

Tradición, modernidad y vanguardia en la novela *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes

Wanderlan da Silva Alves

Universidade Estadual da Paraíba

A Ricardo Güiraldes por lo general se le ve como un representante de la novela criollista (Romano, 1994; Alonso, 2006), y cuando lo relacionan con las vanguardias, suelen tenerlo como un escritor que, en la cumbre de los movimientos vanguardistas en Hispanoamérica en las décadas del '10 y de los '20 era un hombre mayor que, en alguna manera, apoyó los intentos de los jóvenes escritores vanguardistas, sin moverse él mismo en tanto escritor en medio a las impactantes experimentaciones y aportaciones formales de las vanguardias (Previtali, 1967). Sin embargo, cuando leemos su novela *Don Segundo Sombra*, publicada en 1926, nos encontramos con cuestiones cuya ambivalencia conduce a una idea de novela nacional a la vez que juega con elementos y perspectivas representacionales parejos a algunas propuestas formales de las vanguardias literarias de las dos primeras décadas del siglo XX tanto en Europa como en Hispanoamérica, especialmente en los modos de representación.¹

¹ No cabe duda en cuanto al hecho de que Güiraldes tiene en mente a la poseía gauchesca, al debate en torno a la civilización y barbarie y al criollismo al escribir su novela, sin embargo, es cuestionable el simple encasillamiento de

El debate en torno a *Don Segundo Sombra* ha estribado, pues, en una tendencia a que se ha aferrado parte de la crítica en la Argentina en torno a la idea de una tradición literaria que presuntamente ya existía en la poesía gauchesca y que vendría de la literatura de los gauchos. “Según ella, el léxico, los procedimientos, los temas de la poesía gauchesca deben ilustrar al escritor contemporáneo, y son un punto de partida y quizá un arquetipo” (Borges, 1997b: 189). Pero la existencia de dicha tradición es algo cuestionable, pues, la gauchesca, al igual que cualquier género literario, es arbitrario y artificial, es decir, está formada por elecciones y normas internas y no puede confundirse con la poesía y la lengua del gaucho que quiere representar, es decir, es un sistema literario, no una tradición en el sentido pleno del término (Borges, 1997b; Rama, 1977).

Sin embargo, es importante y legítimo por parte de Güiraldes el artificio de crearse una tradición desde donde pueda desplegar la

su narrativa bajo cualquiera de esas clasificaciones, en primer lugar porque *Don Segundo Sombra* acude a lo autóctono como referencia creativa—a partir de la incorporación o recreación de motivos narrativos o artificios escriturales identificados con la pampa y el gaucho—hacia una producción literaria que avanza rumbo a la superación del propio paradigma adoptado. En cierto modo, respecto de los modelos literarios de la gauchesca y del criollismo, *Don Segundo Sombra* constituye una puesta en escena de sus límites representacionales y los supuestos que ellos representan, convirtiéndose en una versión alterna que dialoga con los símbolos nacionales argentinos de la época—identificados con los signos de la tierra ya literariamente tipificados y codificados en la gauchesca y en el criollismo—a la vez que constituye una nueva práctica en el ámbito de la creación artística, anclada en la conciencia de la representación a partir del lenguaje (Rowe, 1994). Hay, además, diferencias de carácter histórico que apartan la novela de sus precursores, entre ellos, el hecho de que la gauchesca se desplegó bajo una coyuntura histórica peculiar, ubicada en el contexto de afirmación independentista que articula voces marginadas por razones sociopolíticas que ya estaban superadas cuando, en el siglo XX, Güiraldes escribe su novela. Otro aspecto importante es que, al parecer, no hay en *Don Segundo Sombra* el objetivo de crear un “texto nativo”, característica común en las obras criollistas (Alonso, 2006), sino que hay la valoración escritural de elementos provenientes de ámbitos culturales marginados pertenecientes a lo local, como el habla popular, hecho que, como sabemos, constituyó, asimismo, un importante recurso en la escritura de las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Aparte, mientras que la “integración estética por el criollismo de las culturas subalternas o periféricas involucra un cierto vaciamiento cultural de los seres humanos que las representan” (Rowe, 1994: 708), en *Don Segundo Sombra* el énfasis narrativo en la trayectoria de aprendizaje del protagonista evita que el relato se configure como una representación estereotípica del gaucho, invirtiendo en el individuo Fabio Cáceres quien, a su vez, sí vive su aprendizaje en el universo en que se inserta, es decir, la pampa, aunque los valores que aprende son, más que modos del gauchaje, valores de la existencia humana. Es decir, bajo la configuración inicialmente identificada con lo local, la novela avanza hacia la sublimación del propio regionalismo (Rowe, 1994) rumbo a la incursión en la individualidad del protagonista y el cosmopolitismo de la escritura en tanto matriz articuladora del propio tejido narrativo.

narrativa de *Don Segundo Sombra*, pues la modernidad artística, en la que se inserta la propuesta literaria presente en la novela, es una suerte de tradición creadora marcada por interrupciones (Paz, 1984) que necesita proyectarse un punto desde donde pueda irrumpir, aunque por medio de la idealización. En ese sentido, *Don Segundo Sombra* busca dicha tradición, ubicándose en una frontera de universos y contextos. En la diégesis, por ejemplo, dicha frontera se manifiesta en la figuración de la relación entre el campo y la ciudad: “En las afueras del pueblo, a unas diez cuadras de la plaza céntrica, *el puente viejo tiende su arco sobre el río, uniendo las quintas al campo tranquilo*” (Güiraldes, 2000: 21—cursiva mía).

Aún en las páginas iniciales del relato, dicho sentimiento de no pertenencia al universo urbano y a la civilización que la casa de las tías y su entorno representan para el personaje protagonista, se afirman otra vez. Es clara, pues, la oposición simbólica que se establece entre el campo abierto y su entorno—espacio de la libertad—y la casa de las tías, metáfora de las imposiciones cotidianas y del control diario de la vida ordinaria establecida según reglas muy definidas y civilizadas:

Durante tres años fui al colegio. No recuerdo qué causa motivó mi libertad. Un día pretendieron mis tías que no valía la pena seguir mi instrucción y comenzaron a encargarme mil comisiones que me hacían vivir continuamente en la calle. En el Almacén, en la Tienda, el Correo, me trataron con afecto. Conocí gente que toda me sonreía, sin nada exigir de mí. Lo que llevaba yo escondido de alegría y sentimientos cordiales se libertó de su consuetudinario calabozo, y mi verdadera naturaleza se expandió libre, borbotante, vívida. La calle fue mi paraíso, la casa mi tortura. (Güiraldes, 2000: 23—cursiva mía)

El procedimiento es frecuente en la novela y revela un desplazamiento progresivo, que se extiende desde lo más cerrado y controlado hacia el espacio abierto, signo de la libertad y de lo desconocido, aunque inicialmente aparece sólo en el microcosmos del entorno donde vive Fabio Cáceres, el protagonista: la calle se vincula con el paraíso y la libertad, mientras que la casa de las tías se le hace un calabozo. En ese sentido, la calle se relaciona con la naturaleza del protagonista, que es ser libre, y la casa, al contrario, constituye para él una marca del proceso de modernización, la civilización y la urbanización que hasta entonces lo someten y lo impulsan a integrarse.

Tenemos, por lo tanto, un primer sentido para la idea de

tradición que irrumpe en esa novela de Güiraldes: la tradición escritural y crítica que opone a la civilización y la barbarie en la literatura y en la historia argentinas. En la novela, dicha relación no es pasiva, sino crítica, pues empieza ya con una inversión de la perspectiva de Sarmiento. Ese primer acercamiento señala los dos universos de frontera a que se vinculan la novela de Güiraldes—en tanto tradición narrativa, por medio del tema y de algunos motivos—y su protagonista en tanto individuo en la representación narrativa. Aquí tenemos, pues, la clara frontera entre la pampa y la ciudad, el interior y el litoral.

