
Aportación Extranjera

En torno al estilo de Benito Lynch

MARSHALL R. NASON

NACIO EN DELORAINE, Canadá, en 1917. Desde 1924 es ciudadano de los Estados Unidos, donde reside. Se graduó de doctor en filosofía y letras en la Universidad de Chicago con una tesis sobre Benito Lynch y su creación literaria. Ha ejercido la docencia en las universidades de Lousiana, California y Chicago. En la actualidad es profesor asociado del departamento de letras y literaturas modernas de la Universidad de New Mexico (Albuquerque), con especialización en literatura hispanoamericana y en particular la criollista de la región rioplatense. Es director de la "Division of Foreign Studies" en la Universidad de New Mexico. Por diez años ha sido secretario ejecutivo del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Miembro fundador de la Asociación para Estudios Latinoamericanos y asiduo colaborador de la revista iberoamericana "Hispania" y de otras publicaciones especializadas.

Los estudios sobre Benito Lynch hasta ahora realizados abarcan casi todos los aspectos de su obra menos los formales. Debido al carácter medularmente nativista de su creación, no es de extrañar que giren mayormente en torno a la autenticidad de su visión de criollo, con menoscabo de problemas de estructura, de técnica literaria y de estilo. A juzgar por estos comentarios, lo más feliz de su obra estriba en su condición de acucioso observador y de "escritor espontáneo": el estudio psicológico del personaje campero, el fiel trasunto del medio ambiente y la capacidad para comunicarnos aquello que se ha denominado "la emoción rural". El estilo, exteriorización del esfuerzo artístico consciente, parece ofrecer poco de interés. Es más: no falta un tonillo algo despectivo entre varios que prefieren pasar por alto el asunto de su expresión con alusiones a un cierto desaliño estilístico. En el mejor de los casos, el análisis de la forma ha quedado supeditado al de fondo. En contraposición a esta tesis,

declarada o implícita, quisiéramos postular el logro de un estilo personal y privativo, producto de procedimientos selectivos y, si bien un poco anti-esteticista, las más veces en completa consonancia con la materia prima de su novelística, así como tan dinámico que deja enmascarado el esfuerzo consciente. De hecho, el escrutinio de cualquier autor de obra cuantiosa revela variaciones de tensión creadora, y por ende, distintos niveles de poetización. Lynch, como todos, tiene sus altibajos y hasta sus desmayos, sin que esto indique falta de pericia. A continuación transcribimos dos trozos entresacados de sus novelas en los que se patentiza las diferentes formas que puede revestir un mismo concepto. El uno es de *Los caranchos de La Florida*, historia truculenta y sombría; el otro es de *Raquela*, obrita despreocupada y alegre como un arroyuelo. Ésta se acomoda a una cierta llaneza, así como a una menor atención de los elementos formales; aquélla, en cambio, revela un estado de exaltación creadora que no admite relajaciones y que conduce al estilo ágil, movido y dinámico que tanto abunda en Lynch. Da el caso que en ambas novelas el autor registra una de sus observaciones predilectas: la de la relativa taciturnidad del gaucho moderno frente a su antecesor pintoresco y parlanchín del siglo anterior. El primer trozo es de *Raquela*:

“Como ocurre siempre en las reuniones de gauchos, en aquélla se dialogaba muy poco. Hablaban por turno y con largos intervalos de silencio, y sólo de vez en cuando alguna risa o algún chiste interrumpía al orador.”

En *LOS CARANCHOS DE LA FLORIDA* el mismo concepto se expresa con cierta expansión metafórica:

“...muy pocos son los que hablan, y los que lo hacen tienen palabras que vuelan a flor de tierra, como pájaros nocturnos que tuvieran las alas húmedas.”

La primera cita, tomada de un contexto alegre y sin trascendencia, es sencilla, directa; la segunda, de una obra henchida de contrastes tensos, resulta peregrina y repleta de sugerencias. La diferencia, vale la pena recalcarlo, no refleja ni el descuido ni la impericia, sino una simple adecuación de los procedimientos con el tema. Por lo tanto, un *étude de style* debe englobar la totalidad de la creación del autor, con atención especial a sus momentos más felices.

