Don Segundo: Razón y signo de una forma narrativa

Un breve repaso de la bibliografía crítica sobre *Son Segundo Sombra* revela un sinnúmero de enfoques e interpretaciones que, sin duda, contribuyen al mejor conocimiento del proyecto estético de Güiraldes a la vez que testimonian el interés y la popularidad que este texto ha despertado en los últimos cincuenta años. Desde el tratamiento de cuño junguiano según el cual la actuación del héroe juvenil se reduce a la arquetípica búsqueda del padre y del descubrimiento edípico de la madre-pampa, [1] hasta la postulación de la novela como proyecto y exégesis de una literatura nacional argentina,[2] una buena porción de estos estudios reconocen explícita o implícitamente la estructura de viaje que informa el discurso novelesco en su totalidad. Un común denominador que parece dominar el pensamiento crítico es el de ubicar esta obra en la categoría del *Bildungsroman* o novela de aprendizaje, el sistema narrativo que se afirma en el desplazamiento de lo que no está formado hacia lo que se llega a constituir.

Tal aspecto de la novela de Güiraldes, sin embargo, no ha sido suficientemente elaborado [3]. Este trabajo se propone estudiarla dentro de la categoría general del *bildungsroman* con la intención de desentrañar las razones que llevaron a su autor hacia la elección de tal forma narrativa. Para cumplir con este objetivo se hace necesario destacar tres aspectos fundamentales: 1) el programa estético en que se apoya la novela; 2) la función del punto de vista y de la doble instancia narrativa, que refuerzan ese programa estético y que actúan como fuerza organizadora del discurso; 3) la representación del mundo que emerge de la ficción de Güiraldes.

1. Desde sus inicios en la literatura europea de fines de siglo XVIII, el término *bildung* denota la iniciación o construcción de destinos individuales dentro del marco de una sociedad ya establecida o en vías de establecerse. Es por definición una literatura didáctica, en el sentido en que habla Kayser de novela de formación: es decir, la que muestra el tránsito a una madurez definitiva de acuerdo con las disposiciones íntimas en que el protagonista ha desarrollado sus capacidades en un todo armónico [4]. De es-

[1] A. CHAPMAN. «Pampas and Big Woods: Heroic Initiation in Güiraldes and Faulkner», *Comparative Literature*, 11 (1959), 61-77.

[2] ANTONIO PAGÉS LARRAYA. «*Don Segundo Sombra* y el retorno», *Cuadernos Hispanoamericanos*, LI (1954), 275-285.

[3] Sara M. Parkinson se interesa en el tema de *Don Segundo* como novela de formación, pero sólo parcialmente. Su tesis es que la novela de Güiraldes comienza mostrando características de la novela picaresca clásica, para luego convertirse en *bildungsroman*. Ver SARA M. PARKINSON DE PAZ. «*Don Segundo Sombra:* de novela picaresca a *bildungsroman*», en *La picaresca: orígenes, textos y estructuras*, Manuel Criado de Val (Ed.) (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979), 1129-1136.

[4] OSCAR TACCA. *Las voces de la novela* (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1973), 142.

ta definición se desprenden ciertas implicaciones de importancia. Por un lado, el subgénero intenta transferir a la sociedad adulta los poderes especiales del iniciado, generalmente un joven cuya educación formal ha llegado a su fin. Por otro lado, alienta en el subgénero la intención de proveer una sólida cultura individual que cuando menos regenere las instituciones sociales o las tradiciones culturales. Es por lo tanto inevitable que este tipo de ficción, al menos tal como se da en sus inicios románticos, conlleve el signo de reconocimiento o culto a la niñez y adolescencia en razón del potencial regenerativo del héroe. No obstante es imprescindible subrayar el hecho de que una sociedad que acentúa la adolescencia como una etapa separada de la experiencia vital del individuo, busca en realidad recalcar ciertos valores «adultos» a la vez que insistir en que la adopción de éstos es necesaria para la integración total y coherente en el tipo de sociedad predominante [5]. El verdadero centro del *bildungsroman* se halla entonces en la tensión que existe entre la adquisición de madurez interna por parte del héroe y su necesidad de adoptar los valores del mundo adulto a la vez que los requisitos de la existencia social.

Para ampliar los rasgos que definen al héroe típico del *bildungsroman* y para precisar los parámetros del género, es necesario recordar que este héroe combina varias tradiciones literarias ya establecidas, como las del héroe recalcitrante de la alegoría moral, que debe diferenciar entre las varias caretas del vicio y de la virtud; o las del héroe renacentista que busca su realización individual. Se debe recordar además que los antecedentes del subgénero son la novela picaresca y la autobiografía romántica, y que el común denominador de los tres es la iniciación del joven en el mundo adulto, sobre todo el costo de esta iniciación tanto para el aprendiz que la experimenta como para la sociedad que la dirige o conduce. De ahí que el crecimiento de un solo individuo, elemento organizador de este tipo de novela, a menudo metaforiza la experiencia total o las aspiraciones de una generación frente a una serie de condiciones sociales e históricas concretas. Tanto la autobiografía como el *bildungsroman* implican que el grado en que se afirma la vida individual no es de menos importancia que el grado en que se afirma la vida cultural.

