

## EL DISCURSO NACIONALISTA DE *DON SEGUNDO SOMBRA*

*Luis Alfredo Intersimone*

### EL CUERPO DE LA NACIÓN

*Don Segundo Sombra* es un producto del discurso nacionalista que tuvo su auge en el campo intelectual argentino y latinoamericano en la década del '30, pocos años después de la publicación de la obra. La novela cabe, perfectamente, dentro de los moldes del nacionalismo decadencial —propuesto por Gil Delannoi y Pierre-André Taguieff— que aspira a definir una esencia o espíritu colectivo. El discurso más perdurable sobre este tema en Occidente se halla en el romanticismo alemán, sobre todo en Herder y en su noción de *Volkgeist*, entendido como el “espíritu del pueblo”, una totalidad orgánica supraindividual, con fundamentos metafísicos; vale decir, la nación concebida como un alma colectiva compartida por multitud de individuos. La búsqueda del tan mentado “ser nacional” responde a un afán de legitimación de estos conceptos. Delannoi enfoca el nacionalismo como una forma ideológica, “instrumento de la conciencia histórica y de la conciencia política”. (1991:14).

Desde el comienzo, *Don Segundo Sombra* diseña la noción de un espíritu o de un ser trascendental que infunde a todos los seres. El ejercicio de fe comienza en el paratexto, en la Dedicatoria: “Al gaucho que llevo en mí, sacramento, como la custodia lleva la hostia”. Más allá de la relación intrínseca entre nacionalismo y religión, es importante destacar la existencia del gaucho como un *a priori*, una esencia presente en el interior de la persona. Lo que fortalece este enunciado es la forma de la confesión y no de la ficción: el autor le revela al lector un hecho que trasciende la convención literaria y ficticia, por hallarse en el espacio de la dedicatoria.

Aquí emerge un rasgo fundamental del discurso nacionalista, tanto en su cariz ideológico como psicológico: la construcción del “yo” de la nación —o del “nosotros” metaindividual y colectivo— como un individuo. Herder y Michelet fueron, entre otros, los ideólogos del proceso de individualización que llega a identificar a la nación con una persona (Delannoi, 11). En el presente caso, la esencia de la nación argentina es el gaucho representado por Don Segundo Sombra, gaucho que habita dentro del autor. De ese modo, Güiraldes mismo se proyecta como representante de todos los argentinos.

La encarnación del espíritu que alienta en cada persona (en cada argentino) se produce cuando Fabio se cruza con Don Segundo Sombra en el Capítulo II: “Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser”<sup>1</sup>. (36). El espíritu que anida en la dedicatoria se ha convertido en un gaucho de carne y hueso que provoca la impresión de ser un “fantasma”, un espíritu. El interior del texto refleja el exterior invertido, como en un espejo. La persona de la dedicatoria era el autor y el gaucho, su espíritu. En el texto, este espíritu es Don Segundo y su esencia es casi “una idea”. Christopher Towne Leland resalta este hecho: “Nunca se dice ni una palabra crítica sobre Don Segundo en toda la narración de Fabio. Es un ideal absoluto”<sup>2</sup>. (1986:139). Para ser claros: Don Segundo es un arquetipo que trasciende el colectivo abstracto “nosotros”: “Aquel hombre (...) no me parece ser cualquiera *de los muchos que somos*”. (190. *Cursiva mía*). “Gaucho” supera la categoría “hombre”: “mejor que hombre, gaucho”. (216). La personalización del arquetipo nacional es, al mismo tiempo, una idealización. El gaucho asume una naturaleza dual: es, a la vez, una persona y una esencia, un arquetipo nacional y una idealización sin fisuras.

El discurso nacionalista posee una estructura discursiva decadencial cuyo interés político es programático. Vale decir, a guisa de denunciar un mal o una enfermedad que afectan la salud de la nación y contra los cuales hay que reaccionar proponiendo una cura, avanza una propuesta conservadora de restauración de un momento previo de incorruptibilidad moral o material. El pueblo debe seguir esta consigna si quiere salvarse. (Taguieff, 1991: 80-7). Con este fin, el discurso construye una edad de oro que supuestamente preexiste a la decadencia.