APORTACION EXTRANJERA

Mas los términos de comparación ni pueden ni deben limitarse a procedimientos encontrados dentro de la obra de Lynch. El escritor consagrado merece que su arte sea justipreciado a la luz de la más alta expresión de su tendencia y de su época. Aquí, también, se corre el riesgo de juzgar a Lynch por criterios ajenos e inaplicables a su especial aporte a la literatura nativista. De ejemplo nos puede servir la genial tesis de Arturo Uslar Pietri¹ que postula como determinantes de la novela criolla elementos que por cierto iluminan varias de sus obras cumbres, a saber: 1) la naturaleza como presencia avasalladora, 2) la impureza y mezcla de formas, 3) una especie de primitivismo estético que se manifiesta en el desequilibrio o desplazamiento de énfasis, 4) la abundancia de elementos mágicos, 5) la propensión a la literatura instrumental, 6) la truculencia, 7) la falta de humor, y 8) el prurito de hacer estilo. Estos elementos, que en la América Hispana entroncan en la novela sentimental (MARÍA) y recrudecen en alguna novela rioplatense no muy alejada cronológicamente del romanticismo (SOLEDAD), alcanzan su máxima expresión no en las regiones meridionales sino en las del norte; tal el caso de DOÑA BÁRBARA, LA VORÁGINE, DON GOYO, CANAIMA, y tanta novela del infierno verde. Pasado el auge del romanticismo en la región platense (donde hasta el relato romántico suele ser más político que sentimental), la novela criolla se encamina por rumbos propios y marcadamente diferentes de las septentrionales. Benito Lynch, uno de sus máximos exponentes, sencillamente no se ajusta a los criterios propuestos por Uslar Pietri. A nuestro entender, el nativismo sureño ostenta un carácter sobrio y realista frente a la frondosidad y magia del de la zona tropical. En Lynch la naturaleza, si bien configura al hombre, no se presenta a menudo como fuerza avasalladora; la nota social falta casi por completo mientras que el humorismo abunda; y sobre todo el argentino no comparte con un Gallegos o un Rivera el gusto por las formas más arduas. En esto hay que insistir: el autor de EL INGLÉS DE LOS GÜESOS, como otros muchos criollistas de tierra templada —Payró, Florencio Sánchez, Zavala Muniz, Serafín García, Amorim, Justo P. Sáenz (hijo), Marta Brunet, Mariano Latorre— no comparte con sus colegas norteños la convicción de que la mayor aspiración del escritor es ser considerado estilista. A pesar del

¹ ARTURO USLAR PIETRI: "Lo criollo en la literatura". *Cuadernos Americanos*, Año IX, XLIX, enero-febrero de 1950, págs. 266-278.

floripondio que inficiona a veces la oratoria rioplatense, los principales cultivadores de la novela y relato nativistas tienden a atenerse a una estética austera que más se asemeja al realismo popular español que a la literatura criolla señalada por el crítico venezolano. En fin, intentar un análisis estilístico de Lynch supone como premisa básica la existencia de una tendencia regional anti-retórica y en cierto modo anti-esteticista que merece ser juzgada por criterios apropiados.

PROBLEMAS DE LENGUAJE Y DE ESTILO.

Ante la afirmación de Spitzer y otros proponentes de la "nueva estilística", de que la expresión refleja ineludiblemente el pensamiento del autor, así como su impulso psicológico, el caso de Lynch y de otros cultivadores del realismo lingüístico presenta un problema especial: el del estilo dentro de un estilo, o sea, el enmascarar el propio con materiales lingüísticos ajenos. El asunto, en Lynch, es sobremanera importante, dada su constante progresión hacia una mayor intimidad con lo gauchesco. En su primera novela, *PLATA DORADA*, apenas si se escucha una voz campera; en *LOS CARANCHOS DE LA FLORIDA* los elementos paisanos, aunque menores, cobran más alto relieve. En *RAQUELA* se acentúa la nota vernácula, a pesar del manejo algo caprichoso que la hace aparecer a veces un tanto postiza. Mas con *EL INGLÉS DE LOS GÜESOS*, salvo el chapurreo de Mr. James, sólo las intervenciones del autor en el proceso narrativo se realizan en castellano normal. Otro tanto puede decirse de *PALO VERDE* y de *EL CASAO SU CASA QUIERE*, así como de una infinidad de relatos breves. Para la fecha de *EL ROMANCE DE UN GAUCHO*, la voz culta del novelista se ha escondido por completo detrás de otra, y nos encontramos ante la proeza —no unánimemente aprobada— de una novela de quinientas páginas escritas por entero en lengua de pura cepa criolla. Dada esta gravitación hacia lo gauchesco, que culmina en su obra más larga y la última de gran aliento del autor, ¿no cabe pensar en la expresión vernácula, si no como el estilo definitivo de Lynch, por lo menos como un factor de capital importancia en la valoración estilística de su obra?

