

FUNCIÓN Y MORFOLOGÍA DEL CUENTO EN *DON SEGUNDO SOMBRA* DE RICARDO GÜIRALDES

ELOY MARTOS NÚÑEZ
Universidad de Extremadura

RESUMEN

Se explica la presencia de “relatos menores” –cuentos tradicionales tomados del folklore argentino– como piezas articuladas en la estructura de *Don Segundo Sombra*, en la media en que no son elementos añadidos sino partes interrelacionadas con otros episodios significativos. Sirven, fundamentalmente, para ilustrar conclusiones éticas a partir de la fábula, al modo de la narrativa oriental, y se sitúan en momentos clave de la novela. En tal sentido, la orientación de estos cuentos es a la vez anafórica y catafórica (es decir, una veces prepara para acontecimientos posteriores y otras se refiere, en forma de “espejo”, a acontecimientos recién sucedidos). A este mismo fin se adapta la morfología del cuento.

PALABRAS CLAVE

Literatura hispanoamericana - Ricardo Güiraldes - Folklore y literatura - Morfología del relato - Semiótica narrativa - Cuento tradicional - Novela

ABSTRACT

The purpose of the present article has been to explain the presence of “minor stories –folktales taken from argentinian folklore– as articulated pieces in the structure of *Don Segundo Sombra* (Ricardo Güiraldes), so they’re not added elements but parts interrelatoning with anothers important episodes. They are worth, basically, to illuminate ethic conclusions from the story, like eastern narrative, and they’re situated in key moments of the novel. In such sense, the tales purpose is also anaphoric and cataphoric (that is, sometimes they prepare for later happenings and another it’s referring, such as a mirror, to a just happened events. In order of this same thing, the tale morphology is adapted.

KEY WORDS

Hispanoamerican Literature - Ricardo Güiraldes - Folklore and Literature Stories Morphologie - Narrative Semiotic - Folktale - Novel

RÉSUMÉ

On explique la présence des récits mineurs –des contes populaires empuntés du folklor argentin– en tant que pièces articulées dans la structure de *Don Segundo Sombra*, dans la mesure où ne sont pas des éléments ajoutés mais parts interreliées avec autres épisodes significatifs. Ils servent, surtout, pour illustrer des conclusions éthiques à partir de la fable, comme dans la narrative orientale, et ils sont placés dans moments destacados du roman. En ce sens, l'orientation des contes dans *Don Segundo Sombra* est au même temps anaphorique et cataphorique (c'est à dire, parfois ils preparent pour événements posteriaux, et parfois ont rapport, comme un miroir, avec des faits qui viennent de se passer). A ce but on adapte aussi la morphologie du conte.

MOTS-CLÉ

Literature Hispanoamericana - Ricardo Güiraldes - Folklore et Literature - Morphologie du récit - Semiothique narrative - Conte Populaire - Roman

I. FUNCIONES DEL CUENTO EN “DON SEGUNDO SOMBRA”

Introducción

Ricardo Güiraldes constituye un hito dentro de la novela argentina moderna, y es sin duda uno de los principales artífices de la prosa modernista. Se da en su obra, pues, ese sincretismo modernista entre las vivencias de la tierra y la formación culta que le llega de Europa. Hombre culto y gaucho a la vez, por consiguiente, que va a impregnar sus relatos de ambiente regional de una plasticidad y un lirismo que tienen mucho que ver con las vanguardias europeas. Esto se aprecia fácilmente en **Don Segundo Sombra** (1926), su obra magna, donde el personaje principal fue tomado por Güiraldes de un paisano real, Segundo Ramírez, pero a cuya ambientación costumbrista superpone una evocación lírica y mitificadora. En efecto, Fabio Cáceres evoca (véase cap. XXVII) los últimos años de su vida desde que llegara a pasar de simple resero a patrón de los bienes heredados. A lo largo de este periodo de formación, ha estado bajo la “tutela espiritual” de Don Segundo Sombra, el cual, entre otras habilidades, es un magnífico contador de cuentos. Es en este contexto donde aparecen los cuentos populares en boca del gaucho, que analizaremos seguidamente.

