

La lengua argentina como fenómeno transcultural

(Rolf Kailuweit – Düsseldorf/Alemania)

Señor presidente, señoras y señores académicos: muchas gracias por recibirme en esta casa ilustre. Es para mí un honor enorme poder dirigirme a ustedes en un espacio que representa con tanta autoridad y dignidad la vida intelectual y lingüística de la Argentina.

Tanta autoridad y competencia que, enseguida, se impone una pregunta: ¿qué puedo aportar yo a la labor de la Academia?, ¿qué podemos aportar quienes somos miembros correspondientes y no crecimos con esta lengua y esta cultura desde la más tierna infancia, ni las hemos aprendido en la Argentina como lengua de enseñanza en el colegio ni durante nuestros estudios universitarios en ese país? En mi caso, no pretendo ni por asomo ponerme a la par de las escritoras y los escritores, filólogos y filólogas, intelectuales argentinos que han cultivado la lengua argentina con tanto esmero. Mi aporte no puede ser más que muy modesto.

Sin embargo, quisiera dedicar esta contribución modesta a mi colega y amiga de tantos años, Ángela di Tullio. Me pesa profundamente que, por unos pocos meses, no hayamos podido volver a vernos hoy, en esta ocasión.

Entonces, ¿en qué podría consistir este aporte limitado que tal vez sí puedo hacer? En ofrecer una mirada desde afuera sobre la lengua argentina, utilizando un conjunto de conceptos que nos permita comprender mejor los desafíos complejos de nuestro tiempo, que no aparecen solo en el ámbito político, sino también en el de la comunicación y de la cultura lingüística. La esperanza es que, a partir de las perspectivas que abren estos conceptos, podamos responder un poco mejor a las preguntas urgentes que nos plantea el presente.

Me gustaría organizar esta charla en tres partes.

Después de una breve introducción, en la que voy a intentar precisarle el concepto de «transculturalidad», voy a detenerme en la «fuerza ciega» gracias a la cual Camila Quiroga logró, a principios de la década de 1920, contribuir a la difusión y al reconocimiento de la lengua argentina como fenómeno transcultural. Y, al final, voy a resumir los resultados de este recorrido y situarlos en un marco más amplio.

Paso entonces a la primera parte.

Para entender mejor el presente siempre ayuda mirar la historia. En mi trabajo sobre lengua, cultura y medios de comunicación en la Argentina, me he concentrado sobre todo en fines del siglo XIX y comienzos del XX, una época que parece central, no solo para la configuración de las particularidades del español argentino, sino, incluso más, para su difusión y su reconocimiento.

He tratado de poner en relación los debates sobre cultura lingüística con fenómenos de cultura popular como el teatro, la música y el cine.¹ Y hoy quiero retomar estas reflexiones desde el concepto de «transculturalidad». Es un concepto que ha tenido un éxito notable en Alemania: el Instituto de Estudios Culturales de Düsseldorf, al que está vinculada mi cátedra de Lingüística Románica, ofrece un programa de estudios sobre «transculturalidad» en el que están inscriptos la mayoría de mis estudiantes.

Para un romanista tiene algo de justicia poética que haya sido un cubano quien introdujera el término «transculturación» en el debate etnográfico y sociológico internacional. Fernando Ortiz Fernández, en su libro de 1940 *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, define el término de la siguiente manera:

Entendemos que el vocablo transculturación expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una distinta cultura, que es lo que en rigor indica la voz angloamericana *acculturation*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una