He aquí el caso del escritor que se esfuerza por remedar una expresión ajena a la propia. Lejos de aspirar a la renovación de for-

APORTACION EXTRANJERA

mas mediante insólitas combinaciones sintácticas, imaginería novedosa y rebuscados elementos lexicográficos (el caso del modernismo), se obliga a andar por caminos trillados. Para lograr su propósito, no hay peor enemigo que la originalidad; tiene que ser rigurosamente realista y conservador. En tales condiciones, el primordial derecho que se reserva es el de elegir los materiales con los que confecciona su remedo de una particular realidad lingüística a fin de que traduzcan, más o menos acertadamente, la realidad psicológica subyacente. Frente a este fenómeno, una de las principales funciones del crítico será averiguar, en la medida de lo posible, hasta qué punto el autor ha logrado la imitación que se propuso.

El escritor que explota tal veta lingüística, estando trabadas sus manos por la insistencia algo rígida de aquella realidad vernácula, carece de la absoluta libertad de su colega de expresión culta "creadora". Mas el arte suyo exige dotes muy especiales; entre ellas, una gran receptividad auditiva —rasgo fácil de comprobar en Lynch, como veremos— y una compenetración psico-lingüística que sólo se adquiere mediante la convivencia. La pericia de un Lynch, de un Güiraldes o de un Hernández, no estriba únicamente en su atención al idioma común y corriente, ni en su capacidad para salpicar sus páginas con los giros y locuciones necesarios para darles un poco de "color local". Amado Alonso, en un artículo de extraordinaria perspicacia,² ha bocetado el problema que debe confrontar tal escritor. Para remedar de un modo convincente dicha expresión, el autor debe estar lo bastante empapado en otro mundo psicológico como para percibir la tensión interesada entre sujeto y objeto, para darse cuenta del principio subordinador que opera en sus "preferencias mentales", y, por ende, lingüísticas, así como el punto de enfoque que gobierna su lengua. En fin, tiene que moverse dentro de una colectividad psicológica distinta de la propia, pero tan familiar para él, que entiende y siente su sistema de preferencias. En el caso de Lynch, por supuesto, dichas preferencias están arraigadas en el carácter agropecuario de la sociedad campestre bonaerense, hecho que da significaciones nuevas y nuevos valores afectivos a un sin fin de vocablos y de expresiones, y que en el plano del lenguaje figurado

² AMADO ALONSO: "Preferencias mentales en el habla del gaucho", *Nosotros*, Año XXVII, Nº 293, 1933, págs. 113-132.

ha creado, dentro de su peculiar orientación, un riquísimo caudal de metáforas, comparaciones y demás figuras de retórica campera, así como aforismos, sentencias y otros idiotismos. Y éste es, precisamente, uno de los valores positivos de la expresión de Lynch: el sabernos transmitir constantemente vibraciones del substrato psíquico de sus personajes. Si de algo se preciaba, fue de su dominio del habla gauchesca. Nunca hizo alarde de sus dotes de estilista, pero sí de su manejo del lenguaje campero. No hace mucho nos refería el eminente crítico chileno Torres-Rioseco detalles de su visita a Lynch, entre ellos el lamento de éste de que algunos supuestos escritores criollistas estropearan gravemente el idioma del paisano bonaerense, poniendo en boca de personajes literarios giros y vocablos nada auténticos.³ Es frecuente, sobre todo en sus relatos dialogados, el protagonista (entiéndase: el autor) que se enorgullece de su habilidad para “hablar en criollo”, echándoles en cara a los demás las equivocaciones en que incurren. Ahí el caso del cuento “Caritas” en que el personaje principal se indigna con una joven criolla “a dos puntas” porque habla de una potranca que “se cayó y se rompió una pierna” en vez de decir que “rodó y se quebró una mano”. Evidentemente, el feliz empleo del lenguaje vernáculo en la obra de Lynch no puede considerarse un fenómeno completamente espontáneo e inconsciente.

Es de notar que Amado Alonso, frente al lenguaje de Estanislao del Campo, se muestra un poco desconfiado y sospechoso del *pastiche*. En cambio, cuando le toca elegir a un autor que apoye su tesis de las “preferencias mentales”, usa de fuente a “uno de los que con mayor acierto y sinceridad ha representado la modalidad gaucha, nuestro primer novelista de hoy, Benito Lynch”.⁴

TEMAS PARA UN ANÁLISIS ESTILÍSTICO.

a. *Técnica descriptiva: paisaje y personaje:*

No sería aventurado afirmar que Lynch merece figurar entre los que más felizmente han manejado la técnica descriptiva en las letras

³ Ver: ARTURO TORRES-RIOSECO: *Grandes novelistas de la América Hispana*, Berkeley, University of California Press, 1941, pág. 154.

⁴ AMADO ALONSO: *Obra citada*, pág. 125.

APORTACION EXTRANJERA

criollas. Es aquí donde más categóricamente se puede demostrar el apego de Lynch por la integración de los elementos novelescos en una síntesis orgánica de movimiento dinámico. Rara vez en sus escritos se interrumpe la corriente narrativa para dar lugar a pausas morosas de paisajismo o a los efectos de retratar pormenorizadamente los personajes en su aspecto físico. Exposición, preparación, episodio, descripción del ambiente, semblanza —todo, en fin— se suele fundir en un todo armonioso de rápido movimiento.