Es esta relación simbiótica entre vida individual y vida cultural lo que nos obliga a enfocar el *bildungsroman* desde una perspectiva historicista. Es decir, hay que examinar la producción de este tipo de texto dentro del contexto histórico que lo determina. Como afirma Richard Terdiman en su estudio sobre la novela de aprendizaje francesa del siglo diecinueve, «es ya un lugar común destacar que los escritores que crean estos textos *(bildungsroman)*, la conciencia artística de la cual estos emergen, no eran independientes del proceso cuya producción se encontraba descrita en los textos mismos [6]. El *bildungsroman*, como hemos dicho, dramatiza el conflicto entre interioridad y experiencia, «homo interior» y «homo exterior» y por lo tanto ambos elementos del binomio, el individuo y su medio, son igualmente indispensables en el texto de aprendiza-

[5] RUTH BENEDICT, *Patterns of Culture* (Boston and New York: Houghton and Mifflin Co., 1934), 23-30.

[6] RICHARD TERDIMAN, «Structures of Initiation: On Semiotic Education and Its Contradictions in Balzac», *Yale French Studies*, 63 (1982), 200.

je. Es en función del conflicto aludido que el género exhibe la disonancia que surge de una existencia ambigua, reflejando un proceso que fluctúa entre los signos de la aprobación de lo real y su denuncia, entre la complicidad y el rechazo. Al elaborar un discurso de socialización y poner en evidencia el mecanismo de reproducción cultural que forma al individuo en circunstancias históricas concretas (el elemento constitutivo central del *bildungsroman)* la novela de aprendizaje registra elementos fundamentales a la vez que contradictorios de su cultura dentro del mismo espacio discursivo [7].

Esta tendencia a describir el intercambio entre la experiencia individual y la esfera cultural en la que el «yo» se descubre, se define y finalmente se realiza (lo que los alemanes denominaron *bildung* y los franceses *formation)* reúne por lo general dos tipos de texto que se entrecruzan y se separan pero que finalmente van hacia un desenlace común: a) un texto de aprendizaje, que es a su vez una exploración y reflexión interna sobre el *Weltbild,* el ambiente social y la existencia y funcionalidad de sus instituciones y procesos; y b) un texto de consolidación y afirmación de los valores hacia cuya adopción se dirige el aprendizaje y que a la vez es dirigido por éstos.

En términos del concepto del aprendizaje mismo cuyo proceso se textualiza en este tipo de ficción, el discurso del *bildungsroman* se concibe como un acto de nombrar y catalogar elementos de la realidad, es decir, institucionalizar un conocimiento que habrá de permitirle al actante sobrevivir o dominar un sistema social y cultural determinado. Richard Terdiman, citando a Lotman y Uspenski, se refiere a un comportamiento semiótico que define al héroe en el nivel experiencial. El *bildungsroman* registra un aprendizaje de los signos de un sistema cultural, ya sea emergente, o en vías de desaparición, que busca ser rescatado y reactualizado. En una sociedad en que la razón de ser, el sentido o significado de ésta pierde su transparencia y por lo tanto la confianza en sí misma, la novela de aprendizaje ofrece no sólo la oportunidad de búsqueda sistemática de significado, sino también la posibilidad de aprehensión o internalización de los significantes [8]. Es por esto que la novela de aprendizaje que, en términos de la historia de la literatura universal, tiende a emerger en un momento de transición o de crisis en el plano histórico, representa una aguda toma de conciencia de la naturaleza codificada de la vida social, y es por esto que el discurso literario, en su dimensión conceptual, privilegia las diversas prácticas del signo: nombrar, designar, clasificar y jerarquizar.

En consecuencia de lo anterior es posible reconocer en el paradigma de aprendizaje, núcleo del *bildungsroman,* una estructura bipolar constituida por un iniciador y un iniciado en cuya relación se verifica un nexo predeterminado y un proyecto dirigido de movilidad social. Subrayamos además, siguiendo a Bourdieu y Passeron, que la práctica de inculcar significados provenientes de significantes sociales —la práctica de la enseñanza— tiende a legitimizar el sistema social en que se inscriben tales significantes [9].

---

[7] Ibid.

[8] Ibid., 206.

[9] PIERRE BOURDIEU and JEAN-CLAUDE PASSERON, *Reproduction in Education, Society and Culture,* Trad. de Richard Nice (London: Sage, 1977), 4-7.

Habiéndonos referido al clásico conflicto que afecta al joven héroe del *bildungsroman* debemos ahora precisar aún más este aspecto. El paradigma nuclear de la novela de aprendizaje, según Georg Lukács, es el proceso de formación de un individuo problemático quien, guiado por la experiencia vivida de un ideal, marca una trayectoria de reconciliación con la realidad social y concreta. La reconciliación de que habla Lukács no puede ser de manera alguna el resultado de una armonía preexistente en el comienzo [10]. En *Don Segundo Sombra* tal trayectoria se encuentra en el desarrollo de la experiencia de Fabio, que parte desde la condición de «guacho» (huérfano o bastardo) hasta llegar a su estadio final que es la experiencia vivida de un ideal. No hay duda de que su integración final a la sociedad estanciera se verifica mediante un proceso de educación en la que los ideales, latentes al comienzo y más tarde experimentados, juegan un papel central en la narrativa. Hay en Fabio, desde su infancia, una perfecta correspondencia entre su interioridad y su ideal de vida gaucha, la cual, por cierto, se contrapone a la vida de patrón. De ahí el juego de metáforas que articula el enunciado desde el comienzo de la novela: la casa (de las tías) es la prisión, mientras que la calle es la libertad. En las palabras de Fabio: «la calle fue mi paraíso, la casa mi tortura.» [11].