¹ Véanse entre otros Kailuweit, Rolf (en prensa). The history of Cocoliche and other Italian/Spanish varieties in Argentina. En Joachim Steffen et al. (eds.) *Variedades de contacto del español y variedades de contacto con base léxica española* (Berlín: De Gruyter, Serie HSK); Kailuweit, Rolf y Dominique Steffien (2023). Acomodación fonética en conversaciones entre protagonistas argentinx y españoles en las películas Truman (2015) y Bar «El Chino» (2003). En Rolf Kailuweit, Sandra Schlumpf y Eva Staudinger (eds.) *Migración, pluricentrismo y acomodación: Nuevas perspectivas desde la lengua española*. Baden-Baden: Rombach Wissenschaft, pp. 251–278. Kailuweit, Rolf (2021). Procesos migratorios entre Europa y América posteriores a la conquista y sus efectos lingüísticos (siglos XVIII, XIX). En Eva Martha Eckkammer(ed.), *Manual del español en América*. Berlin, Boston: De Gruyter, pp. 339-358. Staudinger, Eva y Rolf Kailuweit (2018). Norma(s) pluricéntrica(s) y medios de comunicación. El caso del 'argentino neutro', en: Strosetzki, Christoph y Asociación Internacional de Hispanistas (eds.), *Aspectos actuales del hispanismo mundial: Literatura – Cultura – Lengua*. Berlin/New York: De Gruyter, pp. 588–599. Kailuweit, Rolf y Anja Schütz (2018). Medios populares y normas lingüísticas en la Argentina – El desarrollo de una lengua literaria moderna a través del rock argentino. *Revue de linguistique romane* 82, pp. 335-352. Kailuweit, Rolf (2015). Voces de inmigrantes. La literaridad potenciada de Roberto Arlt. En Rolf Kailuweit, Volker Jaeckel, Volker y Ángela di Tullio (eds.), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*. Madrid/Frankfurt/Norwalk: Iberoamericana Editorial Vervuert., pp. 87-102.

cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse de neoculturación [...] El concepto de la transculturación es cardinal y elementalmente indispensable para comprender la historia de Cuba y, por análogas razones, la de toda la América en general.²

Desde la década del noventa, el filósofo alemán Wolfgang Welsch,³ retomando a Ortiz Fernández, acuña el concepto de «transculturalidad», que se opone a una concepción esencialista de la cultura. Welsch cuestiona las nociones, muy influyentes en aquellos años, de interculturalidad y multiculturalismo, que, aun cuando se proponen fomentar la comprensión y la tolerancia, siguen aferradas a una idea esencialista de cultura.

Ahora bien, tanto Ortiz Fernández como Welsch se topan con un dilema teórico. ¿Cómo identificar «componentes culturales» en un proceso de transculturación, si esos componentes no son puros ni originales, sino resultado de procesos previos de transculturación?

Si Ortiz Fernández enumera a los «ciboney, taíno, español, judío, inglés, francés, angloamericano, negro, yucateco, chino y criollo» como «elementos formativos de la nación cubana»,⁴ ¿no vuelve a caer en un esencialismo que el concepto mismo de transculturación pretendía superar? La respuesta no es sencilla.

En mi opinión, solo podemos salir de este dilema si, siguiendo a Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, nos preguntamos por las posibilidades de fijar significados en un campo de contingencia discursiva. En *Hegemonía y estrategia socialista*,⁵ Laclau y Mouffe señalan que la articulación designa la práctica discursiva por la cual ciertos elementos adquieren una identidad provisoria y relacional: el sentido no aparece como dado de antemano, sino como efecto contingente de una fijación parcial.

² Ortiz, Fernando (2002), Edición Cátedra, p. 155.

³ Véase cómo resumen de su obra: Welsch, Wolfgang (2024). *We have always been transcultural. The arts as an example*. Leiden and Boston. Brill.

⁴ Op. cit. p. 152.

⁵ Laclau, Ernesto y Chantal Mouffe (2015). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Buenos Aires. Siglo de XXI Editores.

En ese marco, el discurso no se limita a reflejar significados que ya existirían por fuera de él, sino que domina «el campo de la discursividad», «detiene el flujo de las diferencias» y «constituye un centro»⁶ mediante puntos nodales que estabilizan, por un momento, la dispersión de los significantes. La articulación, entonces, no es una simple conexión externa entre términos ya constituidos, sino una operación hegemónica que reordena el campo simbólico y hace posible una fijación precaria del significado en un momento histórico dado.

Por eso, cuando hablamos de lengua argentina, no se trata tanto de determinar qué es, en sí, lo criollo, lo gauchesco, lo rural, lo indígena, lo afro, lo italiano, lo español, lo gallego, lo francés, lo inglés, lo portugués, lo brasileño, etcétera.⁷ Se trata, más bien, de analizar cómo se habla de esos elementos, qué significados se les atribuyen en un determinado momento, qué palabras y expresiones se seleccionan como ejemplos de un acervo que proviene de las más diversas lenguas y variedades, y cómo esas expresiones circulan y pasan a funcionar como marcadores de la argentinidad.

Paso a la segunda parte.

