

LAS VOCES DE LA TRADICIÓN EN «DON SEGUNDO SOMBRA» A LA LUZ DE LA REFLEXIÓN ESTILÍSTICA DE AMADO ALONSO

ELOY MARTOS NÚÑEZ
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Se explica el problema de la singularidad estilística de Don Segundo Sombra, a partir del análisis de Amado Alonso. Güiraldes optó por la fórmula de unas Memorias y por crear un lenguaje nuevo que integrase la rica perspectiva de la tradición y sus narradores, y su propia visión plástica y literaria.

PALABRAS CLAVE

Estilística- Amado Alonso- Literatura hispanoamericana.- Ricardo Güiraldes- Narración Popular.

ABSTRACT

This article deals with the Amado Alonso theories about the Don Segundo Sombra's style. This novel has the form of Memories, and there is a new language, not at all local or folkloric but literary, created by Ricardo Güiraldes.

KEY WORDS

Stylistics- Amado Alonso- Hispanoamerican Literature- Ricardo Güiraldes- Folktale.

RÉSUMÉ

On explique le problème de la singularité stylistique de «Don Segundo Sombra», du point de vue d'Amado Alonso. Güiraldes à emprunté la formule des

Memoires et, au meme temps, à décidé de créer un langage nouveau qui servait à integrer la perspective de la tradition et son particulier vision plastique et littéraire.

MOTS-CLÉ

Stilistique- Amado Alonso. Littérature hispanoamericaine. Ricardo Güiraldes. Le récit folklorique.

«Un problema estilístico y no de minucia», así comienza su reflexión Amado Alonso¹ sobre la inmortal novela de Güiraldes. Concreta que el reto estaba en plasmar con palabras el mundo de gauchos y de la Pampa, es decir, evocar todo ese universo vivido en un cuadro armonioso y expresivo, equidistante por igual de lo pintoresco y de lo ramplón.

Para reflejar esta autenticidad, parece decirnos el maestro, Güiraldes no tenía más remedio que acudir a la forma autobiográfica, a través del relato de Fabio Cáceres en 1ª persona.

La narración se personaliza -en lugar de acudir a un narrador objetivo- porque lo que se a contar no son sucesos ajenos sino la propia experiencia del paisanito Fabio Cáceres, su aprendizaje desde los momentos de su infancia a su conversión en patrón de los bienes heredados.

Por eso mismo, la novela no puede expresarse a través de un «discurso normalizado» sino que tiene que surgir la «palabra viva», con sus propias tonalidades, pero no tanto por incurrir en un dialectalismo costumbrista como por reflejar «las esencias emocionales y valorativas».

Es algo que se observa claramente. Por ejemplo, en el capítulo XII, es en la recreación del ambiente gauchesco, cuando D. Segundo Sombra va a contar un cuento, cuando la propia escena de la enunciación se llena de expresiones familiares y castizas:

- *O nos vamos a dormir...*
- *¡Bab! no se haga el más sonso de lo que es...*
- *Negro indino...*
- *Cuento no se nenguno...*

1. Alonso, A. (1955): «Un problema estilístico de Don Segundo Sombra», p. 355-363, 3ª ed., Gredos, Madrid (cf. «La Nación», 27 de Julio de 1930, y Anales de la I. Cult. Española, III, 2, pp. 408-419, 1953).

Diríamos que Güiraldes tiene un afán etnográfico de transcribir el escenario ritual en que un contador tradicional -como Don Segundo Sombra- «arrancaba» con su historia, y que ésta es la razón de los casticismos, evitados cuidadosamente en los comentarios del narrador.

Por otra parte, y dentro de la forma testimonial, Güiraldes tenía la opción de asimilar el relato autobiográfico a la forma de Diario o a la de Memorias. La diferencia es de perspectiva: en éstas «contemplamos ahora lo que entonces vivimos», mientras que en aquél los sucesos y las reacciones se funde en un mismo y simultáneo tejido.

Es decir, hay un cierto distanciamiento o una disociación entre el instante narrado y el instante presente que se le superpone. Evidentemente, expresiones como «breves palabras caían como cenizas de pensamientos internos» no responden tanto al guachito que se escapa de la casa de sus tías para correr mundo como al estanciero, rico y cultivado, con experiencia de la vida, mientras que las travesuras, las bromas, etc sí que revelan la sensibilidad del niño.

Pese a que el *Diario* hubiera sido una forma ideal para reflejar «la unidad del momento», A. ALONSO aduce que estaba excluido por sus pretensiones literarias, ajenas al mundo gauchesco que se quería testimoniar. De modo que la mejor opción era la de las *Memorias* en forma de la evocación de las chiquilladas de aquel jovenzuelo, respecto a las cuales el estanciero-poeta se distancia o manifiesta su distinto punto de vista actual. Como en «El Lazarillo», aparecen las dos visiones del mundo, la de entonces, la simultánea a los sucesos que se narran, y la de ahora, que ilumina aquéllos con una cierta amargura o melancolía.

El conflicto viene, opina nuestro crítico, en que el narrador, desde su atalaya, pretende «ser fiel a aquella visión de huerto cerrado», eliminar todos los elementos ajenos, pese a que éstos son consustanciales a la personalidad literaria del autor.

O, lo que es lo mismo, silenciar estas otras fuentes culturales para mejor dejar hablar a la tradición, eso sí, poetizada, depurada, con una estilización que reforzase lo auténtico y dejase a un lado lo espúreo.

De ahí que Güiraldes descartase el *pastiche* como procedimiento literario, la polifonía interior de voces y discursos en abierta contradicción, y prefiriese una forma unitaria, que Güiraldes califica de una de las invenciones estilísticas más afortunadas al servicio de la resolución del problema que nos ocupa.

