

Don Segundo Sombra: un campo sin cangrejales

por Sergio Pastormerlo
(Universidad Nacional de La Plata)

El tópico de la edad dorada es un tópico inevitable, a su vez, en la crítica sobre *Don Segundo Sombra*. En la lectura que Beatriz Sarlo propone en *Una modernidad periférica*,¹ el primer paso consiste en ubicar la novela en el género de las utopías rurales. Sarlo aborda el *Don Segundo Sombra* usando como categoría central de su lectura el tópico de la edad dorada y siguiendo las formulaciones teóricas de Raymond Williams en *The Country and the City*. El tópico de la edad dorada, señala, es una configuración literaria que inventa un pasado idealizado en respuesta al malestar que producen los cambios del presente. En otras palabras, el tópico restituye en el plano de lo simbólico un orden deseado en contraposición al orden de una realidad problemática. A partir de esta definición del tópico, Sarlo presenta una comprobación que abre una perspectiva de lectura interesante: si las utopías son ficciones exentas de problematización es precisamente *porque* se escriben desde un espacio de conflictos. La utopía es el síntoma y es también la manifestación, invertida, de esos conflictos.

Básicamente, la operación que Sarlo lleva a cabo sobre la novela consiste en un movimiento de lectura que desde la trama de conciliaciones que presenta el *Don Segundo Sombra* se desplaza hacia una zona de conflictos. Las armonías de Güiraldes llevan a conflicto, se podría decir, y este pasaje se produce en varios planos y de distintas maneras. En primer lugar, porque las conciliaciones de la novela resultan ellas mismas contenciosas y de hecho dan origen a conflictos. Los patrones comprensivos, generosos y serviciales de Güiraldes son, por un lado, una pieza más en ese mundo armónico que construye la novela, y al mismo tiempo, un motivo de conflicto en el espacio de las lecturas de *Don Segundo Sombra*.² Por otra parte, muchas de las conciliaciones que propone la novela, como la conciliación de Fabio con su nuevo destino, representada por su vestimenta de gaucho lujosa y por su amistad simétrica con Raucha, no son armonías sino soluciones, es decir, conflictos negados y afirmados por el mismo texto. Por último, las conciliaciones pueden ser síntomas o manifestaciones de conflicto en el sentido apuntado por Sarlo: las utopías se escriben desde la no utopía.

Durante su período clásico, el género gauchesco realiza dos usos del gaucho: el uso militar, en las guerras de la independencia y en las guerras civiles, y el uso laboral, como mano de obra en el campo. La novela de Güiraldes se inscribe en una etapa distinta del género cuyas operaciones se desarrollan enteramente en el plano de lo simbólico. Ya no es posible usar el cuerpo del gaucho por la razón suficiente de que ya no quedan gauchos. Los textos fundamentales de este nuevo uso del gaucho y del género son los del nacionalismo del Centenario, especialmente las conferencias de Leopoldo Lugones de 1913, reunidas en *El Payador*, y la *Historia de la literatura argentina* de Ricardo Rojas con sus dos tomos sobre los gauchescos. A este desplazamiento desde los usos materiales a los usos simbólicos del gaucho le corresponde una “espiritualización” del gaucho: se pasa del gaucho como cuerpo al gaucho como “alma”. La reivindicación del gaucho (como “arquetipo”, “esencia”, “idea”, etc.) tiene como presupuesto la desaparición del gaucho. El gaucho puede ser reivindicado porque las almas son más maleables que los cuerpos, porque los discursos sobre el gaucho desaparecido resultan incontrastables y porque la exaltación de su figura no implica un compromiso político con ningún grupo social. La reivindicación del gaucho como arquetipo y su desaparición como cuerpo van juntas: Lugones exalta la figura del gaucho como

¹ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1988, pp. 31-43

² Güiraldes murió en octubre de 1927, un año después de la publicación de *Don Segundo Sombra*. Ese mismo mes, Ramón Doll publicó en la revista *Nosotros* un artículo titulado “*Segundo Sombra* y el gaucho que ve el hijo del patrón”. El ensayo de Doll inaugura una tradición de ataques que descalifican la novela de Güiraldes como una visión del gaucho y del campo deformada por la mirada del hijo del estanciero.