Lynch sabe distinguir como pocos entre las funciones de las artes verbales y plásticas, respetando sus límites respectivos. En su obra de madurez, se adueña de la circunstancia accidental y del detalle del ambiente, explotándolos en su aspecto plástico, ora más, ora menos, pero sin permitir que se apoderen de la fábula. Jamás, en efecto, sucumbe a aquella enfermedad de escritor que denominaba Robert Louis Stevenson “la tiranía del ojo”. No es que nunca sintiera el hechizo del paisajismo, ni que careciera de talento para ello. Hay un momento en su creación literaria —el de su primer éxito— cuando, empeñado en recalcar el efecto de lo telúrico en la configuración del hombre, revela dotes superiores de pintor verbal. En *LOS CARANCHOS*, más que en ningún otro de sus libros, el autor procura que veamos, mediante cuadros de admirable plasticidad, todos los detalles de la escena campestre: la conformación topográfica, la fauna y flora, la huella del hombre sobre la tierra, la jerarquía cromática que rige en sus vastas extensiones, etc. En sus escritos posteriores encuéntrase esporádicamente resonancias de su talento paisajista. Podrían ser páginas de antología su descripción de la quema en *RAQUELA*, la del día de lluvia en el puesto de Pedro Fuentes (que ha llamado Barbagelata “una típica acuarela campera”), la de los fenómenos atmosféricos en el relato “Tormentas”, el cuadro imponente de calor y sequía en “Limay”; éstas y otras escenas de gran plasticidad nos aseguran que al autor le sobraban recursos. Empero, de *LOS CARANCHOS* en adelante, Lynch prefiere que el lector intuya para sí, sobre la base de indicios mínimos, pero siempre orientadores, el cuadro ambiental, físico. El abandono de la “pintura en palabras” es, con Lynch, una elección consciente: lo trascendental para él no fue el paisaje físico sino el psíquico. Dada esta convicción, evidente en varios aspectos de su obra, todo lo que no colabore en la revelación del mundo sentimental pampeano tiene que estimárselo, por

fuerza, como un estorbo a su misión de artista y un obstáculo al dinamismo que tanto lo caracteriza.

Desde este momento, en cuanto adquiere conciencia de ello, en adelante, las descripciones de la naturaleza ocurren siempre en función de narración. Fúndense de tal manera los diversos elementos que vienen a ser casi inseparables. Ya en LA EVASIÓN encontramos ejemplos como el siguiente:

“Las primeras luces del día comienzan a teñir con tonalidades de nácar rosa la nieve de las cumbres, cuando Jaime Frasser, que acaba de vadear el pedregoso cauce de “El Zapato”, descubre, por fin, surgiendo de una hondonada, los ansiados y trágicos pinos de la pulpería de el Inglés.”

Aquí la naturaleza circunda al hombre, se insinúa en su espíritu, forma una subcorriente de su problema total —espacio, obstáculo, tonalidad—, y hasta comparte en algo su estado anímico (“ansiados” y “trágicos” pinos); pero en ningún momento llega a desviar la acción central de la novela, sino que la encauza y refuerza. Para comprobar esta técnica de la que tanto se sirve el autor para alcanzar una perfecta unión orgánica de los elementos estrictamente descriptivos y los que sirven para adelantar la marcha de los sucesos, basta un ejemplo típico en el que, al ocuparse de la fábula, intercala vistazos circunstanciales pero complementarios de su narración. En la transcripción subrayamos los elementos plásticos:

“...mientras bajo *la cruda luz de la mañana* y sobre el *tapiz ondulante de las verdes lomas*, las dos mil y tantas ovejas del puesto de “La Estaca”, confiadas a la custodia de Bartolo, se movían pastando y balando, en *enormes e irregulares manchas grises* que los corderitos *plañideros y triscadores* orlaban y salpicaban con su *blancura de jazmines*, el muchacho y su perra Diamela trabajaban afanosamente cavando una cueva.”

Lynch frecuentemente se vale también de una cierta “indirección” por medio de la cual algún detalle circunstancial —pongamos por caso uno de sugestión telúrica— se transmite en fusión con otros elementos. Al margen de la conversación sostenida entre el peoncito Bibiano y don Pancho en “las casas” de “La Florida” se encuentra este brochazo: “Bibiano tiene los zapatos empapados de rocío y lle-

APORTACION EXTRANJERA

nos de pajitas doradas que la humedad les ha adherido al corretear entre los yuyos". La presencia del campo se insinúa en el tejido de la acción sin que el autor abra un paréntesis inconveniente para contemplarlo y pintarlo con pormenores.