Para Beatriz Sarlo, *Don Segundo Sombra* es una manifestación del tópico de la “edad dorada”, que “es la configuración literaria de la estructura ideológico-afectiva que emerge de las desazones causadas por lo nuevo”<sup>3</sup>. Su análisis es útil para concebir el nacionalismo decadencial como correlativo a esta elegía pastoral, por cuanto supone una existencia anterior idílica de la que uno ha sido expulsado. El tópico está determinado por los procesos de modernización agraria que atraviesa la Argentina a comienzos del siglo XX, que subvierten las relaciones de producción y la cultura rural. La edad de oro es una “contrasociedad pretérita (eventualmente también futura)” que el texto recrea; una sociedad armónica, sin contradicciones, con personajes recon-

<sup>1</sup> Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, 1973. Citaremos por esta edición.

<sup>2</sup> Christopher Towne Leland. *The Last Happy Men*. Syracuse, New York: Syracuse UP, 1986:139. Traducción del autor.

<sup>3</sup> Beatriz Sarlo. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

ciliados. El tópico es una forma ideológica conservadora, aunque “desde una perspectiva regresiva, impugna el capitalismo”. (1998: 32).

La edad dorada como tópico posee la estructura narrativa de una novela de aprendizaje. Todos los acontecimientos de la vida del resero constituyen la imagen de una Arcadia feliz que es la pampa. Entonces, la decadencia en *Don Segundo Sombra* no se halla en la diégesis sino fuera del texto, en el presente de la enunciación.

Al llevar “sacramento” al gaucho dentro de sí, el autor pulsa el tono nostálgico al que Sarlo hace referencia. La novela congela el último instante de la edad de oro, su canto de cisne, cuando Don Segundo asciende la loma a caballo y desaparece, más allá de lo cual se vislumbra la degeneración.

La expulsión de todo Paraíso implica un pecado; esa culpa es parte de la denuncia que pretende realizar el discurso decadencial. En la proclama se utilizan por lo general metáforas provenientes del campo de la medicina: la nación está “enferma”, “convaleciente”, “en decadencia”, “infectada por un mal que la corrompe”<sup>4</sup>. Otros de los tópicos más comunes incluyen la “soledad”, el “pecado original” y el “desarraigo”, los cuales pueden encontrarse salpicados en los ensayos sobre la realidad nacional que proliferan en Argentina y Latinoamérica en la década del '30, como ya se ha dicho.

La construcción fundamental del gaucho en *Don Segundo Sombra* pasa por el proceso de formación de Fabio, el protagonista. Al inicio de la novela, padece un estado de ánimo angustioso y solitario: “Mi humor no era el de siempre; sentíame hosco, huraño”. Su espíritu era el de un “chico abandonado”. (29). No es casualidad que inmediatamente después de esta afirmación se manifieste la “aparición” del Gaucho, pues, el sentimiento de desamparo precede a la formación de la Patria. El mal o la enfermedad se ponen en evidencia mediante la culpa provocada por una mancha genealógica: la bastardía y la riqueza.

El itinerario de aprendizaje de Fabio es un desplazamiento en dos niveles, fónico y semántico:

1. De *guacho* a *gaucho*. El nivel fónico es diacrónico, avanza junto con la narración. Al comienzo de la novela es un huérfano (“guacho”); al final, es un “gaucho acajetillado” (epíteto que lleva implícita la marca de clase). En ese desplazamiento fónico como itinerario personal (de *guacho* a *gaucho*) tiene lugar el proceso discursivo que involucra la formación nacional. Fabio deja de ser huérfano para ser más que un hombre, un gaucho.

---

<sup>4</sup> Según Taguieff, el acto discursivo de la denuncia del mal consta de tres pasos: 1) el diagnóstico de la decadencia, 2) la adjudicación de la culpa y 3) la propuesta programática. (1991: 84).

2. De *huérfano* a *bastardo*. El nivel semántico es un desplazamiento sincrónico de significado; la palabra “guacho” deja de significar *huérfano* para significar *bastardo*. La búsqueda del padre culmina en una anagnórisis: el reconocimiento de su condición de hijo ilegítimo.