Fabio tiene unos catorce años al abrirse la novela y el narrador recuenta en primera persona momentos de su niñez. Separado de su madre y consciente de su condición de bastardo, Fabio es transportado a la casa de las tías «so pretexto de que debía ir al colegio» (p. 11). Como astuto reconocedor de la hipocresía familiar, así como de la insignificancia de la educación formal, Fabio busca y encuentra satisfacción momentánea a sus deseos de libertad en la calle pueblerina. Se dedica entonces a ganarse la vida, aunque precariamente, gastándoles bromas a los personajes de la farándula. La estructura novelística en este momento consiste de una serie de aventuras más o menos inconexas y no la narración unificada de una vivencia que se va desarrollando en la interacción de relaciones personales [12]. Aunque Fabio parece totalmente integrado a una nueva forma de vida que apunta hacia la delincuencia futura, sus palabras registran grandes vacilaciones: «Esto que a algunos los hacía mirarme con desconfianza, me puso en boga entre la muchachada de mala vida, que me llevó a los boliches convidándome con licores y sangrías a fin de hacerme perder la cabeza, pero una desconfianza natural me preservó de sus malas jugadas» (p. 14). Dada la evidente capacidad de autoanálisis desplegada en estas palabras del niño Fabio, anotemos al pasar que éste es el primer asomo de la voz autorial que habrá de alternar constantemente con la voz protagonista en la novela, y que esa «desconfianza natural» no es sino la futura condición de Fabio, presente siempre en el texto para alejarlo de la mala vida. En el plano de los actantes, la figura protectora de Don Fabio Cáceres, personaje-tipo que incorpora los polos extremos del «crecimiento» de Fabio; Don Segundo Sombra, padrino y guía; y, finalmente, Don Leandro Galván, tutor de Fabio, operan temática y estructuralmente, con igual función en la narrativa.

---

[10] GEORGE LUKÁCS. *The Theory of the Novel*, trad. de Anna Bostock (Cambridge, Massachusetts: M.I.T. Press, 1971), 132-134.

[11] RICARDO GÜIRALDES. *Don Segundo Sombra* (Buenos Aires: Editorial Losada, 23.ª ed., 1966), 12. Las citas paginadas en nuestro texto se refieren a la misma edición.

[12] PARKINSON DE PAZ, p. 1130.

Este primer segmento, constituído entre los capítulos I-X de la novela, y que comienza como hemos visto con un resumen sucinto de la niñez de Fabio, va articulando un movimiento paulatino hacia el reconocimiento del mundo exterior. Fabio, ahora como mensual de la estancia de Galván, se limita a observar tanto los gestos y actitudes de su padrino, como los papeles desempeñados por sus iguales, Goyo, Horacio, Pedro Barrales y Valerio. En la medida en que avanza la narración, entre los capítulos XI y XXIV, se va ampliando el mundo de las relaciones sociales del joven, así como el panorama de las actividades del gaucho. En este segundo segmento, sin embargo, se verifica un cambio importante en Fabio: de observador pasa a ser gradualmente actor de los hechos, y su dependencia de otros y, en especial de Don Segundo, va disminuyendo. Fabio no necesita la ayuda de su padrino ni en el rodeo ni en la lucha con el toro (Capítulo XVII); más tarde, cuando Fabio demuestra su habilidad como domador, es a él y no a Don Segundo a quien el capataz propone contratar (Capítulo XXII). No hay duda de que aquí Fabio es un gaucho más maduro que al principio; sin embargo, su formación no es completa. Es decir, que sigue moviéndose con altibajos hacia la madurez definitiva. Esto aparece indicado en el texto en varias formas. Por un lado, todavía comete errores que traducen una falta de experiencia y hasta un cierto comportamiento pueril: su naciente relación con Paula (capítulo XIX) lo involucra en una pelea de cuchillos con Numa y tiene que abandonar vergonzosamente el rancho de Don Candelario; en el capítulo XX, Fabio, sin experiencia en el juego, pierde su tropilla al apostar contra un evidente veterano de la farándula hípica de la zona. Por otro lado, Don Segundo sigue funcionando, a ratos, en su papel de mentor. El propio Fabio, como domador ahora, admite en el capítulo XXIII: «Yo era casi un instrumento en manos de mi padrino, que me guiaba a cada gesto» (p. 159).