En el retrato de los personajes, Lynch suele ser, también, parco de palabras, pero penetrante, incisivo, y capaz de sugerir toda una vida con dos o tres detalles incorporados al proceso narrativo. Al introducir la vieja cocinera de "El antojo de la patrona", nos comunica un sin fin de sugerencias acerca de su humilde y monótona existencia, aludiendo tan sólo a sus "dedos negros llenos de verrugas y de espinas de cardo y sus pobres ojos enrojecidos por la perpetua humareda de la cocina". Esta capacidad para descubrir lo esencial físico y espiritual de sus personajes, mediante un par de brochazos rápidos, constituye uno de los rasgos más distintivos de su arte. Sorprende a veces el grado de concisión que alcanza; he aquí un ejemplo de concentración máxima en el que, con una sola frase se hacen alusiones descriptivas a tres personas: "...mas como en ese momento, La Nena, una muñequita de tres años, con los mismos ojazos de la mamá y la misma barriga incipiente del papá..." Estos trazos, insertados como de soslayo, y a pesar de que ostensiblemente describen a una nena, completan la impresión visual de los personajes principales de "El paquetito": un señor cuarentón y una bella mujer de grandes ojos.

Benito Lynch, pues, no suele intercalar semblanzas completas; al contrario, acostumbra proporcionarle al lector detalles sueltos a medida que desenvuelve la trama. Estos pormenores, a pesar de andar dispersos por entre la corriente narrativa, forman, a la larga, un conjunto de múltiples connotaciones que atestiguan una configuración preconcebida de parte del autor. Combinando programáticamente las impresiones circunstanciales con la relación de los sucesos, logra disimular el consciente esfuerzo artístico que informa el conjunto. Al principio de PALO VERDE, por ejemplo, nuestra mirada cae sobre "las cortas manos morenas" de Sergio Aguilera —indicio de origen plebeyo—; páginas después vemos dibujarse un gesto de desagrado en su cara "morena y redonda", lo cual tiende a confirmar la sugestión original. Algo más adelante, al contar que su voluntad ha dejado de mandar "sus piernas combadas y cortas" se nos refieren, en plena narración, otras noticias relacionadas tanto con su aspecto físico como con su modo de vivir, circunstancia esta última que también se tras-

luce en su apariencia. Y así, sucesivamente, y por un proceso acumulativo y sintético en que se solicita la colaboración imaginativa del lector, se va completando nuestro concepto de la complexión física del personaje, sin que la narración se suspenda para ello.

Acumulados los detalles, a veces se vale de alguno más llamativo y culminante que da unidad y sentido a los demás. Por ejemplo, al describir al lascivo médico Rioja, de *LAS MAL CALLADAS*, Lynch, tras dejar que vaya acumulándose una serie de características físicas orientadas a la sensualidad enfermiza —la mano blanca y regordeta, la boca sensual, el fulgorcillo lascivo en los ojos, el pañuelo perfumado— agrega como remate decisivo el detalle que sigue, con lo que todo lo anterior está coloreado con una intensidad especial:

“Y encorvándose mucho para penetrar en el pequeño vehículo y mostrando los fondillos del pantalón gris perla violentamente distendidos por la robustez de las posas, Rioja ordenó al “chauffeur” en voz alta: —¡A Arenales, che!”

En la descripción del personaje, así como del paisaje, Lynch tiende a dirigir nuestro interés sobre determinado número de rasgos que son, evidentemente, para él, los más reveladores. No sería difícil, a través de un rastreo de su obra, estructurar una especie de simbología basada en la frecuencia de cada rasgo (manos, ojos, cabello, tez, “tics” y gestos nerviosos) de la importancia que les consigna. Puesto que las manos han figurado en algunos de los ejemplos ya citados, optamos por agregar unos cuantos más a los efectos de subrayar lo dicho acerca de esta propensión. A don Pacomio, de *EL ROMANCE DE UN GAUCHO* —personaje cizañero e hipócrita— se lo representa por su mano “corta como pata e peludo viejo”, imagen que se repite como una especie de *leitmotiv*. Otra mano antipática es la del patrón de *EL INGLÉS DE LOS GÜESOS*, hombre sibarita y corruptor de jóvenes a quien casi no vemos sino a través de la “mano pálida y suave” que “acariciaba al pasar, alevosa y villana, la cara de La Negra”. Entre las dulces heroínas, en cambio, las manos exteriorizan el refinamiento y el espíritu gentil de sus poseedoras. Doña Julia, de *EL ROMANCE*, se caracteriza por “esas lindas manos que Dios le había dao y que se le veían mover en la escuridá el dormitorio como dos palomas blancas...”