Si la transformación en gaucho hace posible la alegoría nacional mediante la encarnación en un arquetipo, la bastardía representa la culpa como componente primario en la economía de una sensibilidad nacional, al menos, en una primera instancia.

El “yo-huérfano” es un tópico más del nacionalismo en su forma decadencial. Como “guacho”, el protagonista participa de una búsqueda genealógica del padre, porque buscar a un padre es crearse una patria. Pero, aquí sucede como en la búsqueda de la esencia o identidad nacional: no hay un descubrimiento final ni un resultado alcanzado, sino que el proceso de búsqueda es, en sí, la Patria. Se dirá que, en realidad, Fabio no busca a su padre —don Fabio Cáceres— pero debemos tener en cuenta que, en este caso, el padre se desdobra (Leland 138-141). Hay un padre malo (don Cáceres) y un padre bueno, putativo, subsidiario. (Don Segundo, a quien Fabio llama “padrino”).

Para obtener su identidad, Fabio tiene que superar el condicionamiento de la genealogía, puesto que materialmente no es hijo del Gaucho (Don Segundo), sino que es hijo bastardo de la “mama” y de don Fabio Cáceres. Es importante destacar el desarraigo que hay en el origen “¿Qué edad tenía a lo justo cuando me separaron de la que siempre llamé “mama”, para traerme al encierro del pueblo (...)?” (30). La separación no ocurre por la muerte de la madre (en ningún momento se nos dice que ella muere), sino por un desgarramiento, por un acto de violencia. La madre *desaparece pero no muere*. Como la orfandad, el desarraigo es otro componente de la oferta nacionalista.

Al comienzo, Fabio se identifica como un “guacho”, un “chico abandonado” (29), término que significa, positivamente, “huérfano”<sup>5</sup>. Pero si, como acabo de señalar, la madre no murió ni tampoco el padre (don Fabio Cáceres sólo muere hacia el final, cuando Fabio ya es mayor de edad), ¿por qué llamarlo “guacho”? Y, de repente, tenemos un sucedido enigmático: “Instigado por el fondero Gómez, dije una vez “retarjo” al cartero Moreira,

---

<sup>5</sup> En la definición de “guacho”, la Real Academia Española sólo considera la acepción de *ilegítimo* como un chilenismo: “Dicho de un hijo de madre soltera: no reconocido por el padre”. Obsérvese cómo se cuida de no utilizar la palabra *bastardo*. En la edición de *Don Segundo Sombra*, efectuada por Paul Verdevoye (1998), el “Glosario” define la palabra como un quichuismo que significa “huérfano, de padre desconocido”, pero hace notar que en quichua *huachu* significa “ilegítimo” y *huaccha* “huérfano”.

que me contestó “¡guacho!”, con lo cual malicié que en torno mío también existía un misterio que nadie quiso revelarme”. (31). Es poco lógico pensar que al insulto denigrante de Fabio —”castrado”— el fondero le responda motejándolo de “huérfano”. El verdadero insulto es otro, “el misterio” de su vida: “la bastardía”.

La interpretación genealógica de la metamorfosis narrativa que va de guacho a gaucho permite concebir a la novela como una alegoría nacional. El problema que se nos presenta es con qué atribución simbólica revestir a Fabio y a Don Segundo, si ambos son gauchos y, por lo tanto, pasibles de ser convertidos en símbolo arquetípico identitario. ¿Quién representa a la Patria: Fabio, el niño resero desamparado, o Don Segundo, el maestro incorruptible?

El hijo que va en busca de su padre es el núcleo mítico reducido a su mínima expresión. El relato que propongo para reescribir a *Don Segundo Sombra* como una alegoría nacional responde a una concepción de Fabio como símbolo de la Patria y de Don Segundo como símbolo del Gaucho. Su expresión final es: la Patria huérfana, hija del Campesinado (la madre tierra o “mama”) y de la Oligarquía (don Fabio Cáceres), va en busca de un Padre y lo encuentra en el Gaucho, quien finalmente, le revela su verdadera identidad.<sup>6</sup> La novela deja entrever una metafísica histórica muy peculiar, pues la esencia (la Patria) sale en busca de sí misma, antes que de su propia constitución. El relato parte de un momento anterior a todo momento histórico, en donde la eternidad aún no se ha encarnado en tiempo y en donde la esencia no ha encontrado un sujeto que le dé forma.

