto en todo  
junto a mis ya muertos y revivos yoes siempre siempre  
yollando yoyollando siempre  
por qué  
si *sos*  
por qué *di*  
eh vos  
no me *oyes*  
tatatodo  
por qué tanto yollar  
responde  
y hasta cuándo

<sup>1</sup> Voseo refiere al uso del pronombre personal vos con formas verbales características para dirigirse familiar o informalmente a una segunda persona singular. Este pronombre vos evolucionó a partir del vos usado antiguamente en España con verbos de segunda persona plural para dirigirse a una segunda persona singular como valor formal o informal según las épocas. En cuanto a las formas verbales características del voseo dice Alonso Zamora Vicente (*Dialectología española*, 1967) que: “En Argentina y Uruguay (y Paraguay) se emplean con el sujeto vos tres tipos de formas verbales: las del singular; las del plural, coincidentes, unas veces, con las normales castellanas (*reís, vivís*) y, otras veces, con las normales castellanas (*reís, vivía*) y, otras veces, con las formas arcaicas en las que falta la *i* de los modernos diptongos de la última sílaba (*pensés, tenés, querés*) o la *-d* final (*mirá, llegá, vení, poné*); y, por último se emplean formas antiguas que pueden considerarse bien como formas simplificadas (*estabas-estabais*), bien como formas del singular, porque lo son en la lengua culta (*estabas, estarías*,



estuvieras) o en la lengua popular de regiones donde el vos es desconocido: mirastes, estuvistes.”

<sup>2</sup> De ahora en más, tres puntos separados por un espacio representarán una supresión nuestra, y puntos suspensivos –no separados por espacios– indicarán puntos suspensivos tal como figuran en el original citado. Asimismo, aclaramos que todos los subrayados son nuestros.

<sup>3</sup> Este artículo es una síntesis de un ensayo escrito en 1991.

<sup>4</sup> De *De las raíces y del cielo*, 1958.

<sup>5</sup> *A un lector de Keats*, de *Envíos*, 1967.

<sup>6</sup> *El mangle*, de *Hule*, 1989.

<sup>7</sup> De “El oro de los tigres”, 1972, en *Obra Completa* de J.L. Borges, 1974.

<sup>8</sup> De “Literatura y folklore”, Vol. 1: *El folklore literario*, Colección Capítulo, N° 71, recopilac. De Augusto Raúl Cortazar, C.E.A.L., Bs. As., 1980.

<sup>9</sup> De *Vos no sabés qué es el amor –una tarde con Charles Bukowski–*, Bs. As., Edic. de la Aguja, 1991.

<sup>10</sup> SHAKESPEARE, W.: “The Tempest”, Acto I, Escena II, en *The Complete Works of William Shakespeare*, The Hamlyn Publishing Group Ltd., Feltham (Middlesex, England), 1978, págs. 2 y 4.

<sup>11</sup> BORGES, J. L. y BIOY CASARES, A.: “La fiesta del monstruo”, en *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*, O.C. en Colaboración, Emecé, Bs. As., 1979.

<sup>12</sup> BORGES, J. L.: De una encuesta aparecida en *La Opinión Cultural*, Bs. As., 21-9-1975, en revista *Sur*, *Problemas de la traducción*, Bs. As., 1976.

<sup>13</sup> BORGES, J. L.: “El Aleph”, en *Obra Completa*, Emecé, Bs. As., 1974, pág. 624.

<sup>14</sup> BORGES, J. L.: “El hacedor”, en *Obra Completa*, Emecé, Bs. As., 1974, pág. 793.

<sup>15</sup> De *Literatura y folklore*, obra citada, pág. 70 (de *Animales, leyendas y coplas*, por Jorge W. Abalos).

<sup>16</sup> Tango, de Enrique Cadícamo (letra) y G. Barbieri (música).

<sup>17</sup> Estilo, de Alfredo Le Pera (l.) y Carlos Gardel (m.).

<sup>18</sup> Tango, de Luis C. Amadori (l.) y Francisco Canaro (m.).

<sup>19</sup> Tango, Celedonio Flores (l.) y Gardel-Razzano (m.).