1. De la narración folklórica a la novela de aprendizaje

Dentro de la narrativa de Ricardo Güiraldes y, en concreto, en su *Don Segundo Sombra*, hay un elemento especialmente significativo: los **relatos**

interiores. El autor intercala en el curso de la novela una pequeña narración, normalmente en forma de cuento o fábula popular de temas mágicos y otras veces de una simple anécdota o incidente puntual, como la pesadilla de Sixto en que pugna con el diablo para que no se lleve el hijo.

De todos modos, lejos de resultar dos cuentecillos adosados a la trama de la novela, su inclusión está más que justificada, de manera que no son piezas ornamentales sino más bien "constructivas" en el conjunto de la obra. Para probar tal afirmación quizás fueran convenientes unas breves observaciones sobre el "andamiaje" de la obra. A este respecto, estamos de acuerdo con la división de *superestructuras narrativas* que propone la profesora Elena M. ROJAS ¹:

- S.I: la niñez del resero Fabio Cáceres
- S.II: Las actividades del reserito en la Pampa, bajo la tutela de Don Segundo Sombra

- S.III: Ingreso a una nueva forma de vida, inesperada para el protagonista.

¿Dónde se enmarcan, pues, los cuentos y anécdotas folklóricas que se injertan en la novela? Paradójicamente, no hay rastro de ellos en la parte que rememora la infancia, en parte porque la vida anterior del "gaucho" no se presta a un recuerdo agradable, en parte porque la visión hacia la infancia es nebulosa en comparación con los tonos fuertes de la evocación del aprendizaje al lado de Don Segundo Sombra. Tampoco aparecen en el tramo final en que el reserito accede a su nuevo **status** social, y ello también por varias razones.

En primer lugar, porque el cuento la narración oral tiene un **valor de uso** en la vida de los reseros, no sólo de distracción y diversión tras las faenas de trabajo -tal como aparece en el preludio de los dos cuentos- sino porque alcanzan una dimensión general de intercomunicación en el seno del grupo. No en vano Fabio comenta que Antenor *me hacía contar mis andanzas de vagabundo, en los que encontraba gusto para su fantasía, relantándose en cambio sus fechorías nunca mal intencionadas* (cap. XXIII, pág. 277). En segundo término, y como consecuencia de lo anterior, el contar anécdotas o cuentos forma parte de esa cultura de la **oralidad** que va a contrastar con el nuevo tipo de vida que se abre ante él. Un mundo lleno de "lecturas y libros" (cap. XVII, pág. 310), de amoríos y discusiones banales, de incipientes inquietudes literarias e instrucción sistemática.

Conque no es de extrañar que sea en la Superestructura II dondese entrecrucen los dos relatos menores y algunos versos folklóricos, ya que es en esta esfera de tutela de Don Segundo Sombra donde tales mensajes tienen sentido. ¿Por qué? Veamos: el cuento del Paisano y el Diablo (cap. XII) aparece en un momento en el que el chico se confiesa "turbado" y desorientado ante las nuevas experiencias. En la descripción posterior del corro que rodea a D.

1. Rojas, Elena M. (1978). "El lenguaje en Don Segundo Sombra. Texturas, formas, glosarios". en Edición Crítica, Paul Verdevoye, Coordinador, Acuerdo Archivos.

Segundo, se refleja este ambiente en las variaciones de tonos y contornos que imponen las llamas de la fogata. En cambio, el cuento lo que brinda es un paisaje de colores puros, de buenos y malos, éxitos y fracasos al alcance de alguien que sea “corajudo”. De hecho, la principal habilidad del paisanito ser’a saber ver y atinar. Por consiguiente, el móvil del cuento es ilustrar o ejemplificar el principio moral, al modo de la narrativa oriental. Así pues, estas historias proyectan lazos “invisibles” con otras partes de la novela, en una orientación unas veces anafórica y otras veces catafórica, pues lo mismo glosan un hecho recién sucedido -v.gr. el fracaso sentimental del muchacho- como anticipan un posible problema que se va a desarrollar páginas adelante.