APORTACION EXTRANJERA

El novelista platense, que tiene tan cuidadosamente estudiados a sus personajes antes de colocarlos en la escena novelesca, los hace consecuentes hasta en los amaneramientos y "tics" nerviosos. Observa y anota, sobre todo, los mil gestos inconscientes que traducen el bochorno, el aturdimiento, y la preocupación de sus seres. Al informarnos de los inquietos movimientos de Pantalión Reyes, de *EL ROMANCE*, se nos viene a la memoria aquellas palabras que atribuye Sarmiento a Facundo Quiroga: "Vea, patrón, cuando un gaucha al hablar esté haciendo marcas con el pie, es señal de que está mintiendo." Entre las docenas de ejemplos que tenemos registrados (de patrones que chicotean las cañas de sus botas, de gauchos que hacen dibujos en el suelo con un palito o que "se sacan mentiras de los dedos", de jóvenes inquietos que se roen las uñas o hacen correr bajo la suela de la bota la cerilla de un fósforo), bastan unos ejemplos tomados de

EL ROMANCE:

"Pantalión... agachao y haciendo dibujos en el suelo con un palito..."

"...a su compadre, que se había quedao mirando el suelo y hacía juerza con el taco e la bota, como si quisiera sacar un ladrillo el piso del corredor..."

"...agachándose, y agarrando un palito pa escarbar las juntas e los ladrillos del piso, añidió..."

Huelga decir que estos detalles vierten tanta luz sobre la estructura psíquica como sobre el aspecto físico del personaje.

b. *La soledad sonora:*

Se ha repetido, y ya como lugar común, que divididas las bellas artes en dos clases fundamentales, las ópticas (espaciales o perceptibles por la vista) y las acústicas (temporales o perceptible por el oído), la novela pertenece, forzosamente, a esta última clase. Dicho sea de paso que dentro de esta clasificación general hay amplia latitud para el desarrollo de las distintas percepciones sensoriales. Ha observado Vila Selma⁵ que de Baudelaire y de Zola, puede decirse

⁵ JOSÉ VILA SELMA: *Procedimientos y técnicas en Rómulo Gallegos*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1954.

que son partidarios de la técnica olfativa. A éste lo llama, siguiendo a André Monery, “el músico, el sinfonizador de los olores, el novelista de las narices temblonas”. A Lynch podríamos tildarlo —y sin senestesia— de “el sinfonizador de los rumores, el novelista del tímpano vibrante”. Muy pocos casos se dan de un novelista tan atento a la impresión acústica. Lynch; como novelista, vive en medio de una orquesta de sonidos y de ruidos —no los melífluos y exóticos del modernista, sino entre la sinfonía campera de los rumores ambientales—: el rodar del trueno, el grito del chajá, el chirriar de la roldana, el relincho del caballo, el traqueteo de las actividades humanas.

Un pariente y amigo del autor, Miguel Alfredo Saraví, quizá sin darse cabida cuenta de lo feliz de su expresión, declaró en cierta oportunidad: “Pienso entonces que la soledad de Benito Lynch fue, sin duda, la soledad sonora en que el alma dialoga en silencio consigo misma y se puebla de sonidos y de voces. Y se abisma en la hondura interior no compartida.”⁶ Así nos figuramos, también, la vida interior del autor de RAQUELA; empero, y al contrario de la opinión expresada, vamos a sostener que todo su proceso creador y todo su arte fue un constante compartir de aquel mundo sonoro.

En Lynch, la propensión auditiva es tan fuerte que a veces desemboca en una especie de “segunda repercusión”. Es tan acústico su novelar que no se contenta con hacernos oír directamente *su* narrativa; no basta que oigamos la voz del autor. Se empeña en que les escuchemos a otros —a las voces auténticas— el relato de los sucesos. De ahí el carácter eminentemente dialogal de su novelística, así como la marcada tendencia de urdir sus cuentos en forma dialogada. Ponerse a relatar acontecimientos en mera prosa expositiva hubiera sido algo totalmente ajeno a su sensibilidad. Ni siquiera lo logra en su ensayo sociológico EL ESTANCIERO en el que, cuando menos puede esperarse, lo encontramos dialogando como si se tratara de otro relato gauchesco.

Si de las letras de Lynch se puede enunciar una verdad irrefragable es esta preponderancia del efecto auditivo. Sus libros “resueñan”. Se desprende de ellos la impresión de haberlos oído, tal es el efecto de tanto “prosiar” en lenguaje vernáculo, de tanto rumor de

⁶ DINORAH OLMOS DE BACAICOA: “Benito Lynch visto por sus íntimos”, *El Hogar*, 1956, págs. 106-107 y 110.