esencia de la argentinidad y al mismo tiempo, en la misma frase, reflexiona sobre el beneficio que su extinción significó para el país.³

Entre las manifestaciones del criollismo de la década del 20, la novela de Güiraldes es la que más netamente se sitúa en la línea de las lecturas del Centenario sobre la gauchesca, principalmente la de Lugones. Es sabido que Lugones, a quien Güiraldes solía consultar antes de publicar sus libros, escribe inmediatamente después de la aparición de *Don Segundo Sombra* una reseña consagratoria de la novela en la que se repiten fervorosamente las palabras “patria pura”. La coincidencia entre Lugones y Güiraldes consiste básicamente en este tercer uso simbólico del gaucha. Como en Lugones, la novela de Güiraldes combina la muerte del gaucha y su transfiguración en esencia: “Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser”.⁴ El gaucha muere más de una vez en *Don Segundo Sombra*. Muere en Fabio Cáceres, quien recibe la noticia de la herencia con una Sensación de muerte”. Don Segundo Sombra, que muere hacia el final con la desaparición gradual de su figura tras la lomada, ya era un muerto desde *su aparición* junto al cementerio en el segundo capítulo o desde el mismo título de la novela, La más recordada de las imágenes con que la novela representa la muerte del gaucha, la del final, coincide, como lo señaló Borges, con una imagen de *El payador*: “Dijérase que lo hemos visto desaparecer tras los collados familiares, al tranco de su caballo, con la última tarde que iba pardeando como el ala de la torcaz, bajo el chambergo lóbrego y el poncho pendiente de los hombros en decaídos pliegues de bandera a media asta”.⁵ Esta cita de memoria de Güiraldes y aquella reseña consagratoria de Lugones constituyen el marco de la coincidencia fundamental entre los dos escritores: la apología de un gaucha muerto.

Este uso simbólico del gaucha no es menos violento que el de la explotación laboral y militar. Exaltar la figura del gaucha y considerar simultáneamente las ventajas de su desaparición, proponerlo como mito y esencia de la argentinidad en un discurso dirigido a una *élite* porteña que siempre despreció y vapuleó al gaucha, son violencias simbólicas que, por un lado, deben ser conectadas con las condiciones históricas conflictivas que explican su emergencia (en el caso de Lugones, “la plebe ultramarina que nos armaba escándalo en el zaguán”), y por otro lado, deben ser colocadas en el contexto de las disputas ideológicas de las que forman parte. Los escritores del grupo de Boedo, por ejemplo, en cuyos mismos apellidos se deja leer su origen, le niegan a los de Florida el derecho de usar para su revista el nombre de *Martín Fierro*, se burlan del criollismo del primer Borges o de la pretensión del *cajetilla* Güiraldes de escribir una novela sobre la vida de los gauchos. Más de veinte años después y desde una posición diferente, la discusión que Borges plantea contra Lugones y Ricardo Rojas en “El escritor argentino y la tradición” concluye con la operación de sustraerles el *Don Segundo Sombra* a los nacionalistas subrayando, en el texto de la patria pura, la presencia de la poesía francesa, de Mark Twain y del “escritor imperialista” Kipling.

Si el tópico de la edad dorada atenúa, resuelve o expulsa los conflictos fuera de sus fronteras, parece inevitable recurrir a una lectura que efectúe una operación de sentido contrario a la que realiza el tópico. La utopía que construye *Don Segundo Sombra* puede ser sometida, en este sentido, a dos tipos de confrontaciones. Por un lado, confrontar la novela con el referente histórico que supuestamente emplea la novela. Esta lectura es problemática porque, entre otras razones⁶, le impone una obligación de objetividad histórica que la ficción ignora. Esta forma de

³ “*Su desaparición* es un bien para el país, porque contenía un elemento inferior en su parte de sangre indígena; pero *su definición como tipo nacional* acentuó en forma irrevocable, que es decir, étnica y socialmente, nuestra separación de España, constituyéndonos una personalidad propia”. (Leopoldo Lugones, *El payador y Antología de Poesía y Prosa*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 51).