La genealogía del individuo es una sinécdoque identitaria de la genealogía nacional. La mutación personal de guacho a gaucho se ha reconstituido como una alegoría nacional. Correlativamente, la bastardía —que implicaba la culpa en tanto componente arquetípico de la sensibilidad— se resignifica en un nivel metaindividual para simbolizar la composición etno-socio-económica de la nación. La cuestión de la genealogía está ligada inextricablemente a la economía, porque en el sistema patriarcal la herencia funciona mediante la legitimación de la sangre. Al respecto, Carlos Alonso (1990) postula lo siguiente:

*Don Segundo Sombra* parece proponer la hipótesis de que el patrimonio es algo que debe ser activamente ganado, no simplemente heredado, trasponiendo ideológicamente por lo tanto la cuestión de la legitimidad de la propiedad, desde un plano genealógico a un plano ético. (98. Traducción mía).

---

<sup>6</sup> Según Graciela Montaldo (1996), esta trama aproxima la novela a un folletín o melodrama. *Don Segundo Sombra* es un modo de expresión de la literatura popular de la época.

Entonces, junto con la bastardía aparece otro estigma con diferente valor funcional: la clase social. La novela propone una crisis de legitimación que se manifiesta en la vergüenza de Fabio por ser rico, porque considera que va a dejar de ser gaucho. Es decir, hay una equivalencia entre ser rico y no ser gaucho.

Hacia el final de la narración, Fabio se inquieta: “¿Es verdad que no soy el de siempre y que esos malditos pesos van a desmentir mi vida de paisano?”. (213). Don Segundo lo tranquiliza una vez más, remitiéndolo a una esencia que ahora anida en él: “Si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas, irás con tu alma por delante como madrina’e tropilla”. (213).

Esta transferencia hacia el plano ético —mencionada por Alonso— permite establecer una ideología legitimadora de la clase alta oligárquica. Luego del momento de anagnórisis en que se revela su condición de bastardo, Fabio rechaza de inmediato el nuevo conocimiento al que acaba de acceder: “Yo no soy hijo de nadie y de nadie tengo que recibir consejos, ni plata, ni un nombre tan siquiera”. (209). Pero luego pregunta: “¿Y, cómo era ese finao mi padre mentao, que andaba de güen mozo por los puestos, sin mucha vergüenza?”. (209). Es aquí cuando el protagonista interioriza e indaga en su condición de bastardo. Lo curioso es que la respuesta de Don Segundo manifiesta la defensa de clase: “Tu padre era un hombre rico como todos los ricos y no había más mal en él”. (209). O sea, los ricos nunca han hecho nada malo; son unos pobres tipos: los ricos también lloran.

Tal vez la moraleja es: los (otros) gauchos no pueden ser ricos porque son legítimos. Así, tanto riqueza como bastardía son estigmas sufridos por el protagonista que forman una tríada con la “gauchedad” o el ser-gaucho. Un consuelo del (gaucho) pobre: los ricos son ricos, pero son bastardos.

Podemos resumir hasta el momento en tres líneas principales las funciones de la construcción de la nación como desplazamiento paradigmático de huérfano a bastardo:

1. El protagonista es el parangón de la Patria, su imagen alegórica. La novela reformula la orfandad personal, metafísica y tradicional del discurso nacionalista, como bastardía. En este nivel, la mancha de la ilegitimidad funciona como un tópico decadencial de índole cósmica y trascendental: el hombre es una criatura desarraigada, huérfana y/o bastarda.
2. Se ofrece una explicación clasista pseudo-histórica de la genealogía de la Nación: la Patria es una hija bastarda del campesinado y de la oligarquía. La creación de la Patria nace con un tratado sobre la paternidad, la filiación, los orígenes y la genealogía.