De esa manera, Ricardo Güiraldes crea sus precursores nacionales en tanto a la forma y al contenido de su novela, acudiendo a la gauchesca y, asimismo, al *Facundo* (1845), de Sarmiento, y se ubica al mismo tiempo en la condición del que sigue y avanza desde dichas referencias. En tanto a la vinculación a dicha tradición, Güiraldes se inserta en ella a partir de los siguientes artificios: 1. Explotación de relatos orales e historias antiguas (Don Segundo sabe contar historias que seducen a los oyentes con la magia, en las que figuran Dios, el Diablo y lo misterioso); 2. Recurso a la experiencia del viajero (el resero): “¡Cuánto había andado ese hombre!” (Güiraldes, 2000: 87), lo cual le asigna el poder de narrar (Benjamin, 1985); y 3. El reconocimiento del saber del gaucho, quien, en la figura de Don Segundo, legitima la validez del saber que se transmite y que le permite al protagonista Fabio Cáceres iniciarse en su trayectoria de aprendizaje, según confiesa el personaje:

Él fue quien me guió pacientemente hacia todos los conocimientos del hombre de la pampa. Él me enseñó los saberes del resero, las artimañas del domador, el manejo del lazo y las boleadoras, la difícil ciencia de formar un buen caballo para el aparte y las pechadas, el entablar una tropilla y hacerla parar a mano en el campo, hasta poder agarrar los animales dónde y cómo quisiera. (Güiraldes, 2000: 86)

En ese sentido, la novela *Don Segundo Sombra* se constituye a partir de la incorporación de nociones del saber del otro (el gaucho, la tradición), pero sin la preocupación de subordinar dicho saber a una voz generalizante que lo disloque y someta (al contrario, por tanto, de Sarmiento) (Ramos, 2008). Por ello Güiraldes actualiza su relación de diálogo con un símbolo nacional (el gaucho) lanzándolo más allá de la condición de símbolo nacional, hacia la condición de representación en

la narrativa literaria. El propio recurso a las formas literarias populares en la narrativa tiene cabida por la capacidad de la novela en tanto género de incorporarse innúmeros materiales. Así que, en esta novela, aún los relatos orales y los versos del gauchaje no están puestos en el ámbito del folklore, sino que cumplen en la diégesis el mismo rol que los demás recursos para la totalidad de la representación. En su escritura, ya no tiene cabida la distinción entre bárbaro y civilizado en lo que atañe a la materia incorporada desde la tradición y a la materia inserta por el propio autor. Todo se ha vuelto un nuevo signo artístico. En cierto modo, la novela se adhiere a la idea de que

para que el orden persista después de que la novedad sobreviene, el *todo* del orden existente debe alterarse, aunque sea levemente. De esta manera se van reajustando las relaciones, las proporciones, los valores de cada obra de arte respecto del todo: he aquí la conformidad entre lo viejo y lo nuevo. (Eliot, 2000: 20—énfasis del autor)

De hecho, hay que señalar en la relación con las líneas escriturales y de pensamiento anteriores que Güiraldes lleva vivas en su presente, que él las busca con objetivos creativos, no se trata de un regreso o una sumisión determinista a una presunta tradición anterior (Borges, 1997a; 1997b). Más bien, corresponde a una acción de inserción en el movimiento de la propia modernidad literaria hispanoamericana (Borges, 2005; Eliot, 2000; Paz, 1984). Como parte de dicho movimiento, Güiraldes dialoga con líneas escriturales ya existentes, pero de modo crítico, rumbo a su independencia en tanto escritor.

En lo que respeta a su constitución formal, sin embargo, *Don Segundo Sombra* está más cerca de *Facundo* que de otros textos que tratan del tema de la civilización y la barbarie en la literatura hispanoamericana hasta la primera mitad del siglo XIX, y ambos están más cerca de nosotros que de sus contemporáneos, en cuanto a sus perspectivas escriturales (Martínez-Estrada, s. d.). En cuanto a la forma, al igual que el *Facundo*, pero por distintos medios, *Don Segundo Sombra* también es acumulativo y efectista, y el efecto es de seducción y encantamiento del lector (Jitrik, s. d.). En él tenemos el cúmulo de recuerdos que se conectan a partir de la memoria del narrador-protagonista, llenando así de significación el universo recordado por Fabio Cáceres. Pero no se puede olvidar que se produce en la narrativa,

asimismo, el sentido efectista de la propia representación, especialmente en las descripciones y en las metáforas que juegan con el universo del gaucho y con la naturaleza de la pampa, lo cual asigna al texto un carácter innovador.

Dichos artificios escriturales tanto insertan la novela en una línea de creación literaria (he aquí una idea de tradición) como señala sus diferencias y, por lo tanto, se apartan de ella (proceso de ruptura relacionado con su perspectiva de vanguardia). Entonces ya podemos formular el carácter escritural de su relación con la pampa y el gaucho, a partir de dos planos de representación: 1. el plano que mitifica al gaucho convirtiéndolo en un símbolo nacional; y 2. el plano representacional, que halla en la literatura que trata del gaucho y de la pampa el elemento clave para crear su propia idea literaria de la pampa y su gente, es decir, para crear su propia representación.

Además, al hacer dicha opción, Güiraldes tiene en cuenta su proyecto de afirmarse como escritor. El artificio de crearse una tradición (sus precursores) resulta en una acción intencional de legitimación de su pertenencia al sistema literario argentino cuya naturaleza es más bien programática. Para el autor, seguir dicha tradición significa, asimismo, hacer una opción que no sólo juega con rasgos formales sino que se inserta en el universo de un grupo de lectores ya prácticamente “seducidos” por un tipo literario: el gaucho (Rama, 1977; Pizarro, 1995). O sea, además de buscar una tradición simbólica necesaria a la afirmación de su modernidad, Güiraldes busca insertarse en un sistema literario establecido y capaz de hacer que su obra circule (Rama, 1977; Eliot, 2000). Pues

ese público no existía como tal, puesto que antes de la poesía gauchesca no se presentaba sino como una masa de hombres ajena al circuito del consumo literario, al menos en sus formas recibidas. Por parte de los escritores que a él se dirigieron, más que una opción entre diversos auditorios potenciales, hubo, estrictamente, una invención, una creación donde antes no había nada. La literatura gauchesca comenzó por operar la génesis de un público para la poesía, actuando intensamente sobre un sector social que se mantenía apegado a la nutrición literaria propia del tradicionalismo rural y que constituirá el conjunto de receptores que permitirá desarrollar el movimiento. (Rama, 1977: xv)

En definitiva, el diálogo de Güiraldes con una tradición (que alguna vez se ha visto como tradición literaria nacional argentina)

corresponde, en verdad, a un artificio de afirmación tanto de su condición de escritor como de su modernidad en busca de la creación de una obra vanguardista integrada al sistema literario nacional, pues

Don Segundo Sombra [fue] no sólo la historia de la iniciación de Fabio como gaucho, y la de su reconocimiento como Fabio Cáceres, sino también la del propio renacimiento de Ricardo Güiraldes como novelista reconocido, después de la dolorosa ceremonia de iniciación que fue su escritura. (Alcoba, 2000: 13)

A lo mejor, en eso identificamos el eje en el que lindan el criollismo y las vanguardias, en la novela, puesto que “otro aspecto particular del criollismo argentino es el hecho de que los valores del nacionalismo cultural, tema importante del debate desde el 1900, fueron apropiados por el vanguardismo” (Rowe, 1994: 714) en un proceso de relectura de lo nacional en las décadas del ‘10 y de los ‘20. La perspectiva escritural de Güiraldes en *Don Segundo Sombra* corresponde, por lo tanto, a un estadio de madurez posterior al de la propia gauchesca en el que el autor moviliza algunos temas y motivos de ese género para, en la representación, expresar una concepción del artista que es, asimismo, la suya y que, estructuralmente, encuentra en el gaucho una figura con la que se identifica, pese a que no corresponde documentalmente a la realidad de su época.²

En verdad, la narrativa de *Don Segundo Sombra* acude a algunos elementos simbólicos y a concepciones de la representación heredadas de la modernidad artística, que afirman la conciencia escritural hacia la representación en la novela, articulándolas a la figura del gaucho.

La primera de ellas es la identificación del gaucho como hombre del mundo entero, cuya subjetividad no cabe en los límites de la vida ordinaria. En la novela, leemos pasajes como los siguientes: “A lo lejos vi que Patrocinio arrimaba mi tropilla. Al día siguiente, pensé, me iría con ella. No hay querencia mejor que el lomo de sus caballos para un resero, ni cama más acomodadita que sus jergas y sus pellones” (Güiraldes, 2000: 167). “Cuanto más distancia dejábamos a nuestra

² Hay que tener en cuenta que la representación del gaucho presente en *Don Segundo Sombra* es, ya para sus contemporáneos, distinta de la realidad de la pampa evocada en aquel entonces, ya cortada por los ferrocarriles, dividida por alambres, mucha vez ordenada en diversas fincas. Ya se trata, para la época, de una creación explícitamente ficcional, aunque su referente pueda estar muy vivo en la memoria de los lectores.

espalda entre nosotros y aquella costa bendita, más volvía en mí la confianza y la alegría, aunque en el fondo me quedara el resabio de un trago amargo” (Güiraldes, 2000: 178).