APORTACION EXTRANJERA

la naturaleza y de tanto ruido generado por las faenas del hombre. Hasta los trozos de exposición aparecen casi siempre en forma de soliloquio o de monólogo interior en los que los personajes, por decirlo así, piensan en voz baja. Y Lynch no se equivocaba: las impresiones acústicas son, a nuestro juicio, las más penetrantes y difíciles de excluir de nuestra conciencia: resultan en este sentido, aunque parezca paradójica, más concretas que las plásticas. Lo ambiental puede oírse cuando no se ve. Así, estando Don Panchito, de *LOS CARANCHOS*, de charla con la maestra "orientala", le llegan, por quién sabe cuáles rendijas, el mugido de una vaca y la lejana voz de un hombre que llama a sus gallinas.

Encuéntrense, desde los principios de su novelar, descripciones totalmente desprovistas de elementos visuales o de muy escasa orientación pictórica. En *PLATA DORADA*, su primera novela, nos enteramos de los detalles de un juego de naipes sólo por lo que oye la madre del anfitrión desde una pieza contigua:

"...atacada de reumatismo hacía tiempo, escuchaba desde su lecho de enferma desamparada, el chocar continuado de las fichas de juego, las voces y las risas de los amigotes de su hijo único, y todos los rumores característicos de la clásica timba."

En esta etapa de su creación es mucho más marcada su atención al detalle plástico, y sin embargo repetidas veces el oído le arrebató al ojo la tarea descriptiva, sobreponiéndose el enfoque auditivo al visual. Compárense, por ejemplo, los dos párrafos que siguen, el primero visual, el segundo netamente acústico:

"Las entradas al hall, los pasillos, todo, en una palabra, había sido adornado con plantas y con flores, y la bandera británica, irreverentemente prodigada, enlazando sus colores severos con el verde rabioso de las guirnaldas guarangas, daba un extraño aspecto abigarrado."

"Y la orquesta, instalada en su alto estrado, allá en el fondo de la sala... seguía vertiendo, en tanto, torrentes de armonías alegres como risas, que revoloteaban por todas partes, para escaparse luego a la calle húmeda y fría donde velaban los cocheros somnolientos... En torno nuestro, la concurrencia, entregada a la alegría más franca, producía un bullicio tan estruendoso

que los estampidos de las botellas de champaña, al descorcharse, apenas se oían en medio de las risas y las charlas.”

La presencia eterna de la campaña argentina se traduce infaliblemente en los rumores —algunos de ellos muy apagados— que rodean a los personajes. Nunca deja de insinuarse el ambiente audible. A veces se registran hasta aquellos ruidillos menores —insignificantes, se diría, si no contribuyeran tanto al especial realismo de Lynch— que resonaban todavía en el oído de este escritor del silencio sonoro. Veamos un par de ejemplos tomados de su novela predilecta:

“Al cabo dijo Santos Telmo, en voz muy baja y después de echar una ojeada sobre un grupo de novillos overos negros que pastaban por allí, con un gran rumor de hierba arrancada, de muelas que masticaban y del poderoso alentar de sus hocicos relucientes. . . .”

“Y era tal el silencio que reinaba en el estrecho recinto, y era tal la nerviosidad de la niña, que el ruido que produjo un moscardón atontado al chocar contra la pantalla de porcelana de la lámpara la dejó sin alientos por espacio de algunos segundos. . . .”

Hay, como queda sugerido, una tendencia en Lynch, que por poco se convierte en fórmula, de comenzar describiendo con los ojos para después terminar con los oídos, como si la representación visual careciera del énfasis necesario. Tan marcada es, que hemos creído conveniente traer de nuevo a colación alguno que otro de los muchos ejemplos notados. En *LOS CARANCHOS* (novela en la cual la plasticidad todavía conserva cierto dominio), se ofrecen varios casos típicos. Nótese cómo, en los trozos citados, las descripciones pictóricas llevan un remate auditivo:

“La laguna es extensa, tan extensa que parece un mar sin orillas, y bajo el sol resplandeciente *toda una fauna entona un himno de vida, un himno inarmónico de gritos y de graznidos que no cesa nunca.*”

“Es medianoche. El viento fresco y huracanado que se acaba de levantar del sur, arrea impetuoso desgarrones de nubes negras a través de aquel cielo altísimo donde parpadean unas pocas estrellas. *Es imponente el croar de las ranas que llega de todas*

APORTACION EXTRANJERA

partes y que no cubren ni los gemidos del viento, ni el chapotear de los cascos sobre el campo inundado, ni el rodar inmenso del trueno..."