⁴ Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, edición crítica coordinada por Paul Verdevoye, Colección Archivos, México, Secretaría de Educación Pública, 1988, p. 9.

⁵ Leopoldo Lugones, *op. cit.*, p. 62

⁶ Una de ellas es la dificultad misma de establecer con exactitud cuál es ese referente. La historia de la novela transcurre indefinidamente entre la última década del siglo pasado y la primera de este siglo. Durante ese período se producen transformaciones considerables en el campo. Por lo tanto, si la confrontación se lleva a cabo con la voluntad de detectar desajustes entre el universo que describe la

leer el *Don Segundo Sombra* está avalada por los numerosos y evidentes elementos autobiográficos que contiene la novela, pero también por cierta imagen de Güiraldes. Esa imagen está condensada en una anécdota, probablemente falsa como todas las anécdotas, en la que Macedonio Fernández aparece diciéndole al propio Güiraldes que el gaucho ha sido inventado para entretenimiento de los caballos.⁷ Lo que la anécdota presupone es la molestia que esa broma podía provocar en Güiraldes, es decir, la excesiva credulidad y seriedad con que Güiraldes profesaba su culto del gaucho.

Si de la vida y la imagen de Güiraldes se pasa a la novela, lo primero que se advierte, por contraste, es la *distancia* con que la ficción trabaja sus materiales. La primera marca de distancia es la puesta en evidencia de la escritura: el texto mismo se ocupa de explicar cómo fue escrito el texto. La gauchesca se escribió usando la voz del gaucho y escondiendo otra voz. Este ocultamiento permitió que Ricardo Rojas estableciera una continuidad entre poesía gaucha y gauchesca, que la crítica posterior se dedicara interminablemente a sostener lo obvio (la gauchesca se escribió desde la ciudad) o que los periódicos comunicaran en 1886 la muerte del senador Martín Fierro. *Don Segundo Sombra*, adelantándose a las objeciones de las que sería objeto, aclara que ha sido escrita por un estanciero. Las condiciones de su escritura (la amistad con Raucha, los libros en lenguas extranjeras, los viajes a Buenos Aires) aparecen declaradas por la misma historia. Esta puesta en evidencia es un rasgo constante en la novela: Güiraldes siempre reconoce explícitamente que está haciendo lo que está haciendo. Para que no queden dudas sobre su operación de resurrección del gaucho, por ejemplo, hace que Don Segundo Sombra surja de un cementerio. En el capítulo VII, durante el primer arreo, Fabio Cáceres observa a los troperos y el narrador escribe:

El sol matinal, pegando de soslayo en aquellos cuerpos, *dorábales* el perfil de un trazo angosto y las *sombras* se estiraban sobre el campo en *desmesurada parodia*.⁸

Todo está *dicho*: los cuerpos y las sombras, la luz dorada que ilumina la ficción y el gaucho agigantado hasta la parodia. En el capítulo XII, Don Segundo cuenta en una rueda de paisanos uno de sus relatos fantásticos. Es la historia de un “paisanito” que, luego de atravesar una serie de pruebas, libera a una “dimita” secuestrada por un “hijo del diablo”. En el final de la historia, el protagonista se casa con la china y adquiere, inexplicablemente, “una gran estancia”. Borges afirmó que *Don Segundo Sombra* pertenecía al género fantástico porque se trataba de una evocación de los muertos. El texto de Güiraldes sugiere que la clasificación de Borges es acertada, pero que el motivo de esa clasificación es diferente. Don Segundo Sombra puede ser leído como una novela fantástica simplemente porque cuenta la historia de un gaucho que se transforma en estanciero, y el carácter prodigioso de esa transformación está indicado, nuevamente, por el propio texto, en el primero de los relatos “embusteros” que cuenta Don Segundo.