Quisiera ilustrar estas reflexiones sobre la transculturalidad de la lengua argentina a partir de una cadena de acontecimientos semióticos que se organizan alrededor de una actriz y directora de teatro argentina casi olvidada, Camila Quiroga; de un autor y director uruguayo poco conocido, Vicente Martínez Cuitiño; y de una obra de teatro que hoy probablemente está olvidada con razón, pero que en su momento tuvo mucho éxito: *La fuerza ciega*.⁸

Esta obra, escrita por Martínez Cuitiño en 1911, se estrenó en Buenos Aires el 13 de abril de 1917 en el Teatro Nuevo, bajo la dirección de Pablo Podestá.⁹ Camila Quiroga interpretó el papel protagónico. La prensa saludó *La fuerza ciega* como «drama nacional» (La Mañana, 14/04/17) y,

⁶ Op.cit. p.152.

⁷ Véase por las diferentes fuentes del léxico argentino Conde, Oscar (2026). *Lenguaje argento. Historia e identidad del habla argentina*. Buenos Aires. Taurus.

⁸ Kailuweit, Rolf (2012). La fuerza ciega: Zur sprachlichen und medialen Konstruktion eines transnationalen Kulturraums“, en: Berg, Walter Bruno, Chiara Polverinii Frank Reiser (eds.): *Literatur und die anderen Medien*. (Welt - Körper - Sprache. Perspektiven kultureller Wahrnehmungs- und Darstellungsformen, Band 9). Frankfurt am Main. Peter Lang. Pp. 123-144.

⁹ Conocemos el texto a base de la edición de 1932 en la revista La Escena, año XV, número 740.

pese a algunas críticas puntuales, la ubicó «a la altura de las mejores obras extranjeras» (La Prensa, 15/04/17).

Martínez Cuitiño hace comenzar su obra como un sainete típico ambientado en el puerto de Buenos Aires. El primer acto tiene todos los ingredientes habituales: mucho alcohol, cocoliches y criollos, quilombo de idiomas, tango y vidalita, y una discusión final. Pero cuando esa discusión se apaga sin dramatismo, en un clima de armonía, comienza la tragedia burguesa.

Camilo, el cantinero de origen italiano, ha dejado embarazada a la joven cantante Amelia. Cuando su hijo Salvador le pide casamiento a Amelia, ella y Camilo aceptan para encubrir el desliz.

El segundo y el tercer acto transcurren en el living de la joven pareja y conducen al desenlace trágico. Amelia no soporta la mentira; se va sintiendo cada vez más enferma y más débil y, finalmente, le confiesa a su marido, Salvador, la aventura que tuvo con su padre. Salvador saca un cuchillo, se dirige hacia su padre, pero termina clavándoselo a sí mismo.

La prensa de la época, por un lado, señala debilidades evidentes de la obra: «las desdichas de los personajes sólo se derivan de sus propios errores» (La Nación, 14.04.17); «el error inicial de Amelia fue casarse con el hijo» (La Unión, 14.04.17); «la obra es pobre, simplista de construcción» (La Razón, 14.04.17). En el segundo acto el público ya intuye el final; en el tercero, el conflicto «tarda mucho en resolverse» y la escena patética final «llenó de horror a la sala» (La Vanguardia, 15.04.17).

Sin embargo, esas mismas críticas le atribuyen a la obra un valor trascendental: se ubica «en un plano artístico superior» (La Argentina, 15.04.17), posee una «calidad artística rara en nuestros escenarios» (La Nación, 14.04.17), es un «drama nacional» (La Mañana, 14.04.17), «a la altura de los mejores extranjeros» (La Prensa, 15.04.17) y una «obra que honra y enaltece el arte dramático argentino» (La Vanguardia, 15.04.17).

¿Cómo se explica que una obra débil en su estructura y, en muchas partes, poco lograda incluso según la prensa de la época, haya tenido un efecto tan fuerte en la construcción de una identidad lingüístico-cultural argentina —o, mejor dicho, todavía rioplatense? ¿Qué papel juega ahí una determinada fijación de momentos transculturales?

Con el papel de Amelia, Camila Quiroga logra consagrarse como actriz de teatro reconocida.

Como escribió Jacobo de Diego en 1969:

La Fuerza Ciega [...] se convertiría [...] en una de las piezas de batalla del repertorio de Camila en los escenarios del mundo sirviéndole a ella de presentación en Madrid, Barcelona [y] París.¹⁰

Su compañía, fundada en 1918, fue la primera en dar a conocer el teatro rioplatense en una gira por Europa y, más tarde, también en la Ciudad de México. La dirección artística recayó en Martínez Cuitiño y su obra *La fuerza ciega* desempeñó un papel fundamental en este experimento.