"Al este el cielo va cargando sus tonos color de lila, esos tonos que presagian la sombra, mientras que al oeste todo es luz todavía, luz descompuesta en un polvillo sutil de grana y de oro. *Se oyen balidos de oveja, apagados, lejanos, y sólo de vez en cuando, desde alguna reunión de chajáes, oculta y silenciosa, parte algún grito metálico que desconcierta la calma.*"

Esta tendencia a producir algo así como un eco final, o sea una "imagen acústica" que termine la frase, conduce a una serie de recursos técnicos basados en el sentido auditivo. No es nuestro propósito demostrar aquí la extraordinaria pericia de Lynch en la técnica de la novela, sino señalar la manera como logra dos finalidades con un solo recurso, el uno estilístico, el otro estructural. Para citar un solo ejemplo, lo auditivo desempeña una función conexiva. Es decir, que el ruido, y sobre todo el ruido súbito, además de poner fin a determinado episodio, sirve repetidas veces de transición o concatenación, anunciando otro acaecimiento. De suerte que el efecto acústico, sea el relincho del "flete", la repentina alarma del ave silvestre, el tañido de un cencerro o el ladrar de los perros, a la vez que insiste en la presencia campestre, aúna los elementos estructurales. También figuran, como es natural, los ruidos producidos por el hombre. Transcribimos a continuación unos pocos ejemplos:

"...El inglés de los güesos se inclinaba de nuevo sobre el viejo cráneo que tenía en las manos, para tratar de deducir sin duda la edad probable del sujeto al que perteneció aquel despojo, *cuando un repentino alertar de teros a su espalda le hizo volver la cabeza.* Y vió con pasmo de asombro, que sorteando las grandes cortaderas empenachadas de plata, La Negra, con su vestido rojo y sus pasitos menudos, venía hacia él muy de prisa."

La novelita PALO VERDE ofrece muchos casos. La aparición inicial de Paula, por ejemplo, se anuncia por la inquietud de los caballos:

“...y va a levantarse cauteloso pero sin prisa, cuando el bufido del caballo, que se espanta en el palenque, le hace incorporarse de un salto.”

Asimismo, su primer encuentro con el matón Grano Malo se anuncia en esta forma. Sergio se dispone a abandonar la estancia, “cuando el tintineo de un cencerro extraño y el sordo rumor de una tropilla, le hace... etc.”

Podrían acumularse ejemplo tras ejemplo para dar testimonio del frecuente y eficaz empleo de este recurso sin otro resultado que abultar con exceso estos párrafos. Sólo hace falta recordar que el apego a lo acústico está en total conformidad con el realismo psicológico que tanto campea en la obra de Lynch. En la soledad campestre, el hombre había cultivado tanto el oído como el ojo como sentido de cognición. No sólo su conocimiento de los hechos circundantes, sino también su seguridad personal dependía de una constante auscultación del corazón de la pampa. Esta manera de percibir —el desarrollo extraordinario de esta facultad— que resalta en la idiosincrasia del paisano bonaerense, se traduce en pasajes de tanta sencillez verídica como el que sigue:

“Alguno de los varones de la casa, Bartolo o su padre, debía de haber regresado ya, sin duda, de sus tareas matinales, porque la roldana del pozo trabajaba activamente, alborotando con su agudo gemido a los pavos, que le replicaban desde el gallinero con su gorgotear desafiante...”

Si Martínez Estrada, en el campo del ensayo, es el intérprete radiográfico de la pampa, hay que considerar a Lynch, en su novelística, como el más acucioso y encariñado investigador del mundo de sus sonidos.

CONCLUSIÓN.

A través de estos breves apuntes no hemos hecho más que bocetar rápidamente algunos de los problemas que juzgamos fundamentales para un estudio estilístico de Lynch, señalando, a la vez, ciertos aspectos de su expresión que contribuyen —bien lo sabrá cual-

APORTACION EXTRANJERA

quier conocedor de su creación— a un estilo ágil e inconfundiblemente suyo.

El autor de *EL INGLÉS DE LOS GÜESOS*, que gustaba de representarse como “un solemne haragán”, fue, en realidad, un dedicado artista de la palabra que pasaba las horas de su silencio sonoro, muchas veces hasta la madrugada, redactando cuartillas sólo para romperlas y volverlas a redactar. Tan severo fue su sentido autocrítico que a veces dejaba sus manuscritos años enteros en la gaveta de su escritorio antes de entregarlos a la imprenta. Tal el caso de *LOS CARANCHOS DE LA FLORIDA*. Además, el cotejo de las versiones de cuentos, publicados primero en los diarios y después en revistas o tomos colectivos, revela una infinidad de modificaciones estilísticas, lo cual acusa una notable preocupación por los elementos formales de su obra. No cabe duda, al parecer nuestro, de que el estilo dinámico, evocativo y nervioso de Benito Lynch justifica elocuentemente las largas horas de labor nocturna.