La otra confrontación, más legítima, enfrenta la “edad dorada” de *Don Segundo Sombra*

novela y su supuesto referente histórico, lo más conveniente es ubicar ese referente en una fecha lo más tardía posible: primera década de este siglo. No obstante, aun en el caso de que se eligiera una fecha tardía, los desajustes resultan menos evidentes que lo esperado. Sarlo ha argumentado, por ejemplo, que “hacia principios de siglo, sólo 20 o 30 de cada 100 animales seguían perteneciendo a esa especie alta, guampuda y agresiva que la novela pone permanentemente en escena”. Pero ese ganado salvaje solamente aparece durante la parte de la novela en que la acción se desarrolla en el sur de la provincia. Fabio Cáceres, que ya lleva varios años trabajando de resero, se sorprende al ver, por primera vez, “esos animales que nunca habían sido curados por la mano del hombre”. (*Don Segundo Sombra*, op. cit., p. 123).

⁷ En las primeras versiones de la anécdota, Macedonio formula esa declaración en respuesta a una encuesta. En versiones posteriores, bromea sobre el gaucho en presencia de Güiraldes. Esta modificación corrobora la suposición implícita en la anécdota, es decir, la actitud reverencial que se le atribuye a Güiraldes. Cfr. Jorge Luis Borges, prólogo a *Macedonio Fernández*. Buenos Aires. Ediciones Culturales Argentinas, 1961. Germán García, “La cultura como violación”, en *El ojo mocho*, n° 5, Buenos Aires, 1994.

⁸ *Don Segundo Sombra*, op. cit., p. 43.

con el contexto de su escritura. Lo que puede leerse como fondo de la novela no es el momento al cual supuestamente se refiere, sino el momento en el que la novela se escribe y se lee. Como lo señaló Noé Jitrik,⁹ *Don Segundo Sombra* fue un libro que, considerando su éxito inmediato y su rápida consagración como clásico, parece haber sido recibido por un público que ya lo esperaba. Paul Valéry hablaba de dos tipos de obras: obras que crean su público y obras creadas por su público. *Don Segundo Sombra* pertenece evidentemente a la segunda categoría, es decir, a la de las obras que se ajustan a una demanda previa.

El impulso de una utopía, aunque se instale en el pasado, procede del presente de la escritura. Siguiendo esta hipótesis, los críticos han señalado el impacto de la primera guerra mundial sobre la vida de Güiraldes (que inició la escritura de la novela poco después de la finalización de la “gran guerra”), su desilusión de Europa, los fracasos de público que sufrieron sus libros anteriores o las revistas y grupos literarios en los que participó. Pero el éxito y la consagración inmediatos de la novela indican que las explicaciones deben ser buscadas en aquella parte de la biografía de Güiraldes que coincide con las biografías de sus lectores. Es por eso que en la lectura de Sarlo, las explicaciones son buscadas en el plano de lo social, y más exactamente, en el sentimiento de malestar e incertidumbre producido por las transformaciones aceleradas que impone la modernidad en todos los niveles de las relaciones sociales. La conclusión de esta línea de lectura es conocida: *Don Segundo Sombra* es una huida, a lo Cambaceres, hacia el pasado y el campo, escapando de una ciudad y un presente indeseables: *El juguete rabioso*.

También esta lectura aparece anticipada por la novela que, como siempre, delata sus propias operaciones. No es necesaria una lectura que contradiga el texto y restituya lo que la novela borra: *Don Segundo Sombra*, una utopía que se declara utopía, incorpora lo que expulsa y ficcionaliza la expulsión.

El episodio del cangrejal, ubicado en la mitad de la novela, no es una experiencia más entre las experiencias que recorre Fabio Cáceres durante su curso de gaicho. La intensidad de esa experiencia produce efectos en todos los planos del texto. El personaje no consigue recobrarse después de vivirla: no puede dejar de pensar en lo que ha visto, esa noche padece insomnio, al día siguiente no consigue deshacerse de su recuerdo. Es también el único lugar de la novela en el que la escritura, *en la voz del narrador*, se desordena: “La pampa debía sufrir por ese lado y... ¡Dios ampare las osamentas! Al día siguiente están blancas. ¡Qué momento, sentir que el suelo afloja! Irse sumiendo poco a poco”.¹⁰ Como el suelo del cangrejal, la escritura pierde consistencia y se descompone en frases inconclusas, exclamaciones sobresaltadas y formas orales. Toda esa zona de la novela, como lo señaló Eduardo Romano,¹¹ está teñida por un sentimiento de desdicha, de frustración y de malestar. A partir de esa experiencia, por otra parte, se inician las desventuras de Fabio: el accidente con el toro, el duelo con Numa, el desengaño amoroso con Paula, la pérdida de todos sus ahorros. El episodio del cangrejal condensa varios significados que circulan por la novela y cada uno de esos significados aparece subrayado por el texto.