En todo caso, queda clara la función socializadora que tiene la narración folklórica, su orientación didáctica en relación a los papeles y actitudes sociales deseables o rechazables, su relación con el grupo social como reforzador de vínculos -el ritual de la enunciación- y en una memoria colectiva común. Walter BENJAMIN lo ha explicado de forma más sugerente en su escrito “El narrador”². Y es que su descripción del narrador viene “pintiparada” para D. Segundo Sombra: el narrador no inventa, toma lo que sabe de la experiencia -de la propia o de la que le han relatado -, de modo que narrar es “la facultad de intercambiar experiencias”:

“Una virtud de mi protector me fue revelada en las tranquilas pláticas de fogón. D. Segundo era un admirable contador de cuentos, y su fama de narrador daba nuevos prestigios a su admirada figura. Sus relatos introducían un cambio radical en mi vida.

Seguía yo de día siendo paisanito corajudo y levantisco, sin temores ante los riesgos del trabajo; pero la noche se poblaba para mí de figuras extrañas y una luz mala, una sombra o un grito me traían a la imaginación escenas de embrujao por magias negras o magias blancas (Cap. X, pág. 147)”

Vemos cómo esas “pláticas de fogón” implican la copresencia de un público, el calor inmediato de un auditorio que comenta, interrumpe, participa (claro que eso era más fácil en la cultura oral, si bien la lectura en voz alta ha sido también una práctica literaria histórica y no pocas madres solían hacer, antes de la invasión televisiva, tertulias con sus hijos en torno a lo leído).

Lo cierto es que la narración primordial se caracteriza por su orientación al interés práctico. Así, los cuentos de D. Segundo Sombra se injertan en concreto para “enseñar una lección” que viene bien para aludir, en clave de fábula, a una situación o conflicto. Su moraleja suele estar, pues, en perfecta conexión con algo ocurrido o que va a ocurrir. A nadie se le escapa que las peripecias o sinsabores del paisanito Dolores tienen un valor premonitorio y aleccionador para el raserito en formación. “Esfuéztrate, lucha contra la adversidad, aplícate el

2. Benjamín, W. (1936): “El narrador”, en *Revista de Occidente*, pp. 301-333, nº 119, Madrid, 1973.

cuento", parece decirle D. Segundo Sombra "entre líneas" a medida que se saca del morral enanos desollados y comadres hechiceras.

A fin de cuentas, lo mismo hacían los **exempla** medievales: las historias sirven para extraer unas enseñanzas que conciernen a lo que le va pasando a Fabio, y en esa medida esta 'utilidad' es lo que les da valor y las hace encajar en la estructura de la obra. Utilidad que, ya lo hemos sugerido, puede ser unas veces la de dar un enseñanza moral, otros la de formular un consejo amistoso o una indicación práctica, tendente a recomendar tal o cual actitud de cara a la vida.

Como cuando D. Segundo interrumpe en cuento del paisanito para glosar el esfuerzo continuo que el hombre ha de empeñar para colmar sus esperanzas:

"...Y así va el hombre, persiguiendo lo que alcanza con su vista, sin pensar en el desamparo que lo aguarda detrás de cada lomada. Tranco por tranco lo ampara una esperanza, que la cuarta que lo ayuda en los repechos para ir caminando rumbo a su osamenta..." (cap. XII, p. 168-9)

También en el cuento del capítulo XXI, Miseria, D. Segundo se apoya en proverbios (v. gr. "Ansina como no hay caminos si repechos, no hay suerte sin desgracias") y el mismo comentario final se puede entender como una lección de realismo resignado. Porque el cuento entra en perfecta sintonía con los estados de ánimo, situaciones y acontecimientos que se están viviendo en esos momentos, de modo que parece como si fuera un tablado de marionetas donde cobran forma la buena y mala gente que pulula en las pulperías o los lances que el chico ha ido aprendiendo para sobrevivir.