Güiraldes, que había leído a los simbolistas franceses (Alcoba, 2000), se acerca a la concepción de Charles Baudelaire, quien en *El pintor de la vida moderna*, publicado en 1863, presenta al artista como un hombre que no se detiene en ninguna parte, pues se interesa por todos los lugares, y por eso no pertenece a ninguno. Para el poeta francés, el artista es, además, un convaleciente, alguien cuyo interés por el mundo se asemeja al del que se acerca a la muerte, es decir, del que está libre de las imposiciones ordinarias de la vida y, por ello, logra ver la belleza incluso en lo más mínimo, razón por la que Baudelaire también lo identifica con el niño. Es ésta la mirada que encontramos en la focalización identificada con el punto de vista del protagonista en ciertos pasajes de la novela, como el que sigue:

Goyo era baquiano y ligero. Mi atareada inutilidad le hacía reír sin descanso. No bien había yo rasgado el cuero de una pata, cuando ya su cuchillo, viniendo por la lanza, me amenazaba con la punta. Con tajos largos y certeros separaba el cuero de la carne y, una vez abierta la brecha, metía en ella el puño con el que rápidamente procedía al despojo de la bestia. Haciendo primero un círculo con la hoja en derredor de las coyunturas, quebró las cuatro patas en la última articulación. Entre el tendón y el hueso del garrón, abrió un ojal en el que pasó la presilla del cabestro y, arrojándose a un árbol, tiró por sobre una rama la punta opuesta, de la cual me colgué con él hasta que quedara suspendida la res.// Rápidamente abrió la panza, sacó a vueltas y revueltas el sebo de tripa, despojó el vientre de desperdicios, el tórax de bofes, hígado y corazón. (Güiraldes, 2000: 74-75)

Pese a que los referentes son elementos típicos del universo del gaucho—la res, el manejo del animal, su carne y sus entrañas—, lo que se destaca en el pasaje es la mirada encantada de Fabio Cáceres hacia la destreza de Goyo. Además, la visión del animal muerto y de sus músculos le ofrece una nueva representación del animal a Fabio. Dicha imagen, extraña, en alguna manera, cobra para el protagonista otro valor, identificado, en cierto modo, con el valor de la propia forma, lo cual se coadyuva a una idea de belleza que es típica de la estética moderna. No es difícil percibir, por ejemplo, la semejanza de dicha concepción con la del pasaje siguiente, del ensayo de Baudelaire antes mencionado:

Un amigo me decía un día que siendo muy pequeño, presenciaba el aseo de su padre, y que entonces contemplaba, con una mezcla de estupor y de deleite, los músculos de los brazos, las gradaciones de colores de la piel matizada de rosa y amarillo, y la red azulada de las venas. El cuadro de la vida exterior lo penetraba ya de respeto y se apoderaba de su cerebro. Ya la forma le obsesionaba y lo poseía. La predestinación mostraba precozmente la punta de su nariz. *La condena eterna* se había cumplido. ¿Necesito decir que este niño es hoy en día un pintor famoso? (Baudelaire, 1995: 85)

Lo novedoso en la novela de Güiraldes es que él vincula dichas concepciones de la modernidad artística al universo autóctono del gaucho, en un proceso que debilita las referencias empleadas, explotando las posibilidades de expresión de una idea de belleza identificada con la autonomía de la forma y con el valor de lo efímero:

Se cerraron tres o cuatro apuestas sin importancia. La plata estaba al giro. // En un brusco arranque, los gallos acertaron distancia. A dos centímetros, los picos se trabaron en un rápido juego de fintas. Las cabezas temblequeaban, subiendo, bajando. // Y el primer tope sonó como guascazo en las caronas. // aprovechando los revuelos, que desnudaban al combate, juzgamos los cuerpos, los muslos, la respectiva capacidad de violencia o ligereza. Luego miramos en silencio, para traducir nuestra opinión en apuesta. (Güiraldes, 2000: 115)

Este pasaje trata de una riña de gallos que Fabio Cáceres acompaña con otros gauchos. Por una parte, remite al gusto del gaucho por el juego, pero, por otra, la seducción de la barbarie que la riña constituye, linda con la seducción de lo estético que los movimientos de los animales producen en el espectador. De las “fintas”, “las cabezas [que] temblequeaban subiendo, bajando”, “los revuelos”, y las propias formas corporales de los animales, resulta el placer de la contemplación de ese espectáculo bárbaro que desreferencializa los signos y se vuelca hacia la propia forma, en tanto lenguaje autónomo—color, movimiento. La conciencia de la forma—en situaciones que, como la anterior, acuden a la focalización en múltiple perspectiva y al movimiento, pudiéndose parangonar, por ejemplo, con el Cubismo y con el cine—dota el texto de una concepción de belleza que encuentra en lo bárbaro un elemento estéticamente relevante. Es eso lo que había propuesto Baudelaire en el siglo XIX. Y mientras que el poeta simbolista francés loa a una carroña en su poesía, en “Une Charogne”, por ejemplo, Güiraldes crea, asimismo, su homenaje a lo asqueroso, acudiendo a los referentes del

universo que maneja en la novela:

Quedaban también los cadáveres de siete enfermos cuereados, carnes secas apenas capaces de disimular el hueso, pobres cosas rojizas, lamentablemente estiradas a breve distancia del redondel, sobre las que se asentaban peleando gaviotas y chimangos. Y había sobre nosotros miles de estos pájaros, entreverando sus revuelos como humareda sobre el fuego, largándose de tiempo en tiempo contra las miserables reses, para arrancarles pedazos de carne sufrida, por la que después se atacaban haciendo gambetas y trenzas en el aire. (Güiraldes, 2000: 151-152)

La focalización del torneo en el rodeo va más allá de una descripción naturalista, incursionándose en el juego de colores, distancias, movimientos y variedades de signos, de manera que el relato de un momento en la vida del gaucho logra expresar la belleza de una imagen cuya representación es más grande que la realidad evocada por ella. En ese sentido, el relato, en *Don Segundo Sombra*, está marcado por una densidad signica que explota lo más posible las posibilidades expresivas de los elementos incorporados, lo cual también es coherente con una concepción moderna de lo estético y lo literario (Poe, 1999).

Relacionado con lo anterior, otro aspecto que conecta al gaucho con la modernidad baudelairiana en la novela es su relación ambigualmente deseosa de lo nuevo, pese a su condición aferrada al pasado:

Ya no podía yo aguantar aquellas cosas, y una irrupción de rabia me hizo mirar, en torno mío, las dismanteladas paredes de mi cuartucho, como se debe mirar sin piedad a enemigo vencido. ¡Oh, no extrañaría seguramente nada de lo que dejaba, pues las riendas y el bozalito, que adivinaba enrollados en el clavo que los sostenía contra la madera de la puerta, vendrían conmigo! Los muros que habían visto impasibles mis primeras lágrimas, mis aburrimientos y mis protestas, quedarían bien solos. (Güiraldes, 2000: 38)

Lo moderno, en ese caso, está en la superposición de la condición del gaucho y la del poeta moderno—incomprendido y sin lugar en el universo dónde se encuentra. A veces, dicha superposición linda con la propia radicalidad de las acciones o de las posturas de las vanguardias, puesto que aparecen yuxtapuestas en condición de equidad, como en los pasajes siguientes:

El en pueblo sabían mi paradero, y posiblemente querrían obligarme a volver para casa. Esa isoca no me haría daño. Porque ya estaba en parva mi lino. Antes me zamparía en un

remanso o me haría estropear por los cimarrones, que aceptar aquel destino. De ningún modo volvería a hacer el vago por las calles aburridas. Yo era, una vez por todas, un hombre libre que ganaba su puchero, y más bien viviría como puma, alzado en los pajales, que como cuzco de sala entre las faldas hediondas a sahumero eclesiástico y retos de mandonas bigotudas. (Güiraldes, 2000: 52-53)

Por segunda vez parecía que la casualidad me daba la solución. ¿No decidí pocos días antes escapar, por haberme marcado un camino el paso de Don Segundo? Pues esta vez me iría detrás de la tropa, librándome de peligros lugareños con sólo mudar de pago. (Güiraldes, 2000: 53)

[Fabio dirigiéndose a Goyo]

—¿Podré dir yo?

—Si te manda el patrón.

—Y si no me manda?

Don Segundo me miró de arriba abajo y sus ojos se detuvieron a la altura de mis tobillos.

—¿Qué es lo que buscas? —pregunté fastidiado por su insistencia.

—La manea.

—¿Ande la tiene?

—Creíba que te la habías puesto.

—Un momento tardé en darme cuenta de su decir. Cuando comprendí hice lo posible por reírme aunque me sintiera burlado con justicia.

—No es que me haiga maniao, Don, pero tengo miedo qu'el patrón se me siente.