A pesar del evidente desarrollo de Fabio, le queda al padrino la tarea de ayudar al muchacho a que venza una dificultad final, a que entre en la última etapa de su crecimiento. La índole de esta última fase se había anunciado ya durante un momento de alucinación que experimenta Fabio al reponerse de las lesiones sufridas en el encuentro con el toro bravo. En aquel momento (capítulo XVIII) había soñado estar de nuevo en la estancia de Galván, donde éste le dice: «Ya has corrido mundo y te has hecho hombre, mejor que hombre, gaucho. El que sabe los males de esta tierra por haberlos vivido, se ha templao para domarlos. Allí te espera tu estancia y, cuando me necesités, estaré cerca tuyo. Acordate...» (p. 120). Se confirma este presentimiento al llegar Pedro Barrales (XXV) con una carta de Galván informándole el fallecimiento de su padre, Don Fabio Cáceres, cuyo nombre y propiedad hereda. Ahora, por última vez, se impone Don Segundo, quien al consentir en acompañar al joven, consigue que abandone la vida de resero. La última fase del desarrollo de Fabio se constituye en los tres últimos capítulos, que representan el tercer segmento de la novela. En el último capítulo, el narrador repasa unos tres años de su nueva condición de estanciero y su progreso con relación a la trayectoria iniciada unos catorce años atrás [13].

[13] CEDOMIL GOIC. *Historia de la novela hispanoamericana* (Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972), 169.

Lo anterior es un resumen que nos permite fijar globalmente la trayectoria del crecimiento de Fabio. Pasemos ahora a hacer una interpretación de los hechos narrados a la luz de las observaciones iniciales sobre el género que nos ocupa. En los primeros dos segmentos de la novela se incluyen una serie de episodios que definen la vida gauchesca reducida a la labor asalariada, donde abundan referencias de matiz costumbrista a los pasatiempos predilectos del hombre de la pampa. Estos dos segmentos constituyen, por lo tanto, el aprendizaje de Fabio en las labores del mensual y en el comportamiento general del gaucho. Es, en suma, la aprehensión del código socio-cultural que rige el mundo y que Fabio busca incorporar.

Junto a la representación del mundo en sus relaciones laborales, el texto recoge aquí un vasto código lingüístico que el joven Fabio habrá de incorporar como etapa crucial de su aprendizaje. Evidencia el discurso, asimismo, un metalenguaje caracterizado por el arcaísmo y las más variadas formas de la expresión rural argentina, que busca ser descifrado y finalmente internalizado. Retomando el planteo de Lotman y Uspenski, los textos literarios que están inscriptos en períodos de cambio social o de transición, o que emergen de éstos, se caracterizan generalmente por una intensificación de lo que estos críticos denominan el «comportamiento semiótico»: una aguda toma de conciencia de la naturaleza codificada del mundo social, acompañado de un registro lingüístico que lo designa y lo clasifica [14]. La intención autorial de este procedimiento en *Don Segundo Sombra* es evidentemente la de objetivar el complejo proceso significatorio del lenguaje en su uso social, determinado éste por el momento histórico, la actividad laboral en que se inscribe el lenguaje y la mentalidad particular que queda así articulada. El aprendiz Fabio, objeto o vehículo de un ejercicio estético-espiritual de rescate de un mundo en desaparición, se convierte en estos segmentos de la novela en sujeto de la exploración y apropiación de todas las coordenadas; en particular, las coordenadas lingüísticas que rigen el mundo representado. La siguiente observación de Terdiman subraya este procedimiento típico de la novela de aprendizaje: [15]

> The textual mechanism for exploring these complexities is at the heart, precisely, of the *roman d'education,* since its project is really to gain an understanding in the manner by which codes and signs in the social world are constituted, transmitted, and manipulated, and of the consequences of such social operations. It is in the structure of initiation, in that process by which significations for the first time objectify and make themselves explicit, that the sign as a comprehensible content of the social world is most clearly perceived and most adequately conceptualized.

La experiencia y significación del mundo son, por consiguiente, los núcleos semánticos que definen el desarrollo de Fabio en estos dos primeros segmentos de la novela, así como los elementos que determinan la estructuración del texto. Si por un lado la experiencia gauchesca de Fabio, claramente paulatina para mostrar las dificultades de todo crecimiento, representa la «experiencia vivida de un ideal» según la caracterización de Lukács anteriormente citada, el reconocimiento y codificación del mundo exterior cons-

---

[14] Yuri M. Lotman y Boris Uspensky, «On the Semiotic Mechanism of Culture», *New Literary History,* 9:2 (Winter, 1978), 211-212.

[15] Terdiman, p. 212.

tituyen el metatexto necesario para la elaboración y aprehensión de las estructuras definitorias de un sistema cultural determinado. En cuanto al desarrollo de Fabio, los dos primeros segmentos, diferenciados tanto por la transformación del aprendiz de *observador* a *actor* como por su gradual independización de don Segundo, personificación del ideal de vida gaucha, constituyen los requisitos esenciales para su entrada en la fase final de la trayectoria.

Esta fase final, representada en los tres últimos capítulos de la novela, constituyen la aceptación de Fabio de sus bienes heredados y, por lo tanto, el retorno definitivo a la casa. La casa es, de momento, la estancia de Galván, tutor de Fabio, donde se llevará a cabo el término de su formación. El texto mismo refleja esta nueva etapa del aprendizaje. Desde el punto de vista lingüístico, la disglosia patente en el enunciado, o sea la radical distinción entre el habla aprendida en la calle y la lengua escrita (dos lenguas que tienen funciones sociales claramente diferenciadas), da cuenta del desarrollo y de la transformación de Fabio. En este segmento de la novela desaparecen casi totalmente las formas coloquiales del habla y el lenguaje se vuelve culto y conceptual.