3. Habría un discurso de clase que opera como un “opio del pueblo”, por su capacidad de consolar y aletargar el resentimiento: los ricos son bastardos, pero pueden ser gauchos, al fin y al cabo.

#### FUNCIÓN POLÍTICA DEL DISCURSO NACIONALISTA

El nacionalismo posee —tal vez, voluntariamente— la ambivalencia de ser un discurso de clase y, al mismo tiempo, arrogarse la prerrogativa de lo autóctono, algo que a simple vista parecería contradictorio. Por eso, Alonso distingue dos interpretaciones o narrativas diferentes con respecto a *Don Segundo Sombra*, según provenga cada una de la izquierda o de la derecha. Para la primera, Güiraldes encarna una conciencia de clase y es el símbolo del patrón de estancia. Para la segunda, la condición de terrateniente le permite a Güiraldes estar más cerca de la esencia nacional. (79-85). En mi opinión, no hay necesidad de ver ambas narrativas como opuestas, sino como complementarias en el seno del discurso nacionalista.

El discurso nacionalista de la novela apoya el proyecto de las oligarquías ganaderas<sup>7</sup>, aunque conserva rasgos de una etapa previa de formación de la nación, la era liberal de Sarmiento y la Generación del '80, que exaltaban Europa y el cosmopolitismo. La principal tensión se encuentra en la reconciliación de ambos proyectos. En cuanto al programa ideológico de Güiraldes, es muy difícil llegar a una posición no contradictoria. Las posturas de Sarlo y Alonso parecen muy cercanas en este aspecto: para ambos, los procesos de modernización han afectado a las clases oligarcas de terratenientes rurales. A consecuencia de estos hechos, producen discursos que intentan subsanar lo que es visto como una crisis de legitimación (Alonso) o que son elegías nostálgicas de lamento por la época perdida (Sarlo). Pero Leland, muy acertadamente, nos recuerda que “los mayores beneficiarios del desarrollo argentino habían sido los oligarcas”. (125).

Si bien no expone claramente la razón del lamento lanzado por Güiraldes, Leland parece entender la obra como un aparato textual al servicio del nacionalismo (y, por lo tanto, de las clases altas) que no necesariamente exige reconciliación consigo mismo ni con la realidad. Según Leland, el rechazo de la Argentina moderna, la búsqueda de una esencia nacional, el abandono del cosmopolitismo y la deprecación de Europa, la xenofobia y el odio al extranjero, la anti-urbanización y el aborrecimiento de la pequeña burguesía son los elementos principales en el discurso de Güiraldes. (121-4).

---

<sup>7</sup> Éste sería el tercer paso del acto discursivo de la denuncia del mal y de la decadencia: la propuesta programática o agenda política.

Al respecto, propongo considerar el núcleo ideológico de la obra en base al “misterio” de la bastardía y a un silencio que se percibe con relación a ella. Si el espacio de ilegitimidad ocurre en la alianza entre la oligarquía y el campesinado, ¿cuál sería el espacio de la legitimidad? Probablemente, la alianza entre el campesinado y la clase media. En mi opinión, la amenaza presentada en el texto proviene no tanto de los procesos de modernización (cuyos principales beneficiarios, hay que repetirlo, son los oligarcas), sino del ascenso político de los sectores de la pequeña burguesía y de su potencial fuerza política: la Unión Cívica Radical (UCR) de Yrigoyen, que estaba en auge durante la escritura de la novela. La figura del gaucho es símbolo de la alianza bastarda entre la clase alta y la baja (no es necesario subrayar la posición masculina o activa de la primera y femenina o pasiva de la segunda) y el rechazo al liberalismo y a los procesos de modernización es, tal vez, un modo de endilgarle culpa a la clase media.

#### EL GÉNERO DE LA GAUCHESCA

Josefina Ludmer define la gauchesca en base a la guerra y al uso político del cuerpo del gaucho por parte del Estado. Para esta autora, los diversos *Cielitos* y *Diálogos patrióticos* del creador del género gauchesco, Bartolomé Hidalgo, son una apelación a los gauchos para unirse a la nueva nación. Producidos paralelamente a los eventos de la Revolución de Mayo (1810) y de la Independencia (1816), los poemas utilizan por primera vez la voz del gaucho como una estrategia para promover identificación en los receptores con dos fines básicos: propagandístico (forjar la conciencia nacional en seres marginales) y pragmático (reclutar soldados para luchar por la independencia). Los protagonistas de los diálogos exaltan las gestas patrias y loan los beneficios conseguidos y los festejos por la emancipación.