—Cuanto yo tenía tu edad, le hacía el gusto al cuerpo sin pedir licencia a naides. (Güiraldes, 2000: 53-54)

Aunque se trata de una fuga, Fabio Cáceres va hacia un pasado mítico y simbólico (el del gaucho, de la barbarie, de los orígenes) que lo lleva hacia sí mismo y su experiencia subjetiva en la condición de gaucho. En un sentido más amplio, dicha fuga corresponde, además, a la del individuo moderno que intenta encontrar sus raíces en un pasado escindido que ya no forma parte del presente de su realidad histórica más inmediata—es, asimismo, la búsqueda de una tradición en que insertarse (Benjamin, 1985). En cuanto a eso, la novela alcanza ciertos matices de la despersonalización de que habla T. S. Eliot (2000) en la relación del poeta moderno con su vida y su obra. No parece azarosa la situación homóloga del protagonista de *Don Segundo Sombra* con la del autor, aunque en universos distintos: “el protagonista de la novela, Fabio Cáceres, huirá de la casa de sus tías, se convertirá en resero, se hará duro, aprenderá a domar potros... renacerá como gaucho antes de poseerse a sí mismo y reunirse con el apellido paterno” (Alcoba, 2000:

9).

De modo semejantes, Güiraldes se marcha a Europa y vive en París entre 1911 y 1912, llevando una vida bohemia, conociendo nuevas tendencias de las vanguardias y construyendo, a lo mejor inconscientemente, las condiciones formales y personales para la creación de la que sería su obra aclamada y que lo pondría al día en tanto escritor en la Argentina de la época de las vanguardias históricas. En ese sentido, Güiraldes crea una suerte de correspondencia entre Fabio y el gaucho, la cual constituye un modo de buscar las correspondencias perdidas con el pasado, la relación orgánica entre el individuo y su mundo, que en la modernidad el individuo mitifica precisamente al flagrar la crisis de la relación entre el individuo y el pasado, a la vez que, por medio de esa experiencia, se pone al día con su presente (Paz, 1984; Benjamin, 1989).

En ese intento de crear correspondencias—seguramente de influencia baudelairiana, pues no es difícil acordarnos, por ejemplo, del poema “Correspondences” del simbolista francés—, la más importante es la que establece una relación de correspondencia entre el gaucho y el texto literario, en la escritura de la novela, a partir del hecho de que ambas son creaciones de la imaginación: la proyección de la idea del universo gaucho por Fabio Cáceres y la creación literaria de dicho universo por el autor. Dicha correspondencia desencadena otra, respecto a las individualidades representadas, en la que la figura del gaucho se manifiesta en el protagonista Fabio Cáceres, quien, a su vez, proyecta al propio Güiraldes. De ese modo, en *Don Segundo Sombra*, la tradición de los gauchos aparece en la figuración de la pampa y del gaucho para recrear, desde otro nivel y otra época, la belleza de la pampa y de lo suyo. Hay en dicho proceso la acción del recuerdo y la invención que establece relaciones de semejanza y analogía entre la pampa y el mundo, el gaucho y el poeta, Fabio y Güiraldes. En palabras del protagonista, “Todos me parecían más grandes, más robustos, y en sus ojos se adivinaban los caminos del mañana. De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían almas de reseros, que es tener alma de horizonte (Güiraldes, 2000: 61). Y se agrega: “Sobre la tierra, de pronto oscurecida, asomó un sol enorme, y sentí que era yo un hombre gozoso de vida. Un hombre que tenía en sí una voluntad, los haberes necesarios del buen gaucho y hasta una chinita querendona que

llorara su partida (Güiraldes, 2000: 64).

Ese proceso culmina cuando Fabio Cáceres se convierte en gaucho—y por ende, hombre del mundo entero y poeta, como, incluso, suele ser todo gaucho, en la gauchesca. Ello funciona, asimismo, como un guiño al lector, de parte de Güiraldes: hay una admiración por la figura simbólica del gaucho y por una poesía que busca trascender al gaucho (la gauchesca), pero hay, además, la conciencia de que se trata de una representación que se ubica en otro nivel en la propia serie literaria a que pertenece la novela (Tinianov, 2004). Dicha idea se explicita en el pasaje que narra la primera vez que Fabio Cáceres ve a *Don Segundo Sombra*, antes de decidir seguirlo: “*Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser*; algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río (Güiraldes, 2000: 29-30—cursiva mía).

Al mismo tiempo que el pasado simbólico del gaucho está presente en la obra como transposición de una idea—la que hace del gaucho un símbolo nacional, un mito, una sombra de la que el protagonista, significativamente, se aparta al final, seguro de la importancia que ha tenido en su aprendizaje—, es también lo que impulsa al protagonista a la reflexión, a su soledad y melancolía (Freud, 1967; Benjamin, 1989). En ese sentido, la relación de Güiraldes con la tradición a que acude en su novela es ambivalente y es lo que le permite cuestionar, respetuosamente, el mito en tanto realidad nacional sin oponerse a su valor de representación simbólica y a su potencia expresiva. He aquí, pues, una postura innovadora en su escritura respecto del pasado al que remite y del pasado literario (el tema de la civilización y la barbarie). En ese sentido, es coherente, asimismo, con las concepciones del arte moderno respecto de su capacidad de expresar significados y sentimientos, pues

El poeta no ha de dedicarse a ir en pos de nuevas emociones, sino a emplear las comunes y corrientes y, al trabajar con ellas en la poesía, a expresar sentimientos que para nada se encuentren en emociones reales. Y las emociones que él nunca haya experimentado le servirán a él y a aquellos que con él se familiaricen. En consecuencia, debemos concluir que eso de la “emoción recordada en tranquilidad” resulta una fórmula inexacta, pues no es ni la emoción ni el recuerdo ni, sin cierta distorsión del significado, la tranquilidad de lo que se trata la poesía. Es una concentración, y una cosa nueva que resulta de la concentración que no sucede conscientemente o de manera deliberada. (Eliot, 2000: 28)

Su literatura es, pues, netamente reflexiva y crítica de su propia condición constructiva, hecho que la legitima como perteneciente a otras tradiciones escriturales de la modernidad, y eso ya apunta hacia su modernidad, su relación con lo eterno y lo transitorio (Baudelaire, 1995; Girardot, 1995). A lo mejor, por eso Borges es tan irónico al hablar de las críticas que ven a *Don Segundo Sombra* tan sólo como novela nacional:

Los nacionalistas dicen que *Don Segundo Sombra* es el tipo de libro nacional; pero si comparamos *Don Segundo Sombra* con las obras de la tradición gauchesca, lo primero que notamos son diferencias. *Don Segundo Sombra* abunda en metáforas de un tipo que nada tiene que ver con el habla de la campaña y sí con las metáforas de los cenáculos contemporáneos de Montmartre. En cuanto a la fábula, la historia, es fácil comprobar en ella el influjo del *Kim* de Kipling, cuya acción está en la India y que fue escrito, a su vez, bajo el influjo de *Huckleberry Finn* de Mark Twain, epopeya del Misisipí. Al hacer esta observación no quiero rebajar el valor de *Don Segundo Sombra*; al contrario, quiero hacer resaltar que para que nosotros tuviéramos ese libro fue necesario que Güiraldes recordara la técnica poética de los cenáculos franceses de su tiempo, y la obra de Kipling que había leído hacía muchos años; es decir, Kipling, y Mark Twain, y las metáforas de los poetas franceses fueron necesarios para este libro argentino, para este libro que no es menos argentino, lo repito, por haber aceptado esas influencias. (Borges, 1997b: 196-197)

En torno a eso, el propio Borges es quien explica la relación de pertenencia de dicha novela a la tradición y a su presente: “creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición” (Borges, 1997b: 200). La aserción de Borges no sólo ubica al *Don Segundo Sombra* en la cultura occidental como en la nacional, sino que señala uno de los aspectos de la novela que la conecta con las vanguardias: el tratamiento de lo local no como elemento pintoresco sino como elemento constitutivo de lo universal.

La modernidad es una tradición marcada por interrupciones (Paz, 1984), que necesita romper con lo anterior y buscar lo nuevo para dar curso a su propio movimiento, e internamente en la propia modernidad, las vanguardias son, en alguna manera, una ruptura más en dicho proceso, y una de las más radicales también. La perspectiva de Güiraldes apunta hacia un estadio maduro de las vanguardias en la Argentina, más bien identificado con la madurez intelectual del autor, que expresa en su narrativa lo que pervive de modo significativo de las

propuestas más radicales de los primeros momentos de las vanguardias. Es decir, a la vez que se inserta en una perspectiva vanguardista, hace una reflexión respecto de la vanguardia en la Argentina de mediados de la segunda década del siglo XX, valiéndose de los recursos y las conquistas de las vanguardias que han resistido al tiempo, luego del impacto inicial que han provocado.³

De ese modo, *Don Segundo Sombra* es una síntesis de la trayectoria poética que ha cumplido el autor hasta emanciparse y afirmarse como escritor. El paso por la infancia, el viaje y el aprendizaje, que simbólicamente cumple Fabio Cáceres, coincide con el proceso por el que pasa el autor, y fue lo que le ofreció condiciones de llegar a ser, él mismo, un “escritor-hombre libre” consciente de que todo el pasado que tiene a su alcance (histórico, cultural y simbólico) forma los ejes de la prosa vanguardista de su presente: su mayoría artística.