Así, a la prosa literaria del narrador-literato se le van yuxtaponiendo las formas y diálogos entre los personajes, donde sí tiene cabida el lenguaje regional, los giros y locuciones gauchescas, como escenas que se

suponen evocaciones directas en la memoria del reserito. De tal modo que «la novedad estilística está en esta prosa literaria, en donde los gauchismos idiomáticos son muy numerosos».

Los términos *castizos*, además, no se insertan de modo esporádico, no salpican el discurso de la forma aleatoria y excepcional en que se dan en tantas novelas que dan cabida a un lenguaje regional. Güiraldes no pretende, tampoco, normativizar el lenguaje, porque eso hubiera sido alterar la propia realidad del habla que se pretendía reflejar, ni tampoco renuncia a la visión propia de la literatura como lengua especial.

En esta simbiosis está la carga de profundidad de la novela. Como amante del mundo tradicional que se evoca, venera sus usos y, como no podía ser menos, sus hábitos y formas de comunicación. Como escritor, no puede renunciar a su talento para recrear y reelaborar estas impresiones en su propia modalidad expresiva.

Llegamos, pues, a la conclusión de que «la afortunada innovación estilística consiste en haber elaborado literariamente la lengua viva de los provincianos cultos en vez de gauchar la lengua literaria general».

No se ha optado, pues, por rebajar la lengua literaria a su expresión más castiza, ni por reflejar, sin otro tamiz, la forma de hablar de los paisanos, sino más bien por «su transposición estética». Sirva este botón de muestra:

—!Lindro!

Por Raucho conseguí permiso para comer en la cocina de los peones. Don Leandro debió comprender mi timidez y mandó a su hijo a que me acompañara. Tomamos unos mates con don Segundo y con Valerio, que mostró gran alegría de verme. Yo me encontraba conmovido con los recuerdos y, como los modos y el traje de Raucho me hacían olvidar mi cambio de situación, lo llevé por donde más podía encontrarlos.

—Aquí dormí la primer noche. Estos chiqueros los barría antes de la salida'el sol. ¿Vive entuavía el petiso Sapo? !Vierah'ermano qué contento me puse cuando volví de lo de Cuevas con el Cebrunito! ¿Está siempre Cuevas?

Me quedé suspenso, esperando la respuesta. Sentía la boca seca.

-Hace mucho que no está.

Por eso dice A. Alonso que su dirección fue la contraria a la habitual - llenar la lengua literaria de **gauchismos**-, puliendo e intensificando la lengua propia de los estancieros cultivados.

El resultado es el propio de la intencionalidad de Güiraldes, inspirarse en la tradición sin renunciar a poner su sello personal, recrearla de

forma libre y personal, pero desde la fidelidad y la plena comprensión más que desde el pintoresquismo:

«Sin embargo, no tenía yo la alegría que hubiera sido natural, y cuando, aunque cohibido, me acerqué con cordialidad a estrechar la mano del compañero, éste se tocó con incomprensible respeto el ala del chambergo, agraciándome con un «¿cómo le va?», que no entendí.

-¿Qué te pasa hermano?—dije algo encrespado en mi incertidumbre-. Si tenés algo contra de mí decilo, que no es gueno andarse mezquinando la cara como las mujeres.

Pedro lo miró a don Segundo, indeciso e interrogante. Mi padrino intervino.

-Empezá por no enojarte ni andar atropellando, que mas bien necesitás de tu tranquilidad. Pedro te trai una noticia. Ahí tenés un papel que te va a endilgar en lo cierto mejor que muchas palabras. Graciah'a Dios no sos mujer ni te has cria a lo niño pa andar espantándote por demás. Tomá, ya estáh'alvertido. El sobre decía:

«Señor Fabio Cáceres...»

DE LA EXPERIENCIA VIVIDA AL TESTIMONIO LITERARIO: LAS VOCES DE LA TRADICIÓN

Hoy sabemos² que Güiraldes llevó un Diario mientras escribía *Don Segundo Sombra*. Cubre desde el 19 de Marzo de 1923 hasta el 16 de Septiembre de 1924 y su propia declaración de propósitos es sumamente ilustrativa: «Diario en que toda literatura está ausente. Me propongo anotar hechos de trabajo para ejercer sobre mí un control...»³

Se puede decir que, en ese período, Don Segundo Sombra está, en expresión de Blasi, «en el telar, gravitando sobre el comportamiento general del escritor».

De hecho, el Diario da testimonio de «cómo la materia narrada se ponía literalmente a la puerta del cuarto del narrador», con declaraciones explícitas como las siguientes:

- «Mate en la cocina de abajo. Han venido dos reseros de Arrecifes..., después del almuerzo, conversación con los reseros, mate y parida de bochas...»

2. Blasi, A. (1978): «Güiraldes: vida y escritura», en Edición Crítica de *Don Segundo Sombra*, Paul Verdevoye, Coord., Acuerdo, Archivos.

3. ibídem, pág. 255

- «Ciriaco cuenta unos arreos de cuando tenía 18 años; me podrán servir para Don Segundo Sombra...»

-«No he trabajado esta tarde pero esto no me mortifica porque de la conversación con los reseros puedo servirme para Don Segundo Sombra. En todo caso me pongo en ambiente.»

Vemos así cómo se van enmadejando la experiencia vivida, la experiencia imaginada y la experiencia soñada; o, en términos de Karl W. von Sydow, el paso que iría desde el *Memorat* -relación de una experiencia vivida- hasta el *Fabulat*, tradición adoptada por la comunidad y transmitida en su seno, es decir, textualización de esa experiencia mediante una forma y un contenido de algún modo consensuados, surgidos al amparo de esa interacción que posibilita la narración oral.