En esta última etapa educacional, de sujeto de la acción interna Fabio pasa a ser objeto que se mira a sí mismo desde afuera. El joven verbaliza sus experiencias, ya no como acciones inmediatas sino como productos de la memoria: «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... Me dejaba ir hacia dentro de mí mismo, serenándome en la revisión de lo que fue» (p. 181). Recurriendo a la útil distinción de Jakobson, retomada por Todorov, se puede señalar que Fabio, como entidad, se sitúa no en el plano enunciado sino en el de la enunciación [16]. Desde el punto de vista del acto cognoscitivo un nuevo código de aprendizaje domina ahora el texto. Fabio se inicia en las lecciones sobre el manejo de la estancia; «sufre» la deferencia en el trato de los antiguos compañeros de la campaña y de los que lo conocieron como «guacho», y que ahora lo reconocen como señor; se instruye en la vida capitalina mediante sus constantes viajes a Buenos Aires y adquiere un refinado gusto literario. Lo dirigen en esta nueva operación don Leandro Galván, representante en vida del difunto Fabio Cáceres, y Raucho, el «cajetilla agauchao», modelo de vida futura de Fabio que ha estado siempre presente en esta narrativa del aprendizaje aprendido, como quedó anotado en aquella revelación onírica del capítulo XVIII: «Andá no más. Allí te espera tu estancia» (p. 120).

El último segmento de la novela nos remite, también, a otra serie de constantes del *bildungsroman* que habíamos anunciado en las páginas iniciales: en Fabio, el acatar su destino de patrón no está libre de tensiones, indecisiones, y hasta desgarramientos. Al recibir la noticia de su herencia, la reacción inmediata del joven protagonista es de rechazo, pero las palabras de don Segundo lo obligan a la aprobación: «Tu padre era un hombre rico, como todos los ricos, y no había mal en él. Y no tengo otra cosa que decirte, sino que te queda mucho que aprender» (p. 173). Asimismo, la aseveración mística que da término a la novela y al aprendizaje de Fabio («Me fui como quien se desangra»)

[16] TZVETAN TODOROV. *Qu'est-ce que le structuralisme?* (París: Seuil, 1968), 108.

revela tanto el grado de compromiso con la vida que abandona como la determinación de abandonarla. La lección aprendida fluctúa, por tanto, entre los signos de la aprobación y la renuncia. El carácter regenerativo del héroe se hace patente al querer mantener el vestuario de campo y pedir comer en la cocina de los peones. Es el intento de reconciliar una interioridad con la expresión concreta de la realidad, tema central de todo *bildungsroman* según Lukács. Pero las cartas están jugadas desde el comienzo, y el proceso de institución (o constitución) de un conocimiento conlleva en la práctica social su correspondiente destitución. La trayectoria iniciada llega irrevocablemente a su fin. La integración a la sociedad adulta, aunque gradual y fundamentalmente problemática, se consolida.

2. Entre las formas de organización del discurso del *bildungsroman* hemos querido destacar, hasta el momento, la estructura de viaje, de continuo movimiento hacia la madurez del héroe, y su corolario la idea del aprendizaje dirigido, es decir, una estructura mental predeterminada que informa el discurso en su totalidad. En el nivel del enunciado y, específicamente actancial, reconocimos una serie de personajes cuya función primaria es la de guiar las acciones del héroe, así como velar por su protección. En este nivel de la configuración estética se impone por lo tanto el protocolo necesario de todo *bildungsroman:* la trayectoria del aprendiz junto a su(s) consabido(s) maestro(s). Asimismo, en el plano de la enunciación se verifica en *Don Segundo* una serie de procedimientos que por un lado refuerzan la sensación de trayectoria y por otro reconocen la existencia de una entidad superior que conduce al aprendiz.

La impresión de continuo movimiento se va reforzando en el texto, en primer lugar, por medio de la inclusión de vistazos retrospectivos. Durante las primeras páginas de la novela se nos condensa una secuencia temporal que nos lleva desde las memorias infantiles de la muerte de la madre del protagonista hasta el inicio de Fabio en la adolescencia, en que alcanza una cierta reputación de pícaro. El próximo segmento se constituye en los cinco años de gaucherías, junto a su padrino. En el último capítulo, Fabio repasa su condición de estanciero. Hacia el final de los segmentos dos y tres hay momentos de retrospección en que se intercalan situaciones referentes a experiencias anteriores. De esta manera se van puntualizando las transiciones necesarias del crecimiento, a la vez que se subraya la noción de movimiento continuo que determina la configuración estética de la obra. Quizás de mayor importancia para esta discusión sea el análisis de la voz o voces narrativas de las cuales emana el enunciado o los distintos enunciados en *Don Segundo Sombra.* Por lo general, los críticos que se han ocupado anteriormente de lo que llamaremos instancias o núcleos narrativos en *Don Segundo Sombra,* se refieren a «un narrador adulto quien verbaliza la experiencia sensorial y emotiva del protagonista» [17] o a «la historia del paso de la niñez a la madurez, recordada, refundida por la persona adulta, quen lleva en sí la historia sacramente, como la custodia lleva la hostia» [18]. Dejando de lado nuestras diferencias con lo anterior, que en cualquier caso

[17] ARISTÓBULO ECHEGARAY, *Don Segundo Sombra, reminiscencia infantil de Ricardo Güiraldes* (Buenos Aires: Editorial Doble P, 1955), 43.