Hay, pues, en Güiraldes, una la perspectiva irónica (Paz, 1984) que apunta hacia la representación en el lenguaje en su novela. Eso tiene que ver con una vertiente escritural iniciada a lo mejor con el nacionalismo romántico, pero que en su narrativa cobra otro valor, puesto que busca independizarse instalándose en la inmanencia del propio lenguaje. Hay en *Don Segundo Sombra*, además, una “burla” hacia el afán por el color local, que se vale precisamente de él para presentar su distancia crítica. ¿No estamos ya ante las condiciones críticas en que surgen y se manifiestan las vanguardias? En eso, ¿no es Güiraldes un maduro vanguardista de la literatura argentina de entonces, en cuanto a la conciencia crítica que demuestra respecto del propio fenómeno de las vanguardias?

³ El propio planteamiento de Borges antes mencionado es, asimismo, heredero del pensamiento moderno que se ha vuelto radical en las vanguardias, aunque él pueda negarlo (lo cual sería coherente con su propia condición de pertenencia a las vanguardias, entonces). Al igual que Güiraldes, Borges echa una mirada crítica hacia las vanguardias, evaluándolas, y, en tanto poeta, se vale de ellas, luego de su maduración, acudiendo a lo que ha resistido al tiempo y ha pervivido en lo poético más allá de los programas y manifiestos iniciales. Los fragmentos del tiempo y de las literaturas anteriores presentes en la novela de Güiraldes cargan en sí la conciencia de lo moderno que Güiraldes comparte con las tendencias europeas que ya conocía de sus lecturas, entre ellas las del simbolismo francés: “Él ya había leído a los simbolistas y comulgado con su estética, y de hecho, su autocondena está en armonía con esta nueva concepción poética del mundo que tuvo como precursor a Ch. Baudelaire” (Alcoba, 2000: 8).

Don Segundo Sombra y las vanguardias: diálogo y pertenencia

En el marco de las vanguardias literarias de las primeras décadas del siglo XX, se profundizan las reflexiones en torno al lenguaje literario, aunque dicho tema en Latinoamérica se despliega en relación con la cuestión nacional desde el romanticismo, por lo menos. Es, pues, desde el lenguaje donde podemos analizar los rasgos vanguardistas de la escritura de *Don Segundo Sombra*, observando cómo el relato moviliza motivos y procedimientos narrativos y concepciones escriturales a partir de una mirada que corresponde a la de las vanguardias en actuación en los años 20, tanto en Hispanoamérica como en Europa.

Don Segundo Sombra puede verse como una narrativa que juega con elementos locales que, por medio de un proceso de despersonalización (Eliot, 2000), se universalizan, lo que connota, a la vez, la presencia de lo local y lo universal en la novela y le asigna un carácter de modernidad y de vanguardismo a la obra—rasgo que también podemos identificar, por ejemplo, en los textos de las décadas del '10 y de los '20 en la literatura de Borges. En cuanto a ello, es importante observarse: 1. el tratamiento de la lengua en el relato; 2. la hibridación con los géneros literarios y los tipos textuales; 3. el sentido del humor; 4. la parodia como lectura con distancia crítica del pasado y de la tradición; 5. El recurso a la metáfora y su importancia en tanto recurso expresivo; y 6. El recurso a algunos modos de representación difundidos por las vanguardias europeas, como el Cubismo y el Surrealismo.

1. El tratamiento de la lengua

Uno de los procedimientos escriturales importantes en *Don Segundo Sombra* que pone la novela en el grupo de las obras de vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, es el trabajo con el signo lingüístico en un proceso en que forma y mensaje se superponen, y el texto, sin perder plenamente las referencias vinculadas a lo local, se pliega hacia sí mismo. Ya no imita a la naturaleza, sino sus formas de creación, hecho que se acerca, por ejemplo, a la perspectiva creacionista en torno a la creación literaria. En el pasaje siguiente, Fabio Cáceres ve por vez primera a Don Segundo:

Un charco bajo sus patas se despedazó chillando como un vidrio roto. Oí una voz aguda decir con calma:

- Vamos, pingo... Vamos, vamos, pingo...

Luego el trote y el galope chapalearon en el barro chirle.

Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser; algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río.

Con mi visión dentro, alcancé las primeras veredas sobre las cuales mis pasos pudieron apurarse. Más fuerte que nunca vino a mí el deseo de irme para siempre del pueblito mezquino. Entreveía una vida nueva hecha de movimiento y espacio. (Güiraldes, 2000: 29-30)

En ese pasaje, la herencia modernista está clara por la importancia conferida a los elementos sonoros y plásticos en la articulación del discurso literario, pero va más allá del modernismo.⁴ En verdad, corresponde a un proceso de inserción de culturas populares en el espacio urbano desde los cinturones periféricos (Pizarro, 1995) que hace que la vanguardia sea también una suerte de modernización y de rescate de la memoria cultural. Pues, según Ángel Rama, la gauchesca fue “prácticamente olvidada por el siglo XX a pesar de los escarceos—ya urbanos—del ultraísmo y sus continuadores” (Rama, 1977: xxiii). Aparte, se ajusta a la búsqueda de incursión de la literatura por lo tradicionalmente visto como semiliterario, como es el caso del habla de los arrabales, en la Argentina de entonces (Romano, 1994).⁵

O sea, lo que Güiraldes incorpora de la gauchesca a la lengua tiene perfecta cabida en el uso del idioma que hacen los personajes en la novela: “Sustituyéndola [la lengua culta], incorpora a la creación, de un modo libre y asistemático, la lengua hablada, vestigio del dialecto rural rioplatense, la cual ha sido designada frecuentemente como “el idioma de los gauchos” aunque sin suficiente argumentación” (Rama, 1977: xxiv).

⁴ Además, se nota en *Don Segundo Sombra* un rol importante en el plano sonoro del lenguaje y a las sugerencias sonoras (en el nivel de los motivos narrativos) para la construcción de toda la narrativa. Los ejemplos que siguen son expresivos de lo que se plantea, pero no exhaustivos, por los límites a que el estudio debe atenerse.

⁵ Al parecer, lo que cambia son los modos de “acordarse” de la literatura gauchesca, ya no obligatoriamente según el modelo formal de sus versos, sino a partir de reformulaciones y relecturas desde otros niveles formal y contextual, como ocurre, por ejemplo, en los relatos borgianos que tratan de los orilleros y del arrabal. En cuanto a los “escarceos” vanguardistas, la constitución misma de *Don Segundo Sombra* es suficiente para relativizar la afirmación de Rama.

En eso hay también un sentido vanguardista en el empleo de la lengua que hace Güiraldes, pues su novela pone en el mismo plano discursivo y lugar literario la lengua culta y la lengua vulgar (en tanto imitación del lenguaje de los gauchos) sin cuestionar dicho acercamiento, hecho que renueva expresivamente ambas y resulta en un nuevo efecto estilístico (híbrido), en el que el autor las maneja como algo que le es propio y de modo irreverente sin preocuparse por las antiguas normas retóricas (ya superadas desde el modernismo).⁶

Como observa Jorge Schwartz (1995), los años veinte están marcados por la existencia de diversos proyectos lingüísticos de ruptura, particularmente en Latinoamérica (Brasil debe incluirse en la lista), y la novela *Don Segundo Sombra* no es ajena a la discusión.⁷ En alguna manera, se encasilla en una perspectiva semejante a la de los martinfierristas, que en sus manifiestos, afirman su creencia en la fonética de los argentinos—como se puede leer en la “Carta abierta a la púa” de 1922 y en el manifiesto “Martín Fierro” de 1924—, aun cuando su transposición hacia lo literario supone una recreación que no corresponde totalmente a la lengua que representa. De todos modos,

Esta variedad de áreas culturales, situaciones históricas, diseños sociales, hacen que los lenguajes de las vanguardias sean variados pero que los articule una misma tensión hacia la modernización. Eso significa repensar sus construcciones simbólicas a partir de ese renovado repertorio formal a que aludíamos, que obedece a dinámicas de desarrollo diferentes del discurso y la cultura. Ellas lo apropian como una manera nueva de focalizar las inflexiones de su propia memoria. (Pizarro, 1995: 23)

En cuanto a ello, *Don Segundo Sombra*, aunque es una novela que trata de modo ameno y crítico las propuestas de la vanguardias, adhiere a cierta propuesta utópica de integración lingüística. En ese sentido, el protagonista Fabio Cáceres, aunque narra desde su condición

⁶ “Es en la gauchesca donde encontramos un esfuerzo coherente, por humilde que se defina, para acompañar la independencia política con una paralela independencia lingüística, que es bastante anterior a los intentos sólo reformistas de Sarmiento y Bello” (Rama, 1977: xxiv).