Según Ludmer, en contra de la postura ideológica de Hidalgo, el *Facundo* (1845) de Sarmiento está en la “otra orilla” de la gauchesca, en el borde de lo que se puede decir: considera que el Estado debería deshacerse del gaucho pues es malevo, desertor y pendenciero y no respeta la ley (19-24).

Hacia la década de 1870, tras las guerras por la independencia y luego de los múltiples conflictos civiles, estaba claro que el gaucho, despojado y sin derechos, era una simple carne de cañón a la que se le exigía ir al “desierto” para conquistarlo y luchar contra los indios. Ludmer sostiene que, la primera parte del *Martín Fierro* (*La ida*, 1872) está en la “orilla” opuesta del *Facundo* y, dentro del género, por encima de los *Cielitos* de Hidalgo. (40-44). Es la voz del gaucho, pero que no se exalta como patriota sino que se reivindica su deserción, por medio del lamento y la queja, debido a los abusos sufridos a manos de un Estado inmisericorde. Sin embargo, *La vuelta de Martín Fierro*

(1879) implica, para Ludmer, un retroceso en la operatoria ideológico-simbólica: Fierro abandona el desierto y los indios —la barbarie— para regresar a la civilización y para aconsejar a sus hijos —los argentinos— que deben respetar la ley del nuevo Estado nacional. *La vuelta* funciona como un regreso a los *Cielitos*; el gaucho se acoge bajo las alas de la ley y de la educación

Vemos cómo, con excepción tal vez de *La ida de Martín Fierro*, estas obras intentan la manipulación del cuerpo del gaucho, ocupando todas las posiciones ideológicas posibles con respecto al uso de la voz (del) gaucho. Los *Cielitos* son el gaucho patriota. En la otra punta —*La vuelta*— el gaucho convertido en ciudadano, también es patriota, pero de un modo racional o racionalizado, si se quiere, porque ha atravesado la experiencia de la desertión y entiende, ahora, el daño que eso conlleva y los beneficios de la ley. *La ida* está en medio de ambos, en el momento necesario para la transformación del gaucho: la rebeldía por la injusticia. Y en el otro extremo de *La ida*, está el *Facundo*, la denigración del gaucho desertor. Se forma, entonces, un rombo si se incluye al *Facundo* dentro del diálogo de la gauchesca o un triángulo si se lo deja fuera.

Para Ludmer, el género se agota con *La vuelta de Martín Fierro* en 1879. Por lo tanto, *Don Segundo Sombra* se ubica en un exterior absoluto con respecto a aquél, fuera de sus lindes, puesto que hacia la década del '20 la guerra ya está totalmente superada, habiendo transcurrido más de cuarenta años desde la conquista del desierto.

La ausencia del componente político es decisiva para despojar a *Don Segundo Sombra* de la pertenencia al género puesto que Don Segundo es el gaucho *después de la guerra*. Esta consideración parece descansar en una visión particular de la política, como una suerte de praxis bélica, casi clausewitziana. El uso del cuerpo del gaucho para la guerra es el factor político que determina la existencia del género y la inclusión del texto dentro del mismo. A consecuencia de tal análisis, Graciela Montaldo concluye que la novela es, más bien, un *bildungsroman* vanguardista.

Pero si ampliamos el campo de lo político, nuestra perspectiva de *Don Segundo Sombra* cambia. La política puede considerarse como un programa discursivo; entonces, este componente se vuelve axiomático en la obra. Como expresión del discurso nacionalista, la novela se conecta en cierto modo con el proyecto de Lugones de canonizar al *Martín Fierro* como épica nacional, ya que ensalza al gaucho como arquetipo de la nacionalidad. Imagino la pregunta de los intelectuales de esa época: “ahora ya no hay guerra, ¿en qué ocupar (para qué usar) el cuerpo del gaucho?”. La respuesta de *Don Segundo Sombra* es usarlo como símbolo para hacerlo cumplir, de ese modo, una función económica y política (en oposición a la clase media inmigrante).