[18] DONALD FABIAN, «La acción novelesca de *Don Segundo Sombra*», *Revista Iberoamericana,* XXII (1958), 152.

se harán patentes en el resto de nuestra discusión, no hay duda que en *Don Segundo Sombra* presenciamos dos instancias narrativas: la de un Fabio-protagonista y la de un Fabio narrador que recuerda la experiencia.

El primer núcleo narrativo es el que emerge de la experiencia diaria, el que narra en primera persona la vivencia en el momento de su construcción; en el plano temporal se privilegia el presente, en el fraseológico el lenguaje popular, y en el espacial se narra desde adentro del mundo de las acciones. El crítico francés Gérard Genette denomina este tipo de voz narrativa «diegetique» o «intradiegetique», y su función es esencialmente temática en oposición a un narrador «extradiegetique», el cual, con función explicativa, se sitúa fuera del marco de las acciones y que, aunque ficticio, se dirige a un público real; es decir, existe en el mismo nivel del público. [19]

En *Don Segundo Sombra,* la segunda instancia narrativa se sitúa en el plano de la enunciación. En términos de Boris Uspensky, es un narrador ideológico o evaluador, entendido el término como el sistema general para conceptualizar el universo narrado. [20] Es, en otras palabras, el sistema normativo que el autor adopta para la organización de la narrativa, a partir del cual se percibe globalmente el universo narrado. En la novela en cuestión este narrador se expresa también en primera persona y, como tal, pone al lector en contacto directo, aunque mediatizado por la conciencia organizadora, con el mundo narrado, manteniendo así la coherencia de la representación. En contraste con la voz protagonista de la novela, cuya expresión se vierte hacia el exterior, en este segundo núcleo se privilegia el uso del pretérito y el lenguaje se vuelve más interno, poético a ratos. [21] Además de las evidentes diferencias entre ambas instancias narrativas en los niveles fraseológico y temporal, este narrador de Güiraldes hace sentir su presencia al dirigirse constantemente al lector con explicaciones sobre las costumbres de uso (por ejemplo, el caso del baile de Navidades, capítulo XI, en el que el narrador explica ciertos términos del medio a un lector implícito). Esta voz también se encarga de resumir, comentar o reflexionar sobre el pasado: «De peones de estancia habían pasado a ser hombres de pampa. Tenían almas de resero que es tener almas de horizonte». Por otro lado, el narrado exhibe claramente su conciencia de autor de la narrativa: «el gran hombre nos contaba fantasías, relatos y episodios de su vida con una admirable limpidez y gracia que yo he tratado de evocar en estos recuerdos». Por último, este narrador establece una relación de complicidad con su posible lector en la medida que hace comentarios y juicios sobre la conducta del aprendiz a los cuales Fabio-protagonista no puede tener acceso. En el rancho de don Sixto oímos el siguiente comentario de

---

[19] GÉRARD GENETTE. *Figures III* (París: Editions du Seuil, 1972), 238-240.

[20] BORIS USPENSKY. *A poetics of Composition* Trad. V. Zavarin and S. Wittig (Los Angeles: University of California Press, 1973), 8-10.

[21] En *Don Segundo Sombra,* este narrador, a veces, se expresa en presente. Según Boris Uspensky *(A Poetics of Composition)* la simultaneización ocasional de dos planos temporales ocurre en la novelística universal cuando el sujeto y objeto de la descripción son la misma entidad. Este procedimiento es también típico de la autobiografía como claramente explica Elisabeth W. Bruss en *Autobiographical Acts: The Changing Situation of a Changing Genre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976). En el género autobiográfico es frecuente encontrar que la esfera de acción y la esfera de contemplación se vuelven idénticas. El sujeto de la descripción a ratos se limita a las actividades pasivas de la observación, la memoria o la expectativa.

esa otra voz omnipresente: «Era como si (Fabio) hubiera presentido la extraña y lúgubre escena que iba a desarrollarse entre las cuatro paredes del rancho perdido». En la fallida experiencia amorosa de Fabio con Paula que culmina con una pelea de cuchillos y su salida definitiva del rancho de don Candelario, el narrador anticipa que «el pobre gauchito iba bebiendo veneno como agua bendita».

A lo largo de los dos primeros segmentos de la novela tenemos entonces un narrador que evalúa la conducta de otro(s) personaje(s) y que desde el punto de vista del mensaje permanece siempre en el primer plano de la conciencia del lector. Cuando el mundo se juzga a través de la mirada del personaje protagonista o cualquier otro personaje de la ficción, este juicio es con frecuencia reevaluado desde la segunda instancia dominante. El *sujeto* evaluador, así como su sistema de ideas, se convierten en *objeto* que es evaluado por y subordinado a la segunda voz narradora. Fabio y su experiencia del mundo se nos revelan no sólo en términos de su propio sistema de valores sino a través del sistema ideológico del narrador, estableciendo así una compleja red de oposiciones e identificaciones. A veces las instancias narrativas coinciden y en otros casos divergen, tanto en los planos temporal y espacial como en el ideológico.