⁷ En cierta manera, ello corresponde a una de las dimensiones utópicas de la vanguardia, especialmente en la Argentina, en Brasil y en el Perú, según el autor, en busca de renovar los lenguajes existentes, a la vez que se acerca a la necesidad de adecuar los registros lingüísticos a los usos del idioma por los hablantes (Schwartz, 1995). El uso del recurso que hace Güiraldes en la novela se propone ser la recreación del lenguaje de los gauchos, creando en la novela un “criollismo de vanguardia”, es decir, un replanteamiento de las cuestiones idiomáticas en conjunción con las propuestas formales del fenómeno vanguardista.

de caudillo los recuerdos de su pasado, tras haberse integrado a la cultura letrada, ha pasado por un proceso de inserción al universo gaucho que acude también a lo lingüístico. Fabio pasa de una condición de hablante de una variante del castellano platense que es la misma de los cinturones periféricos de Buenos Aires en los comienzos del siglo XX, a la total integración al manejo del idioma por los gauchos, cuando llega a hacer coplas improvisadas en las fiestas de pueblo. Así que la puesta en escena de la cuestión lingüística por Güiraldes tanto lo integra al conjunto de reflexiones en torno al idioma que ha movilizado a las vanguardias, como se vincula con un trabajo de traducción de la oralidad popular hacia el discurso literario que, en alguna manera, representa

La cosmovisión de los hombres del campo [que] se tradujo con plenitud en las concretas operaciones de la lengua, tanto las lexicales como las fonéticas y las sintácticas, en la misma medida en que esa lengua se constituía en el más adecuado sistema simbólico representativo de la subcultura rural rioplatense. (Rama, 1977: xxxiv)

2. La hibridación con los géneros literarios y los tipos textuales

En la diégesis de *Don Segundo Sombra* se insertan textos de distintos orígenes en cuanto al género, especialmente relatos (cuentos) y poemas de la tradición oral (coplas). Don Segundo es un gran narrador, uno de los ejemplos significativos en la novela es el relato que hace en el capítulo XII a otros gauchos de “la historia de un paisanito enamorado y de las diferencias que tuvo con un hijo’el diablo” (Güiraldes, 2000: 103), una suerte de cuento de hadas ambientado en el universo pampeano. En cierto modo, dichos géneros se integran al texto enfatizando su carácter de ficción. En ese sentido, el libro es concienzudamente construcción de lenguaje—he aquí una de las funciones que cumplen los cuentos que Don Segundo narra.

En la novela se identifican rasgos o motivos de otros géneros literarios para la composición del relato. Entre ellos la picaresca, especialmente por la brevedad de los momentos felices en la vida del protagonista—“En mi destino estaría escrito que todo bien era pasajero” (Güiraldes, 2000: 26)—y el motivo de su constante soledad. Además, la novela de caballería constituye otro género al que la diégesis acude en su constitución, lo cual se nota en el gusto de Fabio Cáceres en viajar por la pampa en busca de nuevas aventuras y en el aprendizaje personal

que dicha experiencia le proporciona. En ciertos pasajes, como el del relato oral en boca de Don Segundo, el diálogo está claro, y no es difícil parangonar ciertos fragmentos con algún pasaje también paródico de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Cervantes, por ejemplo, como cuando el personaje del relato incorporado en *Don Segundo Sombra*, en medio de una situación presuntamente maravillosa “malició que debía estar en tierra de encanto” (Güiraldes, 2000: 108).

3. *El humor*

La diégesis de *Don Segundo Sombra* aprovecha la propia atmósfera de la convivencia entre los gauchos en la construcción del humor, pero ello corresponde, además, en el plano escritural, al destronamiento de lo literario y a su acercamiento al individuo y su entorno, en las propuestas de las vanguardias, hecho que demuestra “una conciencia crítica frente al lenguaje, práctica que se convierte en el sello que identifica a la vanguardia latinoamericana” (Verani, 1995: 86). En ese sentido, el tono burlón en las relaciones entre el gauchaje en la novela se acerca, asimismo, a la perspectiva burlona de la vanguardia hacia la seriedad de la propia literatura, de la sociedad, etc. El recurso aparece en la relación entre personajes, como en las trampas que hace Fabio Cáceres, en la niñez, al borracho Juan Sosa (capítulo I); o, además, en el humor mezclado con la ironía y lo grotesco en lo que atañe a las tías del protagonista, a las que él describe como “guascas viejas que ya no se van a usar. ... [Una], flaca, angulosa, cuya nariz en pico de carancho asomaba brutalmente entre los ojos hundidos [La otra], panzuda, tetona y voraz” (Güiraldes, 2000: 37). Y el humor está presente en el relato, aún, como simple burla, como vemos en el pasaje en que Fabio Cáceres le bromea a una chinita presumida en la fiesta del pueblo entre los demás gauchos (capítulo XI), y como simple forma de entretenimiento entre el gauchaje (capítulo XIV).

4. *La parodia como lectura y distancia crítica del pasado y de la tradición*

El artificio es coherente con la perspectiva vanguardista de poner en tela de juicio al propio arte y la literatura anteriores, a la vez que intenta marcar la emancipación de la obra en el presente respecto

de sus antecedentes, lo cual resulta ambivalente. Güiraldes parodia, incluso, a la gauchesca en la novela, criticando la visión despectiva difundida en torno a los gauchos—tildados, a veces, de delincuentes (véase el capítulo XI de la narrativa) o torpes por los habitantes de la ciudad (véase el capítulo XIV). Los pasajes siguientes tratan de hacer una lectura crítica de la relación entre y hombre y la mujer en los moldes de la poesía gauchesca:

- (I) –parodia a la tradicional condición de la mujer en la poesía gauchesca: objeto sexual o ama de casa:
 ¿Pa qué servían las mujeres? Pa que se divirtieran los hombres. ¿Y las que salían fieras y gritonas? Pa las graserías, seguramente, pero les andaban con lástima. (Güiraldes, 2000: 50)

- (II) –parodia al machismo corriente en las relaciones amorosas en la gauchesca:
 Aurora se reía con tal olvido de su cuerpo que hacía un rato defendía, que pude aprovechar de aquel olvido.
 Un solo momento calló, frunciendo el rostro, entreabriendo la boca como si sufriera. Luego volvió a reír.
 Orgullosa, no pude dejar de decirle:
 – Me querés, prendita.
 Aurora, enojada, me apartó de un solo golpe, poniéndose de pié.
 – Sonso... sinvergüenza... decí que sos más juerte.
 Y la dejé que se fuera, muy digna, murmurando frases que consolaban su pudor y su amor propio. (Güiraldes, 2000: 58)

5. *El recurso a la metáfora y su importancia en tanto recurso expresivo*

Es común que el recurso se vincule, en *Don Segundo Sombra*, al universo del gaucho, en la geografía, en las percepciones, en el modo de pensar, etc. En cuanto a eso, Güiraldes trata de asignarles *status* literario a algunas metáforas que, en su origen, a lo mejor no eran percibidas como tales. Una vez más, se asocia un elemento ya perteneciente a la tradición cultural argentina a la propuesta de las propias vanguardias, pues el culto a la metáfora vincula a diversos movimientos de vanguardia en Latinoamérica, y el “entusiasmo por la imagen insólita y la asociación de realidades distintas fue también la meta del creacionismo y del ultraísmo (Verani, 1995: 82). La justificación formal para acudir a metáforas del universo gauchesco podría encontrarse en las concepciones corrientes respecto del lenguaje

de los gauchos. Al respecto, dice José Hernández, en el prólogo al *Martín Fierro*:

con toda la falta de enlace de sus ideas, en las que no existe siempre una sucesión lógica, descubriéndose frecuentemente, entre ellas, apenas una relación oculta y remota.// ... concentrando el modo de ser, de sentir, de pensar y de expresarse que le es peculiar; dotándolo con todos los juegos de su imaginación llena de imágenes y de colorido. (Hernández [1872], 1987: 191)

...ese estilo abundante en metáforas, que el gaucho usa sin conocer y sin valorar, y su empleo constante de comparaciones tan extrañas como frecuentes. (Hernández [1872], 1987: 192)