Tal es la forma como, a través de la asimilación de su moraleja -la Miseria y la Pobreza son connaturales al mundo-, el reserito encuentra alivio en ese caos de sensaciones y afectos contrapuestos. En pocas palabras, el cuento "siempre viene a cuento".

También ahora vemos más claramente cómo *Don Segundo Sombra* no se emparenta con la novela de aprendizaje o **Bildungsroman** por meras fuentes literarias sino a partir de su filiación con la narración folclórica, algo similar a lo que ocurre, salvando las distancias, con *El Lazarillo de Tormes*. Y es que D. Segundo y los demás nutren su saber narrativo de "la experiencia que va de boca en boca" y en eso se diferencian de la cultura letrada que representa Raucho, incluyendo la cultura literaria, que viene a ser para Walter BENJAMIN la experiencia del individuo en su soledad. Algo de este desconcierto se trasluce en las escenas finales, porque, igual que D. Quijote, Fabio se convierte en hombre sin amparo, sin **consejos** para orientar su andadura).

La narración es, por consiguiente, algo ligado a la vida en comunidad: como glosa nuestro crítico, "cuando alguien haya hecho un viaje podrá narrar algo". O bien podrá ser un buen narrador quien "ha permanecido en su tierra y conoce sus historias y tradiciones". Tipos arcaicos que se sintetizan en el gaucho, apegado a la tierra y vagabundo a la vez, y que explica el buen oficio de Don Segundo

como contador de historias. Frente a la banalización, la narración oral habla de un mundo de experiencias primarias: el amor, el miedo, lo sobrenatural, la muerte en una pelea, el destino inseguro del hombre...

Por eso mismo, no se derrocha, no se despilfarra, trata sólo de lo admirable, lo pasmoso, lo que provoca misterio y compasión, como las andanzas del Paisanito en pos de la morocha o las penas del Tío Miserias, que ni en el Paraíso lo quieren.

Pero veamos más de cerca los pormenores por los que se “injertan” los cuentos en la estructura de la novela. El cuento del Paisanito del capítulo XII se introduce en el momento inicial de las actividades del reserit en la Pampa, cuando se reafirma la figura de Don Segundo Sombra como maestro y guía del aprendizaje del neófito, y el propio Fabio pondera, en el capítulo X, las habilidades de Don Segundo como narrador.

En la secuencia precedente el muchachito ha tenido digamos un desengaño amoroso, fruto de un escarceo malogrado con una de las morochas del baile. Como catarsis de esta desazón, Don Segundo va a elegir un cuento donde un paisanito se esfuerza igual por atrapar a su novia, en medio de un sinfín de dificultades y contratiempos. El parentesco del cuento con el mito es innegable, ya que le salen al encuentro todo tipo de personificaciones mágicas. La moraleja del mismo es transparente y se acomoda perfectamente a las tesis de BENJAMIN: *lo más aconsejable es salir con astucia y arrogancia al encuentro de los poderes del mundo mítico*. Todo ello muestra, una vez más, cómo el narrador está enraizado en el pueblo, en las capas campesinas más humildes, ya que el ingenio es lo que le hace salir al hombre con éxito de las pruebas de la vida cotidiana.

Algo parecido ocurre con el cuentecillo del Tío Miseria del capítulo XXI. Se inserta justo después de que Fabio haya perdido casi todo lo que tenía en unas apuestas de carreras de caballo y poco antes de que Fabio presencie la muerte de un forastero frente a Antenor en una pelea.

Su sentido adquiere, por tanto, un valor ejemplarizante: el hombre no es dueño de su destino, tal como comenta Fabio al comienzo del capítulo XXIV. La muerte y la miseria son connaturales a la existencia, y de poco valen los morrales mágicos y las otras argucias para volver el mundo del revés.