El cangrejal representa la muerte y es una premonición (como el sueño premonitorio que tendrá lugar poco más adelante) de la muerte del gaicho en Fabio. Todo, en esa zona de la pampa, se convierte en osamenta: Fabio, al iniciarse el capítulo, se acuerda inesperadamente de su tía Mercedes, que es “huesuda”, el rancho se ve como un “huesito” en la pampa, los palenques son huesos de ballena y los gauchos emplean huesos para armar el fuego. La imagen del caballo de Fabio, con las patas hundidas en el cangrejal, aparece descrita como una ilusión óptica (“Dudé de mis ojos. Garúa había perdido sus cuatro patas y avanzaba apenas arrastrándose sobre el vientre”) que prefigura la imagen de la desaparición (muerte) de la silueta de Don Segundo Sombra tras la lomada, tragado nuevamente por la tierra, “como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos”.

El cangrejal es también la sociedad urbana. Si este significado está sugerido en principio por la simple similitud entre una ciudad y esa congregación de animales cuyas cuevas aparecen

⁹ Noé Jitrik, *Don Segundo Sombra*. Ricardo Güiraldes”, en *Escritores argentinos. Dependencia o libertad* Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967, pp. 95-102.

¹⁰ *Don Segundo Sombra*, op. cit., p. 110.

¹¹ Eduardo Romano “Lectura intratextual, en *Don Segundo Sombra*, op. cit., p. 330.

dispuestas unas junto a otras, el texto refuerza de varias maneras este sentido. Se trata de una comunidad de animales que, tal como se ve la ciudad desde el tópic de la edad dorada, está regida por el individualismo y el canibalismo. En contraste con lo que sucede en las comunidades gauchas de Güiraldes (la solidaridad, la lealtad, la fusión de los individuos bajo una misma voluntad) los cangrejos “no se miran entre sí”, se atacan y se devoran unos a otros. “Parecen cristianos por lo muy mucho que se quieren”, comenta Fabio. A diferencia del campo, que se ve demasiado, en *Don Segundo Sombra* los pueblos no se ven. Hay una sola imagen del pueblo, que es la del primer pueblo, y es una imagen desde arriba: como si miráramos un mapa o viéramos, desde lo alto, un pueblo convertido en miniatura por la distancia: el dibujo regular de sus calles y las cuarenta manzanas apiñadas por efecto de esa mirada elevada y lejana. Lo único que la novela dice de ese primer pueblo es que se trata de un pueblo “chato” y barroso: las alpargatas de Fabio se pegan al barro de las calles cuando entra al pueblo en las primeras páginas de la novela. Al cangrejal se lo describe, previsiblemente, como “un inmenso barrial chato”.

El cangrejal es también el límite del campo, el lugar en el que la pampa deja de ser pampa y se corrompe: es una pampa “embichada”, invadida por la “sabandija”, una pampa a la que le salen “granos”, es decir, una pampa enferma y sufriente: “¡Cuánto debía sufrir la pampa por aquel lado!”. Es el fin de la pampa y es el límite de la utopía: el terror de Fabio frente al cangrejal es el terror frente a todo aquello que el texto expulsa fuera de sus fronteras ficcionalizando, al mismo tiempo, la expulsión. Para usar una fórmula conocida, el cangrejal es el límite en el que “todo lo sólido se desvanece”: “¡Qué momento, sentir que el suelo afloja!”. Y lo que no es “cangrejal”, dice el texto, es “campo firme”.