En una entrevista con el corresponsal de *La Nación* (27 de febrero de 1921), Ignacio Firmat Lamas, Martínez Cuitiño explicitó la pretensión transcultural que lo guiaba al presentar la obra en España y Francia:

Si hemos llegado a la mayoría de edad para España y para Francia, que nos dan respectivamente, el instrumento de su lengua y el soplo de su espíritu, significaría que hemos llegado a la mayoría de edad para nosotros.

La gira, sin embargo, fue recibida con mucho escepticismo en Buenos Aires antes de comenzar. José Ma. Salaverría, corresponsal de *La Nación*, relata en febrero de 1921 que la opinión general era que la gira llegaba demasiado pronto: el teatro rioplatense todavía no tenía la madurez para triunfar en Europa y las particularidades del español rioplatense podían provocar malentendidos:

¿Qué efecto habían de producir [...] los americanismos, el vosismo familiar y la imposibilidad de decir la ce y la zeta? (*La Nación*, 26.03.1921).

Sin embargo, según los corresponsales, esas preocupaciones resultaron ser, en buena medida, infundadas.

¹⁰ Diego, Jacobo Alberto de (1969). Camila Quiroga, en: Secretaría de Estado de Cultura y Educación (ed.): *Quien fue en el teatro nacional*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, pp. 170-189.

Leopoldo Bejarano afirma que el público madrileño se deja seducir por «el dulce acento de la charla de allá» (*El Liberal*, 11 de enero de 1921). Las diferencias lingüísticas, señala Salaverría, son conocidas por los españoles, pero les generan «extrañeza, curiosidad [y]regocijo». Se trata, subraya Bejarano, de «teatro de ‘habla española’». Manuel Machado, por su parte, insiste en que los latinoamericanos siguen siendo «nuestros hermanos, más o menos descastados» (*La Libertad*, 11 de marzo 2021).

En Barcelona, en cambio, el veredicto es otro. José Roca y Roca relata en *La Nación* (20 de marzo de 1921) que, a diferencia de Madrid, el público barcelonés no solo toleró las desviaciones lingüísticas, sino que las aplaudió con entusiasmo. Según Roca y Roca, el teatro rioplatense podría desarrollar su propia lengua literaria mediante un proceso de transculturación:

... la mezcolanza de influencias de distinto linaje [...] han [sic] de trascender necesariamente al verbo de ellos en [...] corrupciones primero, más tarde dialectos y por fin en lenguajes propios susceptibles de cultivo y depuración [...] En tal concepto precisa reconocer que anda [el teatro rioplatense] por buen camino.

Federico Leal, en *El Universal* de México, donde Camila Quiroga presenta *La fuerza ciega* entre diciembre de 1921 y marzo de 1922, felicita a Martínez Cuitiño por la audacia de poner en escena una lucha lingüística:

Tiene [...] la particularidad notable de hacernos sentir, sobre todo por las osadías de la forma, por el chisporrotear del diálogo en que dos lenguas luchan y se confunden, como medio expresivo, las palpitaciones de una nueva raza (*El Universal*, 30 de enero de 1922).

El efecto que logran el uruguayo Martínez Cuitiño y la argentina Camila Quiroga con su compañía se ve nítidamente en México. Beatriz Seibel¹¹, citando a Antonio Magaña Esquivel, describe el asombro y el entusiasmo que despertó el lenguaje de *La fuerza ciega* en el público mexicano de 1922. Recién después de esa experiencia, los autores y actores mexicanos se habrían animado a apartarse del modelo europeo en el escenario:

¹¹ Seibel, Beatriz (2015). *Teatro: argentinos en el exterior. Emigrados y nómades (1822-1973)*. Buenos Aires. Eudeba.

los actores de mayor prestigio [...] hablan en la escena el español de acuerdo al habla de la gente de México. Así lo habían visto hacer a Camila Quiroga y sus actores [...] con respecto al habla de Argentina (Seibel 2015: 54).

Según la prensa internacional, la autonomía cultural no se alcanza a través de una interpretación virtuosa del instrumento «lengua española», sino, paradójicamente, a través de su ruptura en un escenario abierto.