A fin de cuentas, el mal es invencible y sólo se puede negociar o pactar con él, hacerle algunas jugarretas, o, por ejemplo, dilatar la última hora. Pero, aun el más esforzado paisanito, encuentra al final que Pobreza y Miseria son su postrera morada que él es carne de sufrimiento *como tronco volteado a hachazos* (cap. XII, pág. 266), y ni siquiera sabe de dónde ni cómo le llegará el golpe. La vida es apenas ese horizonte que se recorta ante la muerte, la experiencia destilada en sabiduría ante la inminencia de la última hora (la muerte es la sanción de todo lo que puede relatar el narrador):

“...¿Qué hubiera sido de mí, si en lugar de cortarlo a Numa en la frente, acierto a degollarlo? ¿y si Paula acepta mis amores? Y allá más lejos, ¿si no paso por una encrucijada de callejones, en mi pueblo, al mismo tiempo que Don Segundo? (Cap. XXIV, p. 284)”.

En otro orden de cosas, y tal como puso de relieve el profesor Juan COLLANTES DE TERAN³, hay un marco constante que sitúa estos cuentos dentro del hilo narrativo de la novela. Narrados al anochecer, cuando las sombras inundan las inmensas y solitarias llanuras de la Pampa y los hombres, de vuelta al trabajo, se reúnen mateando en rueda para, como diría MIGUEL DELIBES, “pegar la hebra”. El cuento tiene así una primera función de crear un cierto **estado de ánimo** facilitador de una catarsis emocional y de una libre proyección de los conflictos de la jornada, todo lo cual va a ser auspiciado por varios elementos inductores de una atmósfera de misterio y ensoñación.

2. Semiosis mágica y enunciación

En efecto, se llama semiosis mágica a estos factores de preparación al misterio, de “encantamiento” y predisposición a la fábula. Es típico de la narración primordial el que el narrador comience sus historias con una exposición de las circunstancias en las que se experimenta lo que sigue, es decir, con una presentación contextual que tiene mucho que ver con el contenido aleccionador que se pretende inculcar a la historia:

“...Cuento no sé ninguno -empezó-, pero sé de algunos casos que han sucedido...”

– Dice el caso que a orillas del Paraná, donde hay más remansos que cuevas en una vizcachera, trabajaba un paisanita llamado Dolores... (Cap. XII, pág. 162).

Con ello Don Segundo quiere dar a entender dos cosas básicas: que es un **caso** verídico -nótese cómo repite el término, contraponiéndolo a cuento-, y que ha sucedido aquí mismo, “a orillas del Paraná...” Y es que el enunciado de los cuentos intercalados en *Don Segundo Sombra* no se puede separar de las condiciones de la enunciación. Tienen un dónde, un cómo y un cuándo que encierran su significación dentro de la novela, y justifican el sentido de su inclusión en el curso de la acción. Para empezar, hay una conciencia de ciertos espacios y tiempos especialmente densos, significativos, “sacralizados”, como diría Mircea ELIADE: el amanecer y el anochecer, por ejemplo, como horas crepusculares.

3. Collantes de Terán, J. (1959): *Las novelas de Ricardo Güiraldes*, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, Sevilla.

Así, la hora escogida para la narración de estos cuentecillos es invariablemente la del ANOCHECER, la “hora de las brujas”, la hora en que el sueño nos introduce en una zona de pérdida de control y de conocimiento. La NOCHE tiene una función latente de marcar el tránsito entre el mundo de la realidad, del trabajo, de la cordura, y el mundo al cual nos va a introducir la fabulación, el ensueño o el simple balancearse con la hamaca (v.gr. Cap. IV). De manera que se trata de la primera tentativa de vencer las resistencias del sentido común a salir de las preocupaciones o la banalidad para introducirse en el misterio y el placer de la imaginación, para sobrecogerse con historias truculentas de raptos, luchas sobrenaturales y otras maravillas.

Tal ceremonial de acceso a la mágico es evidente en el cuento del capítulo XII, donde se dice textualmente “*Perico ...nos acusa de estar acoquinados como pollos cuando hay tormenta*”.