Amado ALONSO habla, en efecto, de la lengua literaria que Güiraldes crea para solucionar la cuestión de base de la novela, a saber, la recreación de un ambiente. Pero, dejando los problemas lexicográficos a un lado, no ha de olvidarse que la narración oral tradicional tampoco suele producirse a través de un habla ramplona, sino más bien a través de una «lengua esmaltada de imágenes, engalanada por los prestigios del ritmo, de la asonancia, de la aliteración, de la armonía imitativa...»⁴.

Y es que el papel de las historias, en la mentalidad del narrador tradicional al cual de algún modo se asimila Güiraldes, no es tanto divertir al auditorio cuanto de recordar y reavivar las creencias que el grupo comulga. Lo que pasa es que Güiraldes no es sólo un «auténtico hombre rural», sino un escritor; no bebe sólo en las fuentes de la cultura autóctona sino que, como sabemos por el mismo Diario, era un ávido consumidor de distintas clases de literatura -v.gr. autores franceses, orientales relacionados con el yoga..., de modo que su visión es necesariamente más amplia que la del resero cuyas historias escucha y comparte. Raíces y cosmopolitismo son dos polos de Güiraldes, que entendió perfectamente que la mejor manera de ser universal es, desde luego, no renunciando a las propias raíces.

De hecho, en el Diario se nos cuenta cómo el escritor se enfrasca en las tareas más corrientes y sale a trabajar, anotando por la noche lo cansado que ha resultado todo. Por tanto, no estamos hablando simplemente de una experiencia imaginada, de una ensoñación, sino de que Güiraldes es más bien un testigo singular. Singular porque tiene la virtud de poder a la vez participar y distanciarse del mundo evocado, de

4. Vax, L. (1979): Las obras maestras de la literatura fantástica, pág. 43, Taurus, Madrid.

acercarse y alejarse de este «universo de estancieros», tal como, de algún modo, le ocurre en la vida real.

Pero la tradición, en su estado más puro, no entiende de mundos que se superponen o de otros horizontes que los que su propio ámbito marcan. La Pampa es todo el mundo, incluso por donde, como se cuenta en la novela, Jesús y San Pedro hacen sus viajes.

La tradición, lo único que requiere para perpetuarse es un nivel de acuerdo, de consenso en torno a historias, figuras o marcos donde se desarrollan las experiencias. Su mundo es claro y diáfano; sus valores claros; su retórica, medida y ajustada a la naturaleza del mensaje. Los realces expresivos, tal como aparecen en Don Segundo Sombra, de forma sumamente original y expresiva, y ajenos, en esta medida, al común sentir y expresar de los reseros, son fruto de la formulación de un lenguaje expresivo culto; es decir, se deben a una decantación personal, es uno de los «filtros» que el recopilador pone al adaptar un mensaje tradicional.

Porque, en efecto, el narrador tradicional se caracteriza por su actitud respetuosa y, en lo posible, fiel a la tradición heredada, ya que tiene que responder de la forma y del contenido ante la comunidad inmediata, que le ha de mostrar su acuerdo o conformidad sobre la versión ejecutada.

De hecho, como dice Vax, el relato tradicional se interpreta más que se narra, y el narrador busca ser aceptado y prescinde de los rasgos que no concuerden con los prejuicios comunes. El recopilador, por contra, está poco o nada atado a la oralidad, y, ante la tesitura de transcribir una única versión de la historia, le aplica diversos filtros, ya conocidos a lo largo de la historia de la literatura:

- * filtros morales: omite lo que sea obsceno o inconveniente, añade moralejas...
- * filtros estéticos y lingüísticos: embellece el lenguaje con construcciones ajenas al pueblo, normativiza el discurso, eliminando el hablar popular y/o dialectal, interpreta el ritmo a su modo...

Además, dentro de la figura del recopilador, se dan distintas maneras de actuar:

- . el recopilador transcriptor: intenta ser fiel al texto, es consciente de la diferencia entre lengua oral y escrita, no cambia las palabras ni añade nada sustancial a lo oído. Es consciente de que lo transcribe es una versión de la tradición.

el recopilador recreador: actúa con la misma buena fe, pero aporta sus ideas y su lenguaje al texto, conforme a unos propósitos y unos intereses no siempre explícitos (estéticos, religiosos, etc). Por ejemplo, agranda, amplifica, omite o interpreta a su manera partes de la tradición donde hay dudas o lagunas. Cree, no obstante, que lo que da es la tradición por antonomasia

Hay infinidad de anécdotas e incluso relatos folclóricos enteros (como los dos insertos en la novela) que dan este sello de recopilador a Güiraldes. El matiz entre el puro recopilador y el escritor-adaptador está justamente en esa voluntad de estilo que tan bien describía Amado Alonso.

Porque el escritor-adaptador utiliza la tradición como fuente temática o de fijación, pero luego el tratamiento es mucho más libre, pues no se siente atado a la comunidad en que vive hasta el punto de no salirse de las convenciones de la literatura tradicional, que, de alguna manera, sí tiene en cuenta el recopilador. Por ejemplo, hace intervenir personajes nuevos -no del todo folclóricos- crea diálogos, narra en 1ª persona, etc. Gustavo Adolfo Bécquer sería un buen ejemplo de esta actitud, que tan bien casa con el talante de Güiraldes.