Por mi parte, considero que *Don Segundo Sombra* ocupa una posición ideológica novedosa y distinta en el campo literario con respecto a los proyectos del *Facundo* y del *Martín Fierro*, en tanto estas obras pertenecen a espacios distintos dentro del género gauchesco.

Si no queremos incurrir en un esencialismo en la definición de un género debemos dar cuenta de él poniéndolo en contexto. Los géneros cambian a lo largo del tiempo, se expanden, achican o modifican; las obras entran en polémica unas con otras y negocian su ubicación. Cuál sea el lugar de una obra con relación a un género depende de dónde se traza la línea divisoria para demarcarlo. Clasificar un texto es ponerse de acuerdo sobre esa diferencia, vale decir, definir cuáles son los criterios para establecer esa línea divisoria y los límites según los cuales se está dentro o fuera del mismo.

Por eso, se puede considerar a *Don Segundo Sombra* dentro o fuera de la gauchesca según cómo se entienda el grado de expansión que pueda alcanzar el género o según cómo se perciba la función política que pueda tener. Conservando la definición de Ludmer, se puede concebir la novela dentro del género gauchesco en tanto involucra activamente el cuerpo del gaucho en una disputa política, para sujetarlo simbólicamente dentro del discurso nacionalista.

Montaldo misma reconoce la fuerte presencia del factor político cuando señala: “si por un lado (*Don Segundo Sombra*) despolitiza la gauchesca, la elección de lo gaucho en una sociedad babélica, inmigratoria, funciona como un gesto político para definir lo nacional”. (1996: 96). No sólo para definirlo, habría que agregar, sino también para construirlo, en un proceso interminable que requiere una continua adaptación del discurso al contexto histórico y socio-político. Al mismo tiempo, se puede aceptar a *Don Segundo Sombra* como un *bildungsroman*, puesto que la alegoría nacional genealógica parece ser el mejor medio de transmisión de las ideas identitarias nacionalistas.

Mas, la taxonomía genérica es, tal vez, lo menos importante en la crítica literaria. En el presente caso, lo crucial es tener en cuenta que la gauchesca (clásica) opera una manipulación del gaucho en cuanto a la política y la lengua, ubicándolo fuera de la ley y de la letra. *Don Segundo Sombra* establece una redefinición de la política y de la lengua, re-localizando al gaucho dentro de esos límites de la ley y de la lengua.

Con relación a la lengua, la diferencia más notable es que el libro está en prosa. No hay construcción de una voz oral ni existe la intención de que sea recitado y reproducido de pulpería en pulpería, como pasó con *La ida* y con *La vuelta*. Bajtín dice: “sólo la novela se encuentra adaptada orgánicamente a las nuevas formas de recepción no sonora, es decir a la lectura”. (1977: 37). La forma prosística se debe no sólo a las nuevas condi-

ciones de alfabetización y de producción y difusión del libro que surgen en la Argentina sino, también, a razones políticas.

El gaucho ya no habla, sino que *escribe*. Ya *no dice*: “Yo soy gaucho”, sino que *escribe* “Yo soy gaucho (acajetillado)”. Y aquí surge una multiplicidad de problemas que la novela intenta resolver: ¿Cómo un gaucho puede escribir? ¿Cómo se puede ser un gaucho y un cajetilla (o sea, un oligarca) a la vez?. También, ¿Existe verdaderamente el gaucho o se murió con el alambramiento de la pampa y, por lo tanto, los peones de las estancias son pseudo-gauchos?.

A propósito de este gaucho-letrado —lo cual suena a oxímoron— que es Fabio Cáceres, Ludmer subraya en *La vuelta*, la aparición, por primera vez, de un letrado dentro de una obra gauchesca. “(Este libro) es el punto de expansión máxima del género, amplía las orillas hasta tal punto (...) que aparece *en el interior mismo del texto (...) un locutor letrado: el güey corneta, ‘el dotor’*”. (87. Subrayado de Ludmer). Este momento es importante porque el gaucho, al relatar lo que sabe el “dotor”, sabe lo que él sabe, y la línea diferencial que servía para definir al gaucho (civilización-barbarie, educación-saber popular) deja de existir y el género se diluye.