La utopía nostálgica de Güiraldes consiste, precisamente, en la invención de un campo firme o, para usar la metáfora de la novela, un campo sin cangrejales. Como se ha dicho muchas veces, Güiraldes pone en escena una sociedad armónica, donde cada estancia es una gran familia, los trabajos se realizan bajo un espíritu comunitario y solidario, las prácticas están regidas por saberes y valores compartidos, cuya continuidad está asegurada por la enseñanza, las vidas transcurren simplificadas sobre la base de una economía simplificada, los paisanos carecen de interés por el dinero, los patrones son generosos, etc. Se podría decir que el único conflicto que la utopía retiene son las mujeres: “perras”, “veneno”, “peligrosas como el alcohol”, las mujeres son las causantes de todos los duelos a cuchillo que ocurren en la novela. Mientras que el oficio de los reseros es “el más macho de los oficios”, las mujeres de la novela desprecian las danzas paisanas.

Martín Fierro es el único texto gauchesco que la novela nombra, y esa mención es una contradicción al poema de Hernández. Ante la noticia de la herencia, Fabio Cáceres imagina distintas respuestas: rechazarla, distribuirla entre los gauchos pobres, o simplemente no afrontar la nueva situación y huir: “Me imaginaba disparando de mi nueva situación, como Martín Fierro ante la partida”.¹² Allí donde Martín Fierro dice: “Mas no quise disparar / Porque eso es de gaucho morao”, Güiraldes interviene para evitar el enfrentamiento. Si el principio constructivo de la novela parece ser el principio de la armonía, cabe preguntarle al texto cómo se construye un mundo libre de conflictos.

Uno de los procedimientos de la novela es la presentación de sus conflictos bajo la forma de comedia. Desde las primeras páginas, la novela habla de prostitución infantil, padres que venden a los hijos o castigos corporales de las autoridades sobre los gauchos, pero lo hace en tono de broma, es decir, en la voz de Fabio Cáceres, pícaro del pueblo, que cuenta chismes graciosos para divertir a la gente. El episodio de la “detención” de Don Segundo Sombra (el gaucho realiza una compra en el almacén de un pueblo y desde atrás un cabo de la policía le da la voz de preso) puede ser leída como una versión degradada del enfrentamiento de Fierro con la partida. Los episodios son ciertamente diferentes, pero pueden ser comparados porque ambos plantean una misma serie de cuestiones conflictivas propias de la gauchesca: el uso político del gaucho (“el gaucho en esta tierra/sólo sirve pa’ votar”), la oposición entre ley de la ciudad y ley del campo, la aplicación desigual de esa ley de ciudad, el enfrentamiento violento entre autoridades

¹² *Don Segundo Sombra*, op. cit., p. 207.

autoritarias y gauchos, etc. En la novela de Güiraldes, sin embargo, todo el episodio se desarrolla de tal manera que los conflictos antes mencionados terminan por producir una situación humorística: tanto el comisario como el cabo son personajes de comedia, a la pregunta política del comisario (“¿De qué partido son?”) Segundo Sombra contesta con una respuesta geográfica y también humorística, etc.

La novela conjura los conflictos, también, porque coloca en el centro de la historia a un personaje que es, precisamente, una personificación de la conciliación. Excepto en el duelo de Antenor, donde Segundo Sombra (“inesperadamente”, dice el texto) lo instiga a aceptar el desafío, su actuación en la novela es la de un mediador de autoridad incuestionable capaz de resolver todos los problemas: “Una palabra suya podía resolver el asunto más embrollado”.¹³

Por otra parte, *Don Segundo Sombra*, novela de formación, sólo conoce un régimen de enseñanza en el que la educación está absolutamente desproblematizada y las lecciones se imponen como axiomas:

Don Segundo miró a su auditorio, como para asegurar con una imposición aquel axioma.¹⁴

El axioma mencionado en la cita es la superioridad del coraje sobre la fuerza. El coraje como primer valor es ley en la comunidad rural que presenta la novela. Don Segundo repite esa ley, mira a su auditorio para imponer su aprobación y los gauchos asienten. La posibilidad de que Don Segundo Sombra se equivoque está más allá de las capacidades imaginativas de Fabio Cáceres. Dado que la enseñanza asegura el consenso con respecto a un sistema de creencias y valores, al mismo tiempo que asegura su continuidad, *Don Segundo Sombra*, novela de formación, transcurre en una armonía garantizada.