El privilegio de Güiraldes, a diferencia de Bécquer, es que él sí está en condiciones de actuar, indistintamente, desde dentro y desde fuera de la tradición, como recopilador partícipe de las veladas con los reseros en *La Porteña*: «de peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían alma de reseros, que es tener alma de horizonte».

Pues bien, este «alma de horizonte» es lo que vincula la novela con la tradición, más que el guachismo, el marco de la novela u otros ingredientes más o menos superficiales. Estamos de acuerdo en la valoración que hace Hugo RODRÍGUEZ ALCALÁ en cuanto a que BORGES apenas si vio otra cosa en la novela que su carácter elegíaco, y no, por ejemplo, su dimensión de novela de aprendizaje.

Y es que, en la tradición -lo ha subrayado W. BENJAMIN- todo relato tiene un contenido *utilitario*, que no es aleatorio. Lo original es que en Fabio Cáceres se produce una doble educación, una apertura a dos mundos: primero, se hace gaucho, y, después, hombre culto. Se lleva a cabo, así, una síntesis perfecta entre el hombre educado en su medio natural, y la cultura libresca o urbana, de tal modo que desaparece la oposición entre ciudad y campo.

De todas maneras, la relación íntima entre el Maestro y el Discípulo es muy propia de la urdimbre que se establece en los relatos tradicionales, donde hay casi siempre una figura que conduce, aconseja o adies-

tra al héroe en ciernes, el que le hace «recordar quién es». A este respecto, se ha insistido ya, por diversos críticos, en el halo misterioso con que se describe a Güiraldes, y cómo el propio narrador lo asimila a un «fantasma», y él no deja de comportarse como una «sombra bienhecho-
ra».

Hombre que pasa, que se funde con el paisaje, que es más «una idea que un hombre», que es como los manes del pasado, el espíritu de los muertos («ánima en pena», escribe Güiraldes en «El cencerro de cristal»), sombra errante que camina hacia el olvido, como un dios antiguo derrotado, pero que siempre sigue ahí, en los nebulosos confines de la leyenda.

Su vinculación con el paisaje, con los animales, con las estrellas y el cielo abierto de la Pampa lo mitifica hasta convertirlo en lo que los historiadores de la religión llaman «genius loci», divinidad local tutelar, ser ligado a un territorio, a unas ciertas querencias. De hecho, el narrador sintetiza bien estas propiedades cuando habla de «la fuerza que manaba de su cuerpo». Nótese que no se trata tanto de un vigor físico como de esa autoridad que lo hace aparecer «enorme bajo su poncho claro».

Por otra parte, recordar quién se es supone saber dar sentido a la Pampa y al camino; o, como explica acertadamente Nilda Díaz a propósito del significado de los dos cuentos populares injertados en los capítulos XII y XXI, reconocer el carácter cuasi metafísico que tiene la fortuna o la riqueza en un mundo en que, como en otros tantos pueblos que viven del ganado, éstas se asimilan a poseer «una gran estancia con miles de animales y cosechas y frutas de todas layas» (moraleja del cuento de Dolores y Consuelo).

Formar familia, tener animales, poseer la tierra, son las señales del éxito en la comunidad tradicional, como dones que se obtienen de forma mágica o, al menos, no habitual, como en este caso, por una inesperada herencia.

Las tareas del campo no son el más importante aprendizaje que ha de acometer el protagonista; lo que de verdad le religará al grupo de gauchos es la interiorización de ciertos valores, como la indiferencia con que Don Segundo Sombra se pasea entre el peligro y la muerte, o la vivencia de la soledad.

La Pampa es una figuración que se antoja perfecta de la Naturaleza: al contrario de los escarpados Andes, la Pampa es una tierra llana que invita al caminante, que lo acoge de un lado a otro como el agua se escapa por los pliegues de la mano. Porque ella es, en efecto, movi-

miento, espacio y alegría, frente al espacio cerrado del pueblo o la ciudad.

La llanura es un espacio de libertad, un andar y desandar caminos y horizontes en un tiempo futuro. Es también, por tanto, ese espacio mítico de la literatura de visiones, que arroba y fascina hasta el punto de que, como se declara, se tienen «gananas de dormirme en un renunciamiento total». Los signos de estas hipnosis -el calor, el vaivén del caballo...- llevan a este final de ensimismamiento, de deseo de perderse en el sueño:

«Y así va el hombre, persiguiendo lo que alcanza con su vista, sin pensar en el desamparo que lo aguaita atrás de cada lomada. Tranco por tranco lo ampara una esperanza, que es la cuarta que lo ayuda en los repechos para ir caminando rumbo a su osamenta».

Agua, barro, viento, luz fresca... formas primigenias de la fertilidad y la alegría, frente a la aridez o a los animales flacos y enfermos, dos pampas a su vez que simbolizan lo gratificante o áspera que puede resultar la tierra.

EL MATERIAL PRETEXTUAL, PARATEXTUAL Y LA ELABORACIÓN DE LA NOVELA

Élida LOIS, en la ya citada edición crítica, recopiló lo que llamó material pre-textual y para-textual de Don Segundo Sombra, aportando datos sobre el proceso de producción textual y, de paso, sobre los problemas estilísticos implicados.

Para empezar, y según sabemos por testimonios de su mujer, Güiraldes a menudo anotaba sus impresiones en unas fichas que lleva a mano, incluidas unas palabras oídas al azar.

Es así como se parte, pues, de un material misceláneo, disperso, propio de las recreaciones de leyendas, que el escritor con conciencia de tal va a ir enhebrando. De tal modo que puede decirse que, en torno al gaucho paradigmático, se da un largo proceso de acopio y reelaboración de materiales, el cual dura varios años.