Es decir, lo que Hernández señala como natural del lenguaje del gaucho (y que él mismo recrea en su poesía gauchesca) corresponde perfectamente al ideal de expresión vanguardista: metáfora libre y creadora, sin lógica determinista, abierta a la imaginación y a relaciones originales. En la novela las metáforas de los gauchos se mezclan con otras que son claramente del universo del autor, elaboradas a partir de motivos de la gauchesca o de la pampa. De todos modos, ello corresponde a la importancia que la metáfora cobra en la perspectiva vanguardista más vinculada al carácter creador de la literatura de la época. He aquí algunas de ellas en el relato:

Cuando hube hecho unas dos leguas, di un resuello a mis bestias, mientras el sol salía sobre mi existencia nueva. (Güiraldes, 2000: 40)

Un rato quedé sin saber qué hablar, y como aquel hombre parecía más inclinado a la ironía muda que al gracejo, saludé, llevándome la mano al sombrero, y di frente a mi huella. (Güiraldes, 2000: 57)

Con la salida del sol vino el fresco, que nos trajo una alegría ávida de traducirse en movimiento. Dejando el río a nuestras espaldas, cruzamos la rinconada de un potrero para entrar, por una tranquera, al callejón. (Güiraldes, 2000: 65)

En esos trances me asaltó la tarde en una rápida fuga de luz. (Güiraldes, 2000: 76)

Las sombras flamearon sobre los muros, tocaron el techo, cayeron al suelo como harapos, para ser pisadas por pasos galanos. Tras el leve siseo de las botas de potro trabajando un escobilleo de preludio, los talones y las plantas traquetearon un ritmo, que multiplicó de impaciencia el amplio acento de las guitarras, esmeradas en marcar el compás. Agitábase como breves aguas los pliegues de los chiripases. Las mudanzas adquirieron solturas de corcovo, comentando en sonantes

contrapuntos el decir de los encordados. (Güiraldes, 2000: 98)

Y vi que el gallo miraba curiosamente en derredor, volviendo a nacer a la sorpresa calma de la vida ordinaria, después de un delirio que lo había poseído, tal vez a pesar suyo, como un irresistible mandato de raza. (Güiraldes, 2000: 119)

Dos hombres suelen salir de un peligro tuteándose, como una pareja después del abrazo. (Güiraldes, 2000: 157)

Del día ya no quedaba más que una barra de nubes iluminadas en el horizonte, cuando, por una lomada, enfrentamos los paraísos de una tapera. (Güiraldes, 2000: 189)

Y esperamos con calma que se nos fuera acercando la noche poco a poco, como una cosa grande y mansa en la que nos íbamos a ir suavemente, de costillas, como un río que va gozando su carrerita en olvido y comodidad. (Güiraldes, 2000: 224)

Algunas de las metáforas del relato dialogan con tendencias de la representación identificadas con movimientos determinados de la vanguardia. En su mayoría, ellas presentan un carácter típicamente surrealista. Véase:

Los postes, los alambrados, los cardos, lloraron de alegría. El cielo se hizo inmenso y la luz calcó fuertemente sobre el llano. (Güiraldes, 2000: 84)

Al querer despuntar el sol, divisamos a contraluz los médanos. Era como si al campo le hubieran salidos granos. (Güiraldes, 2000: 142)

De pronto una franja azul entre las pendientes de dos médanos. Y repechamos la última cuesta. De abajo para arriba, surgía algo así como un doble cielo, más oscuro, que vino a sentarse en espuma blanca a poca distancia de donde estábamos. (Güiraldes, 2000: 142)

Y salimos al galope corto, rumbo al campo, que poco a poco nos fue tragando en su indiferencia. (Güiraldes, 2000: 188)

Dichas metáforas en cierto modo se aúnan al valor de la espacialidad y de la imagen en las poéticas desplegadas en las vanguardias, pese a que son procedimientos ya puestos en escena en la literatura hispanoamericana desde el modernismo (Jitrik, 1995). El proceso es semánticamente rico, pues “Güiraldes en este texto [*Don Segundo Sombra*] añade al programa ético del Ser nacional una dimensión de autorregeneración espiritual, cuyo signo textual es una imaginaria poética vanguardista” (Rowe, 1994: 714).

6. El recurso a algunos modos de representación difundidos por las vanguardias

Aparte de los aspectos ya identificados, hay en la narrativa de *Don Segundo Sombra* un conjunto que pasajes y situaciones dramáticas cuya lectura demuestra homologías estructurales con modos y concepciones de representación característicos de las vanguardias artísticas de las primeras décadas del siglo XX. Predominan los diálogos con el Cubismo, principalmente a partir de focalizaciones que juegan con múltiples perspectivas, y con el Surrealismo, aunque hay otras, asimismo. Véanse:

Como una vergüenza, peor que un golpe, sentí el ridículo de mi espera, y al alzar solté por la cabeza del petiso un rebencazo. *Experimenté un doloroso tirón de mis rodillas y desapareció para mí toda noción de equilibrio.* Para mal de mis pecados *eché el cuerpo hacia adelante, y el segundo corcovo me fue anunciado por un golpe seco en las asentaderas, que se prolongó al cuerpo en desconcertante sacudimiento.* Abrí grandes los ojos, previendo la caída, y *echéme esta vez para tras, pues había visto el camino subir hacia mí, no encontrando ya con la mirada ni el cogote ni la cabeza del petiso.* (Güiraldes, 2000: 69-70—cursiva mía)

Aunque ambientada en la pampa, pues se trata de la primera experiencia de Fabio Cáceres como domador, salta a la vista en la escena la multiplicidad de ángulos por los cuales se focaliza el hecho narrado, como si la focalización intentara corresponder la narración con la propia experiencia de los corcovos y el desequilibrio que experimenta el personaje desde su perspectiva.⁸ Así que tras el tirón de las rodillas, Fabio Cáceres pierde el equilibrio, y luego balancea en diversas direcciones, sin un punto fijo donde firmarse ni desde donde establecer un lugar estático de observación del evento. Tenemos, pues, el avance, el regreso, el tirón, la subida y la caída del protagonista, de manera que, en tanto imagen y sugerencia de movimiento, la constitución estructural de la escena puede parangonarse, por ejemplo, con el lienzo *Las*

⁸ Otro rasgo importante en la escena, precisamente porque señala un procedimiento que aparece otras veces en el relato, es el énfasis en los grandes ojos del personaje en el pasaje, lo cual produce cierto matiz expresionista en la situación. Semejante a eso, en alguna manera, es el siguiente, en que la múltiple perspectiva también está presente en el plano panorámico, y luego en un plano algo reducido: “De la playa venían los gritos y el ruído de la tropa en marcha; rumor de guerra con sus tambores, sus órdenes, sus quejidos, carreras, choques, revolcones. *Aquello se acercaba, aumentando en tamaño y pronto distinguimos un pesado entrevero de colores y formas en la luz naciente*” (Güiraldes, 2000: 63—cursiva mía).

señoritas de Aviñón, de Pablo Picasso, en que las distintas miradas de los personajes hacia puntos diferentes les quitan a la escena el efecto de estabilidad y la noción de centro.

Aún en relación con el Cubismo, se logra observar una conciencia profunda de las posibilidades geométricas que la ambientación de la pampa le ofrece al relato, y que el autor aprovecha, desplazándolas hacia una mirada inspirada en el marco de las vanguardias. Así que, en medio de un viaje del protagonista conduciendo ganado, leemos: “De pronto me di cuenta de que habíamos llegado. Cerca ya, vimos la gran apariencia oscura de unas casas, y *el callejón se ensanchó como un río que llega a la laguna*” (Güiraldes, 2000: 77—subrayado mío). El ensanchamiento visto en el río se debe, obviamente, a ciertas proyecciones hermenéuticas del propio personaje a partir de las posibilidades expresivas que el río, al convertirse en laguna, le ofrecen. Se trata, estructuralmente, de lo mismo que tenemos, por ejemplo, en “Composition with Color Planes and Gray Lines” de Mondrian, en que los senderos se ensanchan, siempre y cuando el espectador logre encontrar caminos que lo permitan y que conecten cada uno de los cuadros que forman la imagen.