En la medida en que el texto pretende ser una remembranza en primera persona de la niñez y adolescencia de Fabio-protagonista, es evidente que las dos voces narrativas que alternan en la novela están separadas por una diferencia de edad y de experiencia que autoriza a la segunda a tratar a la primera con una suerte de superioridad condescendiente e irónica. En *Don Segundo Sombra,* a partir de los ejemplos citados, el narrador se sitúa con frecuencia al margen de la acción del protagonista y desde su propio plano temporal adopta una visión retrospectiva que mira desde el futuro el presente de Fabio. Este narrador, entonces, sabe lo que el protagonista no sabe y debe aprender, y por lo tanto, cumple las funciones asignadas al dirigente: persuadir, calificar y evaluar.

Es importante notar sin embargo que en una narrativa que articula un proceso, tal como en la autobiografía o en el *bildungsroman,* las diferencias entre ambas voces van disminuyendo en la medida en que el héroe avanza en el aprendizaje de la vida. [22] Esta particularidad genérica se verifica en *Don Segundo Sombra* y se realiza, específicamente, en los tres últimos capítulos de la novela. Hasta ese momento, estos dos discursos aparecen yuxtapuestos, entrelazados y, con pocas excepciones, jamás se confunden: la voz del error y las vicisitudes no se identifican generalmente con la del conocimiento y la sabiduría. En estos primeros segmentos de la novela, como claramente explica Oscar Tacca, se evidencia, de un lado, un doble registro lingüístico y del otro, un doble relato de un mundo de la infancia ignorante de la verdad y de un mundo adulto que «sabe», un protagonista escindido en observador y observado, contemplador y contemplado, un ser que vive una aventura insegura, otro que evoca con seguridad y afán posterior de análisis. [23] A partir del capítulo XXV, y antes, en el XXIV, la fase final del aprendizaje, la dos voces se funden en un discurso único. La configuración novelística,

[22] Genette, p. 260.

[23] Tacca, p. 143.

de claras reminiscencias proustianas, es clara y coherente con el propósito del *bildungsroman:* el narrador conduce con precisión la historia de su héroe —su propia historia— hasta el punto en que el héroe se convierte en narrador.

En resumen, a pesar de que el narrador y protagonista son una misma entidad de la ficción, se pueden detectar dos tipos de discurso que alternan en la novela y que se diferencian tanto por el tipo de lenguaje empleado como por la distancia temporal frente a la experiencia narrada y el grado de conocimiento. Así tenemos un protagonista que participa y un narrador que ha participado, un Fabio inmaduro y un Fabio maduro, un iniciado y un iniciador, un aprendiz de la verdad relativa, un poseedor de la verdad absoluta. Esta alternancia figura, a nuestro parecer, como la fuerza motriz de la estructura composicional de *Don Segundo Sombra.*

3. Ahora bien, las preguntas centrales de nuestra discusión son las siguientes: ¿En qué medida este juego de perspectivas, esta doble instancia narrativa, afecta la composición y desarrollo de la novela de aprendizaje? ¿Qué consecuencias entraña, en términos de la intepretación total de la novela, esta relación entre los distintos discursos discutidos?

En primer lugar, para que el lector pueda ser testigo del conflicto básico que se articula en este tipo de novela y del ajuste final en la sociedad (pre) dominante debe conocer tres aspectos de la experiencia: la esencia ideal o interior del individuo, la realidad que confronta y la dialéctica resultante. El empleo de una doble perspectiva —la del protagonista en contacto directo con la realidad y la del narrador en primera persona que ofrece comentarios extemporáneos, que resume y evalúa— da cuenta del conflicto básico y del movimiento dialéctico, si es que existe en *Don Segundo Sombra.* En segundo lugar, la inestabilidad narrativa que surge de la alternancia de dos núcleos de información, de acercamiento y distanciamiento, de exteriorización e introspección, subraya el continuo movimiento desde la niñez hacia la comprensión adulta, a la vez que procura dar cuenta de las ambivalencias y transiciones propias del viaje.

Por otro lado, esta doble instancia narrativa en que se apoya el proyecto estético de Güiraldes responde, a su vez, a un proyecto ideológico igualmente evidente. A esto se han referido algunos críticos cuando hablan del «gaucho apatronado» (o en las palabras de Raucho, el «gaucho acajetillao» o «cajetilla agauchao») que evoca desde otra percepción del mundo un pasado que ha dejado de existir o que nunca existió. [24] Aquí es donde entran también las distintas posiciones críticas sobre la visión o representación mítica del mundo en *Don Segundo Sombra* en oposición a lo que podemos denominar una representación historicista. Es aquí, en la noción de aprendizaje dirigido y, aún más, aprendido, donde se pierde el aspecto dialéctico de la experiencia del aprendizaje. [25] Si por un lado el texto pretende mostrar a cada paso un movimiento

[24] EDUARDO ROMANO. *Análisis de Don Segundo Sombra* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), 43.