De hecho, sí se conocen esbozos, apuntes y esquemas, por los que nos percatamos, por ejemplo, de la repugnancia de Güiraldes por la prolijidad narrativa, esto es, de su afición a la concentración formal y estilística; la misma que le llevaba a caracterizar un personaje con una simple frase o un diálogo, o a preferir el capítulo corto a la verborrea. Esta propensión a sugerir más que a explicar enlaza la narrativa de Güiraldes con la de más pura cepa tradicional.

Por otro lado, la composición estructural de la obra nos remite nuevamente a algunas ideas que se han explicado a propósito de *El Lazarillo de Tormes*.

Si en ésta el prólogo o carta a «Vuesa Merced» prefigura el relato al adelantar que va a contar cómo se llega a la «cumbre de toda buena fortuna», con una buena dosis de ironía, Don Segundo, al glosarle la carta por la que el reserito se entera de su herencia, le explica que «su padre era un hombre rico como todos los ricos y no había más mal en él».

Lo cual es interpretado por el muchacho como un vaticinio, como un augurio de ese «mal» que él tendría que descubrir por sí mismo, y desde cuya atalaya habría de recordar o evocar el mundo que estaba a punto de perder. Se refuerza así el papel de Don Segundo Sombra como introductor no sólo en el mundo de la pampiería sino que también lo «coloca» frente a sus nuevas responsabilidades:

«—¿Y qué tengo que ver? —grité casi. —Abrí —me respondió mi padrino La carta estaba firmada por don Leandro Galván, y decía:

«Estimado y joven amigo: «No dudo de la sorpresa que le causarán estas líneas. Tal vez le resulten un tanto bruscas, pero, a la verdad no tenía a mano ningún modo de comunicarme con usted. «Su padre, Fabio Cáceres, ha muerto y deja...»

Vi muchas cosas de golpe: Mis paseos, mis petisos, mis tías.. !eran en verdad mis tías! Miré alrededor. Pedro y mi padrino se habían alejado. La tropa también. Un ex traño sentimiento de soledad me apretaba el alma, como si hubiera querido limitarla a algo chico, demasiado chico Me bajé del caballo y, contra el alambrado del callejón, seguí leyendo:

«Su padre, Fabio Cáceres, ha muerto y deja en mis manos la difícil e ingrata tarea de llevar a cabo lo que él siempre pensó...» Salté unas líneas: «... soy, pues, su tutor hasta su mayoría de edad...»

«Volví a montar a caballo. El campo, todo me parecía distinto. Miraba desde adentro de otro individuo. Un extraño tropel de sentimientos, en mí intactos, se me arre molineaban en la cabeza: ternura, tristeza. Y de pronto, una ira ciega de hombre insultado de un modo rebajante, sin razón. !Qué diablos Tenía ganas de disparar o de embestir contra cualquier cosa, para inferir sangre de carne por la sangre de alma que sentía chorrear dentro mío. Alcancé a don Segundo y a Pedro. Mi padrino me dijo que, siendo ya imposible para mí seguir con la tropa, había arreglado con el capataz, proponiéndole reemplazarme por otro peón.

-¿Y usted? -interrumpí con brusquedad.

-Yo te acompaño—fue su contestación tranquila. Sintiendo aquel cariño a mi lado, la rabia se me transformó en congoja. Realicé que era un

chico, un guacho desamparado, y que de golpe perdía algo a lo cual había vivido aferrado. Me encaré con mi padrino:

-Don Segundo, hágame el favor de decirme que ese papelito miente. Yo no soy hijo de nadie y de nadie tengo que recibir consejos, ni plata, ni un nombre tan siquiera.

La imagen de don Fabio ocupó un momento toda mi atención interrogante:

-¿Y, cómo era ese finao mi padre mentao, que andaba de guen mozo por los puestos, sin mucha vergüenza...? -

Despacio muchacho -interrumpió mi padrino-, despacio. Tu padre ni andaba de florcita con las mozas, ni faltaba de vergüenza. Tu padre era un hombre rico como todos los ricos y no había más mal en él. Y no tengo otra cosa que decirte, sino que te queda mucho por aprender y, sin ayuda de naides, sabrás como verdá lo que aura te digo.

—¿Y mi mama?»

« — Como la finada mi madre, ánima bendita. No pregunté más nada, pues me pareció que con lo dicho mi madre no podía ser sino una mujer digna de admiración. En cuanto a mi padre, no había más mal en él que el de haber sido rico. ¿Qué mal era ése? ¿Quería decir mi padrino que yo por mi mismo, con la nueva situación que me esperaba, conocería ese mal?, ¿había un desprecio en ese augurio?»

LENGUAJE COTIDIANO Y LENGUAJE LITERARIO: ESTÉTICA DEL RECUERDO

Todo lo que hemos expuesto nos lleva la consideración de que la obra se asemeja a unas *memorias* del narrador-personaje, Fabio Cáceres, en las que se van insertando una serie de anécdotas sobre su vida en la Pampa argentina desde la niñez a la juventud, presididas por la admiración hacia el gaucho Don Segundo, que es sin duda un referente mítico. Muchas de estas acciones, aunque referidas al protagonista o a distintos personajes, son ciertamente de cuño tradicional, es decir, fueron oídas por Güiraldes, pertenecen digamos a una experiencia colectiva.

Por consiguiente, y salvando las distancias, tenemos una similitud con la técnica puesta manifiesto en *«El Lazarillo de Tormes»*: también aquí una sarta de motivos tradicionales, engastados mediante un hilo autobiográfico (recuérdese lo dicho anteriormente a propósito de la predilección del autor por los capítulos «breves»).