Conforme ya señalamos, el relato también juega con nociones del Surrealismo en la configuración de ciertos pasajes y en la elaboración de algunas metáforas, por lo general ancladas en imágenes. Lo importante, en cada uno de los casos, está en la conciencia de la representación, que se destaca frente a lo representado, lo cual enfatiza la noción de que todo el relato es una construcción expresiva a partir de elementos sacados del espacio pampeano y de las mitologías nacionales que, en la diégesis, se han convertido en signos:

No sabía ya si nuestra tropa era un animal que quería ser muchos o muchos animales que querían ser uno. El andar desarticulado del enorme conjunto me mareaba, y si miraba a tierra, porque mi petiso cambiaba de dirección o torcía la cabeza, sufría la ilusión de que el suelo todo se movía como una informe masa carnosa. (Güiraldes, 2000: 76)

La duda puesta por el protagonista—¿es uno o son muchos?—es una falsa preocupación, sin embargo, indica una verdad dentro de las modernas concepciones artísticas, por lo menos desde el modernismo, dentro de una estética posthegeliana (Jitrik, 1995), que entiende cada elemento del signo como introductor de sentido. Desde luego, la

preocupación de Fabio Cáceres parece ser la de mostrar que la condición humana es significar y significar a sí misma. Entre el objeto y su representación hay a veces un límite tenue, y es precisamente la debilidad de la frontera lo que amplía las posibilidades expresivas del relato, como en “La condición humana” de René Magritte.

Consideraciones finales

Esta lectura de *Don Segundo Sombra* enseña la profunda concienciación del autor respecto del carácter sistemático de la literatura gauchesca, que Güiraldes reanuda en su libro. El autor cuestiona en su escritura la idea de que, con el advenimiento de las vanguardias y el intenso diálogo de los hispanoamericanos con los españoles y demás europeos, la literatura argentina se había olvidado de su pasado. En cierta manera, al acudir a la gauchesca a partir de una lectura consciente, desde la mirada de las vanguardias, Güiraldes nos recuerda que la poseía gauchesca, al igual que las literaturas de las vanguardias, también tardaron en ser tratadas como literaturas propiamente dichas y legítimamente integradas a los demás estratos de la literatura argentina. En ese sentido, el diálogo que, en definitiva, Güiraldes hace con la gauchesca la celebra, la critica y, más allá de eso, la mira con nostalgia, pues se trata de un sistema que, en tanto tradición (si lo podemos tratar así) y en tanto representación de una realidad histórica y social, se había prácticamente extinguido (aquí encuentra Güiraldes la tradición perdida desde donde arrancar):

Por tratarse de una línea de producción literaria que no tuvo renovada descendencia en el siglo XX y que por tanto no resultó asimilable a ninguna de las experiencias poéticas aceptadas en la contemporaneidad [afirmación que podría relativizarse], la “gauchesca” se encuentra suspendida, puesta entre paréntesis como una curiosa y simpática anomalía de la historia literaria latinoamericana. No se la puede considerar extinguida por cuanto su difusión es sorprendente entre las vastas poblaciones del campo y la ciudad que la conservan en el lugar más íntimo, la memoria; pero tampoco se la puede considerar viviente, porque los ejercicios que se le vinculan tienen un notorio aire epigonal que parecería indicar la incapacidad esencial de la sociedad moderna para favorecer su desarrollo. (Rama, 1977: xxii-xxiii)

Habría que ver, entonces, la actitud de Ricardo Güiraldes en *Don Segundo Sombra* hacia los antecedentes gauchescos de la novela desde una perspectiva más amplia, considerada en el marco del impacto de las

vanguardias sobre un proceso mayor (Jitrik, 1995), que es la reconsideración crítica de las contribuciones y de la propia validez de las manifestaciones literarias anteriores en la elaboración de la modernidad artística y literaria que las vanguardias quisieron desplegar en Latinoamérica. Güiraldes publica *Don Segundo Sombra* en 1926, cuando los movimientos de vanguardia en Latinoamérica ya están prácticamente en su cumbre—Verani (1995) sostiene que ella se concreta hacia 1928—y ya se nota, asimismo, “la adhesión de los narradores [posterior a la de los poetas], que encuentran condiciones favorables para romper los cánones formales de una tradición petrificada” (Verani, 1995: 79), pero lo hace sin adoptar una posición de reproche respecto de sus antecedentes, valiéndose de sus contribuciones, a la vez que avanza hacia una comprensión actualizada de la propia naturaleza de la representación de lo nacional en la literatura argentina de la época. Su vanguardismo es, pues, de madurez, y señala, de ese modo, el diálogo de la literatura argentina de mediados de los años 20 con lo que, en definitiva, había quedado del impacto inicial de las vanguardias y presentaba condiciones de real pervivencia en el sistema literario, más allá de promover el debate interno sobre la modernización cultural en el continente, tal como lo hizo, por ejemplo, Borges, algunos años luego de haber participado intensamente en la constitución del ultraísmo argentino.

Bibliografía

- Alcoba, Daniel. “La ceremonia dolorosa de Don Segundo Sombra” en Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Madrid: Planeta, 2000. 7-15.
- Alonso, Carlos. “la novela criollista”. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo II. El siglo XX, eds. Roberto González Echeverría y Enrique Pupo-Walker. Madrid: Gredos, 2006. 214-230.
- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Trad. Alcira Saavedra. Valencia: Librería Yerba, 1995.
- Benjamin, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov” y “Magia e técnica, arte e política.” *Obras escolhidas*.

- Tomo I. Sérgio Paulo Rouanet (trad.). São Paulo: Brasiliense, 1985: 197-221.
- . “Sobre alguns temas em Baudelaire”. *Obras escolhidas*. Tomo III.
- . *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. J. C. M. Barbosa e H. A. Baptista (trads.). São Paulo: Brasiliense, 1989. 103-149.
- Borges, Jorge Luis. “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión*. Salamanca: Alianza Editorial, 1997b. 188-204.
- . “La poesía gauchesca” en *Discusión*. Salamanca: Alianza Editorial, 1997^a. 11-48.
- . “Las alarmas del doctor Américo Castro” en *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Emecé, 2005. 47-54.
- Eliot, Thomas Stearns. “La tradición y el talento individual” en *Ensayos escogidos*. Pura López Colomé, ed./trad. México, D. C.: UNAM, 2000. 17-29.
- Freud, Sigmund. “La aflicción y la melancolía” en *Obras completas*. Tomo I. Madrid: Biblioteca Nueva, 1967. 1075-1082.
- Girardot, Rafael Gutiérrez. “Conciencia estética y voluntad de estilo”. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Tomo II. Emancipação do discurso, ed. Ana Pizarro. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1994. 285-306.
- Güiraldes, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Madrid: Planeta, 2000.
- Hernández, José. *Martín Fierro*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Jitrik, Noé. “Las dos tentaciones de la vanguardia”. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Tomo III. Vanguarda e Modernidade, ed. Ana Pizarro. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1995. 57-74.
- . “Una respuesta al problema literario”. *La novela romántica latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1978. 265-269.
- Martínez-Estrada, Ezequiel. “Meditación sobre *Facundo*”. *La novela romántica latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas, 1978. 261-264.
- Paz, Octavio. *Os filhos do barro*. Olga Zavary (trad.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Pizarro, Ana. “Vanguardia y modernidad en el discurso cultural”. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Tomo III.

- Vanguardia e Modernidade, Ana Pizarro ed. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1995. 19-28.
- Poe, Edgar Allan. “A filosofia da composição” en *Poemas e ensaios*. Oscar Mendes e Milton Amado (trads.). São Paulo: Globo, 1999. 101-114.
- Previtali, Giovanni. “Ricardo Güiraldes y el movimiento de vanguardia en la Argentina”. *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Norbert Polussen y Jaime Sánchez Romeralo, eds. Nimega: Instituto Español de la Universidad de Nimega, 1967. 481-487.
- Rama, Ángel. “El sistema literario de la poesía gauchesca”. *Poesía gauchesca*. Bartolomé Hidalgo, Jorge Rivera, Angel Rama et. al eds. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1987. I-XLIII.
- Ramos, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina: literatura e política no século XIX*. Rômulo Monte Alto (trad.). Belo Horizonte: EDUFMG, 2008.
- Romano, Eduardo. “Originalidad americana de la poesía gauchesca. Su vinculación con los caudillos federales rioplatenses”. *América Latina: palabra, literatura e cultura*. Tomo II. Emancipação do discurso, ed. Ana Pizarro. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1994. 127-159.
- Rowe, William. “El criollismo”. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Tomo II. Emancipação do discurso, ed. Ana Pizarro. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1994. 703-717.
- Schuwartz, Jorge. “Lenguajes utópicos. ‘Nuestra ortografía bangwardista’: tradición y ruptura en los proyectos lingüísticos de los años veinte”. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Tomo III. Vanguarda e Modernidade, ed. Ana Pizarro. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1995. 31-55.
- Tinianov, Juri. “Sobre la evolución literaria”. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Tzvetan Todorov, ed. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004. 89-102.
- Verani, Hugo. “Estrategias de la vanguardia”. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Tomo III. Vanguarda e Modernidade, ed. Ana Pizarro. São Paulo/Campinas: Memorial/UNICAMP, 1995. 75-87.