¿Cómo entender esa ruptura como transculturación de la lengua teatral española, de modo que de ella surja una lengua teatral argentina? A nivel textual, a primera vista, esto parece tener poco que ver con la influencia del «espíritu francés» y mucho más con la tradición del sainete criollo.

La obra estiliza el habla coloquial rioplatense –incluyendo algunos lunfardismos– y las variedades de inmigrantes, sobre todo de origen italiano. Bastan unos pocos ejemplos para apreciar su polifonía.

Cotongo, personaje secundario, se esfuerza por hablar un español coloquial con fuerte color local, aunque, según las acotaciones, no logra ocultar su acento italiano:

¡Cha digo, si da rabia! ... ¡Rabia da!

La construcción «da rabia, rabia da» se considera un lunfardismo sintáctico de origen genovés. Cotongo usa el voseo en las formas pronominales y verbales y, por momentos, adopta formas gauchescas («muy güena»), probablemente para simular, como el Cocoliche de *Juan Moreira*, que no es un inmigrante, sino alguien del «interior».

Camilo, el tabernero, habla español con un fuerte acento italiano, que reproduce rasgos típicos del cocoliche:

Bah., no sea *sunsa*, Amelia! ... Le puede hacer *farta*, e se calla la boca, *sunsita*. Nadie lo sabe *e intunce osté e* tanto buena *come ante...*

Su mujer, Berta, se expresa en un italiano próximo a la norma estándar:

¡Dio mío! ¡Fa un freddo! ... ¡Buona sera!

Solo ocasionalmente recurre a dialectismos del sur de Italia:

¡Eh, guaglione!...

La madrileña Genoveva habla un español europeo estándar, sin afectación:

No seáis papanatas. Os queréis como dos tortolitos y por meras nimiedades os separáis.

El uso sistemático de la segunda persona del plural en pronombres y verbos hace que su habla resulte particularmente llamativa para un público latinoamericano.

En cuanto al «espíritu francés», su potencia disruptiva se manifiesta más bien en el plano de lo subversivo. La prensa parisina no se limita a reconocer la madurez artística del teatro rioplatense, sino que tiende a apropiárselo. En *Comoedia* leemos:

Un critique espagnol, charmé d'une pièce théâtrale, disait il y a un mois à Madrid, qu'on pourrait considérer Martinez Cuitino comme un auteur espagnol. Nous, considérant ces connaissances littéraires et les tendances esthétiques de son esprit, pouvons affirmer qu'il est français (17.02.1921).

Más allá de estas cortesías nacionales, a Martínez Cuitiño no le interesa acumular nacionalidades europeas, sino ingresar, con su propia nacionalidad, en la «República de las letras». No busca emigrar a Francia, sino hacer ingresar el «espíritu francés» –con todo su potencial transcultural– a su propio campo cultural.

La obra misma lo enuncia de manera lateral. Cotongo justifica la «purificación» de su relación conflictiva con Ninón con estas palabras:

Ella, un día, me habló al oído y me hizo el cuento de la muñeca que viene de París. Y yo consulté con mi conciencia [...] y me la llevé al registro civil.

El espíritu francés, conducido aquí al puerto tranquilo de un casamiento civil argentino, aparece como el «cuento de la muñeca que viene de París». No se trata de la historia del triunfo de la vida intelectual francesa, sino de un melodrama –ya conocido en el tango– sobre una parisina seducida y arrastrada al mundo prostibulario de Buenos Aires. Que la historia y el origen de Ninón sean verdaderos o no, es irrelevante. Lo importante es que, como motor simbólico de emancipación cultural, el espíritu francés actúa como una incorporación transcultural.

Como cadena de acontecimientos, *La fuerza ciega* representa un intento de forjar, a través del teatro, una cultura argentina –o rioplatense– propia, que aspire a reconocimiento tanto hacia adentro como hacia afuera. Martínez Cuitiño formula este proyecto como síntesis entre lengua española y espíritu francés.

Sin embargo, si atendemos a la recepción internacional, la autonomía cultural parece surgir menos de una afirmación de la lengua literaria española tradicional que de su puesta en crisis. Y a la invocación del espíritu francés como fuente de inspiración se le opone, de manera subversiva en la obra, la figura de Ninón, la supuesta cantante y prostituta francesa.