Y no sólo nos referimos a los dos cuentos claramente tradicionales de los capítulos XII y XXI, o a los versos folclóricos que van jalonando la segunda parte, sino a un conjunto de acontecimiento, como las pele-

as, que son sin duda paradigmáticas, como lo son ciertas conversaciones o diálogos

Lo que ocurre, en este caso, es que todo este mundo de sensaciones e impresiones es recreado a través de una estética del recuerdo, que depura cada imagen. No es seguro, pues, que éste sea el universo real de los pamperos -tampoco lo pretende el autor- sino su evocación o réplica a través, por ejemplo, del soliloquio del protagonista, recurso desde luego extrafolclórico, como ocurre en este inicio del capítulo XXV:

«Nos levantamos medio tarde, a la salida del sol. Demetrio había dormido doce horas, nosotros ocho. Era suficiente para desentumirnos y, aunque nos enderezáramos con gran disgusto del cuerpo, nos hallábamos, después de matear, listos para otra patriada. El inconveniente por mí previsto, se agrandaba. Mis tres caballos estaban más que cansados; el reservado, trasijado después de nuestra lucha; el redomón no me parecía por demás garifo. ¿Qué hacer? Que el capataz me entregara mis pesos, dándome de baja, era una vergüenza.

Mi padrino podría prestarme uno de sus caballos o dos, pero quedaría entonces tan desplumado como yo. En tan malas *cavilaciones* me encontraba cuando, ya alta la mañana, pasamos por las quintas de Navarro. *Dejé mis tristezas para atender mis recuerdos.* ¡Qué curioso!; los mismos lugares que me veían abatido y pobre, habían presenciado mi más grande optimismo y mi mayor riqueza.

Por allí mismo pasé, orondo y ladino, sentado medio al sesgo sobre el bayo Comadreja, que sabía «cortar chiquito», pulsando la suerte que en las riñas de gallos me había llenado el tirador de papeles de a diez.

¡Qué día aquél! ¡Qué gallo el bataraz pico quebrado! ¡Cómo había peleado sin flojeras durante una hora, esperando su momento y cómo había sabido aprovecharlo cuando vino! Me reía solo, evocando mi audacia para ofrecer y tomar posturas, mi fe en que no perdería, mi desfachatez de mocoso engreído al recibir el pago de las apuestas. ¿No había creído entonces que ése era mi destino y que la suerte me pertenecía? Recordé también nuestro almuerzo en la fonda. Había unos gringos groseros y charlatanes, ¿de qué nación?, y un gallego hablaba de romerías.

Que un recuerdo traiga otro, es natural. Pero que un recuerdo traiga a un hombre, es cosa extraordinaria. Alguien hablaba a mi padrino y, no sé por qué, supuse se trataba de mí. Era un conocido, muy conocido. ¿Cómo no?, si era Pedro Barrales...»

Cavilaciones, recuerdos que tiran unos de otro como el ovillo de una madeja, rumiar el pensamiento... son expresiones que utiliza Güiraldes para expresar esta reconstrucción consciente, tal vez idealizada, del pasado y de sus personajes emblemáticos, como Don Segundo Sombra.

Es importante resaltar esto, porque el relato en 3ª persona de un cuento o leyenda tradicional permite una presencia del narrador digamos en grado cero.

El paso, como dijimos, a la fórmula autobiográfica, implica ya un alto grado de personalización, de involucración de un punto de vista que permite ver lo que ocurre y las escenas de una manera más dinámica y, a la vez, distanciada (v.gr. «¡Qué distintas imágenes surgían de mi nueva situación!..., cap. X).

CONCLUSIONES: EL VALOR DE LA EXPERIENCIA Y SU EXTRAPOLACIÓN DIDÁCTICA

Dice E. ANDERSON IMBERT⁵ que Ricardo Güiraldes creó a un gaucho que entretenía a sus amigos contando cuentos y consejos folclóricos, de modo que su propio auditorio queda embobado, «a la espera», pues «Don Segundo Sombra nos dejaba caer, así, en un reino de ficción. Íbamos a vivir en el hilo de un relato. Saldríamos de una parte a otra. ¿De dónde y para dónde?»

Esta doble dimensión, histórica y psicológica, nos ilustra muy bien sobre el tratamiento de la tradición que hay en la inmortal novela. Por un lado, se utiliza el marco de enunciación propio del relato tradicional: no es un manuscrito, como en otras novelas, o unas cartas, testamento, diario íntimo, etc, sino lo que se cuentan unos hombres de campo reunidos alrededor del fogón, «voceado», pues, como ocurre en «Al rescoldo», lo más que se hace es indicar que una determinada persona, antes de morir, contó tal o cual caso, o bien se hace partícipe al auditorio de un suceso histórico que se supone bien conocido por todos.

Por consiguiente, este marco individual, singularizado, en que se tiene delante a un grupo de personas bien definido, nos retrotrae al modo de narrar tradicional. Es decir, nos devuelve la dimensión sagrada de la palabra, que no es tanto la de divertir o pasar el rato como la de establecer vínculos, transmitir creencias o explicar el sentido de la vida,

5. Anderson Imbert, W. (1979): *Teoría y técnica del cuento*, pág. 25 y ss. , Marymar, Buenos Aires.

por lo demás fatalista en la visión del gaucho. Sólo de ese modo cobran valor las «cavilaciones» tras las escenas de violencia.