En este aspecto, *Don Segundo Sombra* opera un proceso de expansión mayor aún, porque el “dotor” *es* el gaucho; es quien escribe un libro y no quien “canta” un cuento. Esta nueva ambigüedad es otra manifestación de la tensión ideológica que anida en la gauchesca como discurso nacionalista. La modernización en los procesos de lectura y de reproducción mecánica del libro que sufre el país retroalimenta sus motivos políticos, los determina, hasta volverse uno solo con ellos.

Lo importante con relación a la posición ideológica es que ya no hay guerra y que no se usa la voz del gaucho sino la *escritura de un gaucho* para discutir el uso de su cuerpo y que del gaucho patriota de Hidalgo se pasó al Gaucho-Patria, amansado, sin haber desertado como en *La ida*.

Hay otro momento fugaz de anagnórisis, de reconocimiento retroactivo de la historia que el gaucho dejó atrás. Y está, obviamente, en boca de Fabio, —el gaucho letrado— que exclama refiriéndose a Don Segundo: “¡Qué caudillo de montonera hubiera sido!”. (88). O sea: qué bueno hubiera sido para la guerra, pero como ya no la hay, ahora es bueno para las faenas del campo y para votar por los conservadores. Montaldo cita este pasaje para probar su tesis de la despolitización de la gauchesca y del cuerpo del gaucho (95), pero bien puede servir para mostrar lo contrario. Antes de la guerra, la ley consideraba que el gaucho sólo tenía un oficio: era un vago y un delincuente. Durante la guerra: o patriota o desertor. Después de la guerra, hacia 1926, Güiraldes impide un regreso al *locus* de la delincuencia y de la vagancia —ese

*Luis Intersimone*

lugar ya está ocupado por los inmigrantes— y le otorga el rol de peón de estancias.

El acto de despolitizar (quitar agencia) a una clase social es un acto político. La reivindicación del gaucho implicaba la reivindicación de lo autóctono, necesaria para un discurso de inclusión de las clases bajas campesinas para hacer frente a la amenaza extranjera, que había llegado en oleadas en las décadas anteriores y que ahora asumía el poder político mediante la fuerza de los números y la participación democrática, gracias a la UCR de Yrigoyen. Tal proceso sólo podía ser cortado gracias a un golpe militar, que sería ejecutado por Uriburu cuatro años después.

*Luis Alfredo Intersimone\**  
*Skidmore College*  
*815 North Broadway*  
*Saratoga Springs, NY 12866*  
*interman3001@yahoo.com*

## **BIBLIOGRAFÍA**

- ALONSO, Carlos J. *The Spanish American Regional Novel*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge UP, 1990.
- BACHTINE, Michael (Mijail Bajtín). “Epopéya y novela I”, en *Eco* N°195 (1977): 37-60.
- DELANNOI, Gil. “La théorie de la nation et ses ambivalences”, en Delannoi, Gil y Taguieff, Pierre-André, (eds.) *Theories du Nationalisme*. París: Kimé, 1991: 9-14.
- DELANNOI, Gil y Taguieff, Pierre-André, (eds.). *Theories du Nationalisme*. París: Kimé, 1991.
- R.A.E. *Diccionario de la Real Academia Española*. “Guacho”. 20 de octubre de 2003.  
<<http://buscon.rae.es/drae/SrvltGUIBusUsual>>.
- GÜIRALDES, Ricardo. *Don Segundo Sombra*. Oxford, NY, Toronto, Sydney, Braunschweig: Pergamon Press, 1973.
- LELAND, Christopher Towne. *The Last Happy Men*. Syracuse, NY: Syracuse UP, 1986.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- MONTALDO, Graciela. “Un clásico de la vanguardia”. *Estudios. Revista de investigaciones literarias* N°7 (1996): 89-104.
- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.