En segundo lugar, otro elemento de inducción hacia lo sobrenatural es la SOLEDAD que se adueña de los grandes eriales y que convierte a los futuros oyentes del cuento en seres taciturnos, que hablan para sus adentros, alrededor del fogón. Y es que el silencio sirve para hacer aflorar en la mente de los oyentes las obsesiones y los fantasmas de que hablara E. SABATO. Se diría que hay latentemente dos hogueras: una interior y otra exterior. Es lo que G. BACHELARD llama **fuego interiorizado**: “...breves palabras caían como cenizas de pensamientos internos”, dice GUIRALDES.

A continuación está todo el ritualismo, tan argentino, del MATE, pero que en el fondo es equivalente al ceremonial que acompaña la ingestión de otras bebidas, alcohólicas o no, como el té, el brandy, la queimada, etc, y que se asocian a leyendas y tradiciones fantásticas. *Quen non esconxura a queimada non escorrenta as malas fadas*, reza el conjuro gallego, extrapolable en su espíritu de conjunto al matear de nuestro libro... En todo caso, es una bebida ingerida justo al final de la jornada de trabajo, que reconforta y excita el ánimo, disponiéndolo a la ensoñación y, no menos, a desatar la lengua: *...negro indino -dijo- o cuenta un cuento o le hago chispear la cerda de un talerazo*. A lo que Don Segundo accede, dentro ya de un ambiente de comunicación espontánea que aminora la tensión de la noche y el silencio de la Pampa: “*Antes que me castigés -dijo Don Segundo, fingiendo susto para seguir la broma...*”

Otro elemento no menos importante es el CÍRCULO, es decir, el papel esotérico del reunirse o matear en rueda, entrelazando así los símbolos de la rueda y el fuego:

Cenamos en campo abierto... El resplandor de la llama dio a nuestros semblantes una apariencia severa de cobre, mientras en cuclillas formábamos un círculo de espera...

Las manos, manejando el cuchillo y la carne, aparecían lucientes y duras. Todo era quietud, salvo el leve cantar de los cencerros y los extrañados balidos de la hacienda.

El círculo es un mitema que tiene, entre otras, la función de demarcar o separar lo sagrado de lo profano, es decir, delimita espacios tales como el mundo profano, externo al círculo, y el mundo mágico y abierto a esas presencias sobrenaturales acechantes o a esos sonidos "extrañados".

Por otra parte, dejando a un lado las connotaciones sexuales de las formas circulares, en los cuentos maravillosos que estudiara V. PROPP, la casa de la maga, guardiana de la frontera del "otro mundo" suele ser circular y a menudo hay que hacerla girar para que abra sus puertas al héroe.

El punto axial de la rueda, al cual convergen todos sus ejes, es el FUEGO, la hoguera, las brasas. El fuego es, pues, el centro de una constelación de mitos y ritualismos que lo configuran en el gran argumento de la semiosis mágica. Así, el estudio del fuego como intercambio socializado, objeto de prescripciones y socializaciones, nos va a ser útil. De hecho, el respeto al fuego es un respeto enseñado, no natural, y las prohibiciones desde la infancia engendran un sentimiento ambivalente de miedo y atracción: "complejo de Prometeo", como lo llama BACHELARD⁴. No en vano Fabio empieza ocupándose de tareas como avivar el fogón, y él mismo pondera en el capítulo X las "pláticas de fogón" de su protector.

Desde luego, la relación fuego-fabulación es inmediata. Porque el fuego no provoca un adormecimiento total sino una especie de fijación hipnótica. Mientras en el estado de sueño profundo se avanza linealmente, en ese estado de "duermevela" tan típico de los que están al rescoldo, el recorrido onírico es en espiral, dando vueltas sobre una misma obsesión que brilla y se consume como un ascua: *breves palabras caían como cenizas de pensamientos internos*. Otros elementos igualmente relevantes han sido ya descritos (v.gr. cinésica, gestos...), como es también, en este caso, la postura "acuclillada": *Perico nos acusó de estar acoquinados como pollos cuandio hay tormenta...*

Falta la última vuelta de tuerca, que es pregonar la veracidad de testimonio que se va a contar. Como antes vimos, afirma Don Segundo que él no sabe "cuentos", pero sí un "sucedido", es decir, algo **real**. Cuento que parece historia o historia que parece cuento, éstos son los equívocos que debe utilizar un buen narrador, porque si no es una fábula, si es algo que ocurrió, entonces también puede volver a pasar (cf. dimensión paradigmática del mito).