Más que un reconocimiento «neutral», los elogios de la prensa internacional funcionan muchas veces como formas de cooptación. Pero, más allá de eso, la serie de representaciones refuerza al público rioplatense en su búsqueda transcultural de identidad a través de los recursos de una lengua literaria propia.

Paso a la tercera y última parte.

¿Por qué considero que este episodio, en gran medida olvidado, de la historia lingüística argentina es especialmente apto para destacar el carácter transcultural del español argentino? Porque ilustra, de manera ejemplar, la lucha por la hegemonía discursiva que subyace a todo debate sobre identidad cultural y lingüística.

En un momento de cambio cultural, se trata tanto de identificar el producto de un proceso transcultural como sus componentes. El hecho de que Martínez Cuitiño sea uruguayo no ocupa un lugar relevante en los debates de la época. A veces se subraya el carácter rioplatense del lenguaje escénico; pero en la prensa argentina y española, «argentino» y «rioplatense» se usan casi indistintamente, en gran medida como sinónimos. En París y en la Ciudad de México, en cambio, se habla exclusivamente de «argentino».

El intento de Martínez Cuitiño de definir la emancipación lingüístico-cultural como producto de lengua española y espíritu francés fracasa. En cambio, la «jerga italo-argentina», el voseo y el vocabulario local –cuyo valor para una lengua literaria exigente todavía se discutía en Buenos Aires– son aclamados en Barcelona y en la Ciudad de México.

En última instancia, no es el autor y director Martínez Cuitiño quien se apropia del discurso, sino la actriz Camila Quiroga, al frente de su compañía teatral. La «argentinidad» como efecto se construye en el escenario, no en las entrevistas ni en los comunicados de prensa.

No voy a seguir ahora con más detalle los debates sobre los ingredientes transculturales de la lengua argentina. Tal vez sea más sencillo mostrar si la entonación argentina está más influida por el italiano que por el gallego. Pero tanto una tesis como la otra pueden articularse de manera tal que adquieran visibilidad pública y contribuyan a la configuración de la identidad lingüística.

Lo mismo cabe para la relación entre «vos» y «tú». ¿Es el tuteo parte de un sistema de tratamientos argentino, una forma intermedia entre la cercanía y la distancia? ¿Constituye un recurso de una tradición literaria propia, como marcador de intimidad, o es una mera reminiscencia de tradiciones ajenas, europeas y panamericanas? ¿O acaso una influencia de la inmigración italiana?¹² En todas estas cuestiones, no se trata tanto de establecer un análisis «factual» definitivo, sino de rastrear quién articuló qué tesis, en qué momento y con qué éxito discursivo.

No existe una «lengua argentina» en sí misma, como entidad homogénea. Como expliqué en mi tesis hace casi treinta años: toda lengua es un conjunto complejo de variedades adquiridas como primera lengua en la infancia –los genolectos– y de una multitud de gramolectos que se aprenden a partir de textos ejemplares, escritos y orales. Un estándar nacional es ese gramolecto que funciona como referencia para los hablantes y al que estos remiten sus propios genolectos.¹³

Mis colegas de la Escuela de Bamberg, Benno Berschin y Hans-Ingo Radatz, han definido ese gramolecto representativo como «politolecto»¹⁴:

Wird dieser Grammolekt, den man auch als „Literatursprache“ bezeichnen kann, schließlich für die integrativen Zwecke einer angestrebten oder schon vorliegenden politischen Gemeinschaft („Nation“) instrumentalisiert, so ist vorzugsweise von

¹² Véase Kailuweit, Rolf y Anja Schütz. 2018. Medios populares y normas lingüísticas en la Argentina – El desarrollo de una lengua literaria moderna a través del rock argentino, *Revue de linguistique romane* 82, pp. 335-352.

¹³ Kailuweit, Rolf (1997). *Vom EIGENEN SPRECHEN – eine Geschichte der spanisch-katalanischen Diglossie in Katalonien (1759-1859)*. Frankfurt/Main etc. Lang.

¹⁴ Radatz, Hans-Ingo (2022). Genolectes, gramolectes i politolectes: una tipologia de les llengües no-estatals d'Europa, *Treballs de Sociolingüística Catalana* 32 (2022) – Monogràfic „L'avaluació de les polítiques lingüístiques“, pp. 121-135.