La espiritualización es el procedimiento que resuelve los conflictos que se plantean hacia el final de la novela. Si en principio el texto reconoce que el gaucho está definido por sus condiciones de existencia (“Yo había dejado de ser gaucho”, piensa lúcidamente Fabio cuando recibe la noticia de la herencia), una frase de Don Segundo Sombra será suficiente para imponer una definición espiritual: “Si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque ande quiera que vayas irás con tu alma por delante como madrina’e tropilla”.¹⁵ La novela espiritualiza no sólo al gaucho sino también la propiedad rural. A la oposición entre el gaucho definido por sus condiciones materiales de existencia y el gaucho como alma, le corresponde la oposición entre propiedad y posesión de la tierra: el estanciero es el propietario de las tierras, razona el texto, pero el verdadero poseedor del campo es el gaucho, especialmente el resero. También la madre de Fabio se convierte oportunamente en alma (“ánima bendita”) en el final de la novela, con lo cual se resuelve otro difícil conflicto que la novela, que habla a través de las indudables y lacónicas respuestas de Don Segundo, atraviesa rápidamente.

Pero los principales conflictos de la novela se resuelven a través de la elección del punto de vista narrativo. *Don Segundo Sombra* escinde completamente el punto de vista narrativo y la voz de la narración, y esta escisión separa, a su vez, al primer Fabio Cáceres del segundo. La voz procede del segundo Fabio Cáceres, ya *acajetillao*, ubicada en un tiempo futuro indefinido con respecto a los acontecimientos narrados. Esa voz emplea una lengua culta que se separa netamente de la lengua gauchesca que aparece en los diálogos y que cuando incluye una palabra no culta la aparta entre comillas. En cambio, el *punto de vista*, el lugar desde el cual se reciben las experiencias, es siempre el primer Fabio Cáceres. El que recuerda, por ejemplo, no es el Fabio Cáceres narrador sino el Fabio Cáceres contemporáneo a los hechos: el acto mismo de la rememoración está representado en la historia, como es sabido, en tres episodios que emplean las imágenes de un arroyo, un río y una laguna para simbolizar las edades de Fabio.

Esta escisión entre la voz y la mirada mantiene separados a dos Fabio Cáceres entre los cuales se interpone la herencia de una estancia, los viajes a Buenos Aires, la amistad con Raucó

¹³ *Ibid.* p. 66.

¹⁴ *Ibid.* p. 80.

¹⁵ *Ibid.* p. 210

(que reemplaza a Don Segundo Sombra como figura tutelar en la nueva novela de formación que se inicia allí donde la novela termina) y el mundo de la cultura urbana y letrada al que accede a través de esa amistad. Aunque el segundo Fabio Cáceres queda ubicado fuera de la historia, está representado en su propia escritura. Sabemos aproximadamente quién es este segundo Fabio Cáceres. Sabemos, para empezar, que dispone de un capital simbólico suficiente como para escribir el texto que estamos leyendo.

Si el texto no estableciera esta división, si la historia se narrara desde el punto de vista del narrador del relato, *Don Segundo Sombra* sería otra novela. En efecto, la escisión entre la voz y la mirada resuelve, o más exactamente *elude*, los innumerables conflictos a los que daría lugar una mirada culta. El primer Fabio Cáceres puede asimilar todos los saberes supersticiosos que se le presenten y puede adoptar valores que resultarían bárbaros desde el punto de vista de la ciudad. Puede observar con admiración y credulidad los procedimientos de la curandera, o aceptar con una simplicidad que compite con la del opa Numa las respuestas insuficientes de Don Segundo con respecto a sus padres:

¿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.

La oposición entre la mirada y la voz, entre el primer Fabio Cáceres y el segundo, contiene una serie de oposiciones en las que se enfrentan el campo y la ciudad, la cultura rural y la cultura urbana, el gaucho y el cajetilla, la oralidad y la cultura letrada, los saberes camperos y las lecturas en lenguas extranjeras de Raucho, etc. El enfrentamiento evitado por la novela coincide, evidentemente, con un sistema de oposiciones que se reitera a lo largo de la historia de la literatura argentina, o más en general, de la cultura argentina, y que ha sido resumido en las fórmulas que conocemos: “civilización y barbarie”, “indianismo y exotismo”, “criollismo y europeísmo”.