Pero, por añadidura, la palabra tiene esta otra dimensión psicológica de curar, de sanar, de suspender y abrir el ánimo de un oyente, envolviéndole en un viaje imaginario al «reino de la ficción». Está relacionado, pues, con la cosmovisión de un grupo social y de unos modos de vida, aunque estén periclitados o en fase de decadencia. Pero puesto que el **mito** es intemporal, lo accesorio puede desaparecer, pero no el vínculo profundo entre la Pampa, los animales y el resero, cuyo emblema es, según hemos visto, la figura de Don Segundo Sombra.

El **mito** lo que hace es enseñar una verdad profunda mediante símbolos e imágenes mediadoras, como el agua que sirve de espejo para que el resero «mire a su interior». La belleza, la estilización, no es sólo un filtro estético que Güiraldes coloca la literatura gauchesca para idealizarla; es la búsqueda de lo perenne entre tantas y tantas imágenes del pasado, como se expresa magistralmente en este fragmento final del cap. XXVI:

Largas horas nos pasamos, esa noche, conversando con mi nuevo amigo. No recordaba haber hablado nunca tanto y hasta me parecía que, por primera vez, pensaba con detenimiento en los episodios de mi existencia. Hasta entonces no tuve tiempo.

¿Cómo mirar para atrás ni valorar pasados, cuando el presente siempre me obligaba a una continua acción atenta? ¡Muy fácil eso de pensar, cuando minuto por minuto hay que resolver la vida misma! ¡Vaya uno a ser distraído con un redomón arisco bajo el cuerpo y saque quien pueda la cuenta de sus placeres y dolores, cuando de la claridad de la atención dependen el cuero y la derrota! Cierto, había pensado mucho, mucho; pero siempre enfocando las vicisitudes de cada segundo. Había pensado como el hombre que pelea, con los ojos bien abiertos hacia el peligro, y toda la energía pronta para ser empleada, allí mismo, sin dilaciones ni mermas.

¡Qué distinto era eso de barajar imágenes de lo pasado! Yo había vivido como en una eterna mañana, que lleva la voluntad de llegar a su mediodía, y entonces. En aquel momento, como la tarde, me dejaba ir hacia adentro de mí mismo, serenándome en la revisión de lo que fue.

Como un arroyo que se encuentra con un remanso, daba vueltas y me sentía profundo, lleno de una pesada quietud. Me cansé de hablar y de removerme el alma. Callé un rato largo. Mi compañero se había dormido. Mejor. Ahí estaba la noche, de quien me sentía imagen Morirme un rato... Hasta que la raya de luz de la aurora, viniera a tajearme a lo largo los párpados».

En efecto, el resero sólo dispone de tiempo para pensar en lo inmediato, su mundo es el de los horizontes infinitos, donde hay que moverse de un lado para otro, actuar con diligencia, estar siempre en una «acción atenta».

Y, sin embargo, todas estas vicisitudes cómo dejan huella en el alma, cómo forman imágenes y se depositan en el cerebro con la misma parsimonia de los cangilones de una noria, cómo todo ello lleva a una «pesada quietud» que quiere identificarse con el sueño, tal vez con «morirse un rato».

Estos valores digamos metafísicos es lo que se refleja no sólo con la trama o la actitud de los personajes sino con la singularización estilística que transforma el lenguaje de un grupo social en una palabra renovada, que sabe «bautizar» de nuevo las cosas y las sensaciones con aventuradas imágenes, como ésta del amanecer del capítulo III:

«Una luz fresca chorreaba de oro el campo. Mis petisos parecían como esmaltados de color nuevo. En derredor, los pastizales renacían en silencio chispeantes de rocío...»

Imágenes suntuarias que no se aplican, como es práctica del modernismo, a objetos galantes o exóticos, sino a la propia realidad cotidiano, a un amanecer luminoso y limpio, sobre el que se recorta la figura del gaucho y su caballo. Esa percepción desautomatizada de tales vínculos esenciales entre el hombre y el paisaje, los animales y las cosas es lo que representa la visión del reserito, y lo que le produce un desgarró y una contradicción con el mundo «nuevo» que ha de su asumir a causa de la herencia:

«La laguna hacía en la orilla unos flequitos cribados. Por la parte media, en unos juncuales ralos, gritaban los pájaros salvajes. Una fatiga grande pesaba en mi cuerpo y en mis pensamientos como un hastío de seguir siempre en el mundo sembrando hechos inútiles.

Iba a pasar un momento triste, el momento que en mi vida representaría, más que ningún otro, un desprendimiento.

Tres años habían transcurrido desde que llegué, como un simple resero, a trocarme en patrón de mis heredades. -!Mis heredades! Podía mirar alrededor, en redondo, y de cirme que todo era mío. Esas palabras nada querían decir. ¿Cuándo, en mi vida de gaucho, pensé andar por campos ajenos? ¿Quién es más dueño de la pampa que un resero? Me sugería una sonrisa el solo hecho de pensar en tantos dueños de estancia, metidos en sus casas, corridos siempre por el frío o por el calor, asustados por cualquier peligro que les impusiera un caballo arisco, un toro embravecido o una tormenta dé viento fuerte. ¿Dueños de qué? Algunos parches de

campo figurarían como suyos en los planos, pero la pampa de Dios había sido bien mía, pues sus cosas me fueron amigas por derecho de fuerza y baquía».

En definitiva, si partimos de la base de que la tradición es la comunicación de la *experiencia que va de boca en boca* (cf. W. BENJAMIN), nos daremos cuenta de la congruencia del autor al formular la novela como unas memorias, que van desgranando en realidad una novela de aprendizaje, donde el guachito ha de aprender a vivir conforme a la edad y a los requerimientos fatales del destino, incluidos los de convertirse en patrón.