Poli[to]lekt zu sprechen. Der *Poli[to]lekt*, eine Analogiebildung zu *Genolekt*, ist die sprachliche Normvarietät, die gemeinhin als Nationalsprache verstanden wird. (Berschin 2006: 23).¹⁵

(Si ese gramolecto, que también puede denominarse «lengua literaria», acaba siendo instrumentalizado con fines integradores de una comunidad política, una «nación» deseada o ya existente, es preferible hablar de *poli[to]lecto*. El *poli[to]lecto*, un término creado por analogía con «genolecto», es la variedad lingüística estándar que comúnmente se entiende como lengua nacional [traducción, RK]).

En el caso del español argentino, la condición de gramolecto representativo, de politolecto o de lengua nacional sigue siendo precaria. El estándar argentino –por el que esta Academia se ha ganado su prestigio– sigue siendo una variedad estándar dentro de un español pluricéntrico.

El debate sobre la pluricentricidad del español es otro espacio transcultural en el que las dominancias discursivas dinámicas juegan un papel importante. ¿Un «centro» es una región – como el Cono Sur o el Río de la Plata, al lado de la región andina o caribeña–, como sugiere la Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española en su *Nueva gramática*?¹⁶ ¿O cada país con castellano como idioma oficial tiene su propio estándar?¹⁷ ¿O solo aquellos Estados que, como dice Franz Lebsanft,¹⁸ sostienen una política lingüística endocéntrica?

La labor de la Academia Argentina de Letras forma parte, hasta cierto punto, de esa política endocéntrica, si por ello entendemos una orientación hacia referencias lingüísticas propias del país. Pero esa orientación –en la Argentina, en México y en todos los países de América Latina–

¹⁵ Berschin, Benno H. (2006). *Sprach- und Sprachenpolitik. Eine sprachgeschichtliche Fallstudie am Beispiel des Grenzlandes Lothringen (Moselle) 1789-1940*. Frankfurt a.M: Peter Lang Verlag (Bonner Romanistische Arbeiten 93).

¹⁶ Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española: *Nueva gramática de la lengua española* [en línea], <https://www.rae.es/gramática/>. [Consulta: 10/09/2026], pp. XVII-IV.

¹⁷ Bierbach, Mechthild. 2000. Spanisch – eine plurizentrische Sprache? Zum Problem von norma culta und Sprachvarietät in der spanischsprachigen Welt. *Vox Romanica* 59, pp. 143-170.

¹⁸ Lebsanft, Franz 2007. Norma pluricéntrica del español y academias de la lengua, en Laferl, C. / Pöll, B. (eds.): *Amerika und die Norm. Literatursprache als Modell?*, Tübingen: Niemeyer, pp. 227-246.

es transcultural en la medida en que no rompe del todo con las otras regiones hispanohablantes. No puede existir un endocentrismo en sentido estricto dentro de un sistema pluricéntrico.

El Decreto 933 de 2013 sobre el doblaje lo formula con claridad en su artículo 3:

Art. 3° --- Se considera como idioma oficial al castellano neutro según su uso corriente en la REPUBLICA ARGENTINA, pero garantizando su comprensión para todo el público de la América hispanohablante.

Haría falta otra ponencia para analizar qué componentes transculturales se condensan en la expresión «castellano neutro según su uso corriente en la República Argentina» y hasta qué punto esa expresión se diferencia de «argentino neutro», que a su vez parece retomar el viejo «español neutro» de la industria cultural con base en México y Estados Unidos en los años setenta y ochenta.¹⁹ Toda neutralidad postulada implica siempre inclusión y exclusión de ciertos componentes transculturales. No hay neutralidad objetiva; hay dinámica transcultural, construcción y reconstrucción de identidades, articulaciones en el sentido de Laclau y Mouffe.

Evidentemente, yo no puedo decirles cuál es el argentino más correcto, más representativo o más bello. Pero sí, deseo contribuir a la investigación sobre la representación de la argentinidad y a mantener abierta la pregunta por lo que es el argentino para las y los argentines, y para sus interlocutores en el resto del mundo.

Es una cuestión que se discutió, se discute y se seguirá discutiendo de manera agonística, negociando no solo los hechos y los argumentos, sino también qué cuenta como argumento, es decir, las reglas mismas del debate. En estas discusiones y luchas en torno a la lengua argentina y su lugar en el español pluricéntrico, quiero ser un abogado de la argentinidad: quizás poco equipado y no muy relevante, pero comprometido y leal.

Muchas gracias.

¹⁹ Véase Staudinger y Kailuweit op.cit.