<sup>20</sup> Tango, de P. Contursi y E. Maroni (l.) y Matos Rodríguez (m.)

<sup>21</sup> De *En la masedula* (1954). Puede escucharse en grabación discográfica por la voz del propio Gironde, con su “yeísmo” característico.

## Bibliografía

AGUIRRE, R. G.: *Antología de la poesía argentina*, Bs. As., Ediciones Librerías Fausto, 1979.

BORGES, J. L.: *Obras Completas*, Bs. As., Emecé, 1974.

*Obras Completas en Colaboración*, Bs. As., Emecé, 1979.

BORGES, J. L. y CLEMENTE, J. E.: *El lenguaje de Buenos Aires*, Bs. As., Emecé, 1963.

CAPDEVILA, A.: *Babel y el castellano*, Bs. As., Ed. Losada, 1945.

CASTRO, A.: *La peculiaridad lingüística rioplatense*, Madrid, Taurus Edic., 1961.

DE GREGORIO DE MAC, M. I.: *El voseo en la literatura argentina*, Cuadernos

- del Inst. de Letras - Fac. de Filosofía y Letras, Santa Fe, U.N.L., 1967.
- COSERIU, E.: "Alcances y límites de la gramática contrastiva", en *Gramática, Semántica, Universales*. Estudios de lingüística funcional, Madrid, Gredos, 1978.
- FONTANELLA DE WEINBERG, M. B.: *Analogía y confluencia paradigmática en formas verbales del voseo*, Bogotá, BICC (Boletín del Inst. Caro y Cuervo), XXXI, 1976.
- El voseo en Buenos Aires en las dos primeras décadas del siglo XIX*, Bogotá, BICC, XXVI, 1971.
- La constitución del paradigma pronominal del voseo*, Bogotá, Thesaurus, XXXII, 1977.
- La lengua española fuera de España*, Bs. As., Paidós, 1976.
- La oposición "cantes/cantés" en el español de Buenos Aires*, Bogotá, Thesaurus, XXXIV, 1979.
- GUTIÉRREZ, E.: *Un viaje infernal*, Col. Capítulo, N° 178, Bs. As., CEAL, 1982.
- HUDSON, W. H.: *El ombú*, Bs. As., Ed. Tor, 1953. V. cast.: E. M. S. Danero.
- El ombú y otros cuentos rioplatenses*, Bs. As., Ed. Espasa-Calpe Arg., 1959. V. esp.: Eduardo Hillman.
- Páginas luminosas*, Bs.As., Edic. Orión, 1987. Tr.: V. Shinya.
- Tales of the Pampas*, New York, Alfred A. Knopf, 1926.
- JESPERSEN, O.: *Essentials of English Grammar*, London, George Allen & Unwin Ltd., 1974.
- KANY, C. E.: *Sintaxis hispanoamericana*, Madrid, Gredos, 1969.
- LAPESA, R.: *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1980.
- LAVANDERA, B.: *Variación y significación: se / uno / usted*, Bs. As. CIAFIC, CONICET, s/f.
- MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Manual de gramática histórica española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- ROSENBLAT, A.: *El castellano de España y el castellano de América. Unidad y diferenciación*, Cuadernos del Inst. de Filología "Andrés Bello", Caracas, Univ. Ctral. De Venezuela, Fac. de Humanidades y Educación, 1962.
- SABATO, E.: *El escritor y sus fantasmas*, Bs. As., 1964.
- SHAKESPEARE, W.: *The Complete Works of William Shakespeare*, Feltham (Middlesex, England), The Hamlyn Publishing Group Ltd., 1978.
- VÁZQUEZ, M. E.: *Borges, sus días y su tiempo*, Bs. As., Javier Vergara Ed., 1984.
- VIDAL DE BATTINI, B. E.: *El español de la Argentina*, Bs. As., Cons. Nac. de Educación, 1964.
- VITTORI, J. L.: *Por una literatura del voseo*, Santa Fe, El Litoral, 1964.
- VON HUMBOLDT, W.: *Sobre el origen de las formas gramaticales y sobre su influencia en el desarrollo de las ideas*, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972.
- ZAMORA VICENTE, A.: *Dialectología española*, Madrid, Gredos, 1967.