La literatura - y Güiraldes no es una excepción - , se nutre de un caudal indiferenciado de experiencias vividas, soñadas, imaginadas, leídas..., y es la palabra las que le confiere autenticidad, no precisamente por ir hacia el detalle de tipo preciosista, costumbrista o pintoresco.

Más bien, por todo lo contrario, por buscar esa concisión y resonancia expresiva, que sólo puede venir de una experiencia curtida, o, como dice en el cap. XXVI, de estar «hechos carne con el tiempo».

Por el valor de la experiencia de la Pampa se llega a amar el entorno, las personas, los animales, las cosas que van desfilando ante nuestra vista. La experiencia cultural, la urbana o la urbanizada, es más vicaria y estándar, es la más propia de las aficiones viajeras y lectoras de Güiraldes, pero siempre se vuelve al mismo sitio, a las tradiciones propias, a la propia casa y al propio cielo. De ahí el desgarró, la melancolía, la falta de ilusión ante la nueva situación que ha de encarar el reserito tras la herencia.

En resumen, el receptor de la tradición es distinto del receptor de la literatura escrita, y en esa disociación de mundos estriba en gran medida la dificultad de la novela y de su lenguaje.

El narrador tradicional es alguien que tiene «de visu» *referente concreto*, como el juglar, por ejemplo, el cual se coloca ante un público definido, al que se puede dirigirse mediante vocativos, imprecaciones, etc. Y, por su parte, el público es alguien que está siempre haciendo algo, que oye el milagro o la historia de modo interesado. El canje tiende a ser también concreto, «un bon vaso de vino», la escucha atenta y respetuosa, las bromas, ese clima mágico que en nuestro anterior artículo denominábamos «semiosis mágica»⁶.

6. Martos Núñez, E. (1992): «Función y morfología del cuento en Don Segundo Sombra de Ricardo Güiraldes», Cauce, 14-15, 467-491.

En suma, es un oyente personalizado y circunscrito a un grupo pequeño, familiar o vecinal, con lazos entre el emisor y el receptor.

Todo ello le da un tono confidencial, íntimo, que se expresa en la enunciación más que en el enunciado: el narrador antes de contar refuerza los lazos de interacción social (enunciación ritualizada). Por tanto, es una experiencia singular, donde todo, desde las relaciones al lenguaje, es único.

Del lector, en cambio, es un tópico que el escritor se refiera a él como «desocupado lector», que se piense en alguien desdeñoso de quien es preciso captar su toda benevolencia. Su fisonomía se desdibuja; es un receptor fantasmagórico, sin vinculación, normalmente, con el narrador o autor, el cual, para él, es también algo vago, poco más que un nombre. Y es que se trata de un lector despersonalizado, donde el grupo pequeño es sustituido por la idea de público o masa.

En la transmisión de la tradición, el recopilador y, más aún, el escritor, no tienen ante sí la enunciación ritualizada del acto de contar un cuento ante una audiencia; en lugar de esto, hay un contrato tácito que, necesariamente, estandariza el acto de comunicación: la relación enunciadador-enunciatario se aleja claramente de la de narrador-narratario, como en la narración oral, el sentido mismo del acto de narrar se desnaturaliza:

«Que lo creas o no , me importa bien poco. Mi abuelo se lo narró a mi padre, mi padre me lo ha referido a mí, y yo lo cuento ahora, siquiera no sea más que por pasar el rato» (comienzo de «La Cruz del diablo», de G.A. BÉCQUER).

Pero, a diferencia de Güiraldes, BÉCQUER cae, de entrada, en una contradicción insalvable. Alude vagamente a un modo de enunciación, la narración de padres a hijos, que revela su sesgo tradicional.

Sin embargo, luego inventa, literariamente, la relación «mi padre»-«yo lo cuento ahora», que alude más al plano narrador-narratario (ya que no es creíble , por otra serie de informaciones, que yo= Bécquer). Con ello, «descoyunta» el propio esqueleto de la tradición, donde el que toma la palabra, el que enuncia, es también el narrador, y rara vez se permiten esos juegos de espejos, al modo del Quijote, en que un personaje se convierte en narrador, etc.

Por otra parte, la contradicción aumenta cuando vemos que el narrador tal vez se identifica con un personaje-viajero (¿no había dicho antes que era una historia familiar), al que, en el contexto de una cena, le cuenta un guía la leyenda, con tics continuos que imitan lo tradicional

(«hace mucho tiempo», «informes ruinas...» que se pueden ver, «cuentan las crónicas»...).

En resumen, esta leyenda de Bécquer revela la contradictoria visión del receptor, si se compara la literatura de tradición libresca y la popular. La polifonía y la plurivisión, típicas de la novela moderna, no caben en el relato de inspiración tradicional más que como sublimación de los propios valores de la tradición.

Es lo mismo que -por citar otro ejemplo- hace ANDERSEN con las narraciones tradicionales al hacer que varias de ellas tengan un final infeliz («La cerillerita», «La sirenita»...), incumpliendo una pauta que ya descubriera PROPP -el final feliz-, pero aportando a su vez una visión poética que eleva la simple historia de duendes o de premios y castigos a un paradigma del alma humana -v.gr. la generosidad- .

Con ello no desarticula el folclore ni lo enquista como parte de un género nuevo, sino que, tal como hace Güiraldes en nuestra opinión, lo revitaliza y lo prolonga en una visión más depurada y poética, la cual es objeto también, a su vez, del acuerdo o desacuerdo de la comunidad que comparte esos valores. Y algo dice en su favor la ola de admiración que despertó esta visión no tanto nostálgica como poética de la Pampa, y, para ello, la invención de un lenguaje nuevo, según el iluminador estudio de Amado ALONSO.