[25] Para precisar más este aspecto de la representación dialéctica de la experiencia del aprendizaje en la novelística hispanoamericana recomendamos la lectura de la novela corta del chileno ANTONIO SKÁRMETA titulada *Nopasonada* (Barcelona: Editorial Pomaire, 1980). En esta interesante novela, el protagonista resuelve el conflicto aludido entre *casa* y *calle* (de un lado, sus obligaciones con su familia chilena exiliada; del otro, el llamado de los amigos alemanes a la integración absoluta con el país recién adoptado) de una manera original y constructiva: sintetiza

dialéctico, intentando sintetizar dos experiencias de mundo para después abrirse hacia la construcción de un destino original, por otro, una evidente circularidad subyace el enunciado total. Pienso en el juego de oposiciones casa-calle en que puede fundamentarse el mundo de las acciones desde el comienzo. La oposición se resuelve, como ya sabemos, en una vuelta al primer término del binomio, convirtiendo la experiencia en un círculo, o quizás, en círculos concéntricos en cuanto la casa *final* dista mucho de la casa *inicial.* Esta circularidad se refuerza, como hemos visto, en el nivel de la enunciación donde el aprendizaje del héroe no sólo es meticulosamente dirigido por un narrador que rememora, sino que, al fundirse ambas voces en un mismo discurso, la noción de aprendizaje controlado alcanza su máxima expresión y, al terminar las páginas de la novela, el lector tiene que concluir, obligatoriamente, que acaba de asistir a un brillante ejercicio tautológico. No hay que olvidar, tampoco, que, en tanto lectores, hemos asistido a nuestra propia trayectoria de aprendizaje. En todo proceso de comunicación, observa Tacca citando a Jakobson, intervienen un codificador y un decodificador que, al recibir un mensaje, conociendo el código lo interpreta. Leer, literariamente hablando, es entrar en posesión de los signos de un código, es penetrar con cada libro en un círculo de iniciados. [26] A partir de lo anterior, es posible entender el proyecto ideológico que se esconde detrás de esta novela de aprendizaje. Es a la luz de estas observaciones que podemos explicar en Güiraldes la elección del *bildungsroman* como vehículo de expresión de la imagen de un mundo desaparecido: hipercorrección poética desde la seguridad del texto literario que emerge como respuesta idealista del estanciero que en ese momento de la historia en que escribe la novela percibe no sólo que la estructura que lo sustenta está en crisis, sino que en similar estado se encuentra la identidad nacional argentina. La solución es, para Güiraldes, *Don Segundo Sombra:* por un lado, una trayectoria de reedificación espiritual, eso que David Viñas ha denominado «transtelurismo» [27] y que busca encontrar en los valores del campo, de la pampa, tanto un rechazo de lo extranjero como una recuperación hipertrófica del mundo desaparecido. Así, el texto se erige de la noche a la mañana como un monumento a la argentinidad en ciertos ámbitos culturales argentinos. [28]

Por otro lado, el texto es para Güiraldes un intento de comprensión y a la vez de justificación del «descuido» histórico de la oligarquía al haber apoyado las doctrinas de Sarmiento, la centralización del gobierno de Roca y la posterior interrupción de Hipólito Yrigoyen en la vida política argentina.

Hacia fines del siglo pasado, época en que los críticos que se han ocupado del problema ubican el mundo representado de *Don Segundo Sombra,* la población rural de

---

los polos de oposición y, sin negar uno ni otro, construye su propio destino. Ver el artículo de GRÍNOR ROJO «El tema del viaje y del aprendizaje en *Nopasonada*», en *Del cuerpo a las palabras: la narrativa de Antonio Skármeta,* Raúl Silva Cáceres (Ed.) (Madrid: Ediciones Lar, 1983), 69-80.

[26] Tacca, p. 163.

[27] DAVID VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política: De Sarmiento a Cortázar* (Buenos Aires: Editorial Siglo XXI, 1964), 182-189.

[28] NOÉ JITRIK, «Ricardo Güiraldes», *Capítulo: La historia de la literatura argentina,* n.º 30 (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968), 702-704.

la provincia de Buenos Aires se había dividido dramáticamente. Las clases cultas de las ciudades, conocedoras del valor de la propiedad inmueble, la población extranjera con nociones más claras de la política inversionista en la tierra que el campesino criollo, y un escaso porcentaje de la misma población rural, habían adquirido, cultivado y explotado grandes posesiones de tierra. El resto de la población quedó reducida a una clase asalariada campesina, explotada por el terrateniente y sometida por el poder político de la cúpula gobernante. [29] Es entonces la generación anterior a la del autor de *Don Segundo Sombra* la que propicia tanto el acceso de una nueva clase al poder económico como la inversión extranjera, y la que elimina la posibilidad, tanto física como económica de la movilidad del campesino de la pampa. De aquí que la exaltación e idealización de la vida gauchesca, y la representación idílica y ahistórica de unas formas de vida desaparecidas, constituyan un intento de restitución por parte de un hijo de estanciero liberal. De ahí que la novela de aprendizaje, con sus clásicas tensiones entre aprobación y rechazo de lo real, constituya el vehículo adecuado para el proyecto estético-ideológico de Ricardo Güiraldes.

REYNALDO L. JIMÉNEZ

[29] RAMÓN DOLL. «Segundo Sombra y el gaucho que ve el hijo del patrón», *Nosotros*, XXI, 223 (noviembre-diciembre, 1927), 270-281.