Sólo cuando han sido creadas estas sensaciones y una predisposición favorable es cuando se insta al narrador a que empiece su cuento -como hace Perico con D. Segundo en el capítulo XII- y puede empezar la narración como enunciado,

Así pues, todo esta marco es de inducción a crear una determinada actitud en los oyentes, que en estos pasajes es de total complicidad, casi de ingenuidad risueña a poco que comprobamos la entrega complaciente a los avatares del

4. Bachelard, G. (1972): *Psicoanálisis del fuego*. p. 20 y p. 64, Alianza Ed., Madrid.

historia, las miradas ansiosas, el júbilo o desaprobación que se levanta a medida que D. Segundo desgrana la historia.

La relación ingenua del oyente para con el narrador está dominada por el interés en retener lo narrado, en apropiárselo. Así se desprende de la atención sostenida en el curso y al final del cuento. Esto es, a su vez, condición base para que pueda vehiculizar alguna enseñanza y transmitirse como experiencia “que rueda de boca en boca”.

3. El patetismo del cuento del capítulo XII: “Dolores y consuelo”

Como bien apunta Sara PARKINSON⁵, el cuento de Dolores y Consuelo se narra tras el baile en el que Fabio no obtiene el éxito apetecido con las chicas. Va a describir, pues, las pruebas y trabajos del paisanito Dolores en su lucha por liberar a Consuelo del poder del diablo.

Nuestro cuento tiene varios **leit-motiv**, en consonancia con lo que acabamos de decir. Por ejemplo, las connotaciones sexuales del fuego son evidentes, como ha estudiado BACHERLARD, y aquí es palmaria su intervención, como en otros muchos de los cuentos de fogón que se mencionan en el repertorio de Don Segundo: el “del zorro con el inglés y la viuda estanciera”, o “el de la pardita Aniceta que se casó con el diablo para verle la cola”, y, finalmente, el cuento mismo de Dolores y Consuelo. ¿Rastros? Bien, recuérdese la prosopografía inicial de Dolores como “mirón” que espía a las muchachas que se bañan y el rapto de la morochita por el hijo del diablo.

La “historia del paisanito enamorado y las diferencias que tuvo con el hijo del diablo” se polariza en dichas peripecias, como atenuando o mitigando el carácter sexual de la aventura, para subrayar lo que de esfuerzo y prueba contiene la andadura de Dolores. En el plano descriptivo sucede algo similar: la “comarcalización” de animales, plantas, lugares, etc convierte un cuento universal, típico de raptos y encantamientos, en un relato situado en el “aquí y ahora” de los congregados al fuego.

Es por esto tal vez por lo que Don Segundo prefiere contar un cuento menos “verde” y de final más ejemplarizante, pues D. Segundo no es desde luego un gaucho amigo de “violaciones y matonadas”. De todos modos, huellas de la dimensión sexual del fuego se captan a lo largo del cuento: *cerquita, como de aquí al hogón, de la flor que estaba contemplando, se había asentado un flamenco grande, como un ñandú, y colorao como sangre’ e toro*. Sin duda, la selección de términos como “flor, flamenco, fuego, fogón” son algo más que una casualidad.

En cualquier caso, éste es un típico cuento en que el narrador busca por un lado un efecto alternante entre la **disforia** y la **euforia**, esto es, desarrolla una

5. Parkinson, S. (1978): “Introducción” en *Don Segundo Sombra*, p. 43, Cátedra Anaya.

estructura convencional de "vuelco de la situación" que acarrea una enseñanza práctica: cómo manejarse con astucia ante las dificultades y lograr finalmente el bien apetecido. Desde esta perspectiva, es un característico cuento de pruebas destinadas a aleccionar al joven con su nuevo "rol", y subsiste socialmente en el grupo de gauchos donde tales aprendizajes cobran sentido.

Lo que pasa es que el mensaje de un cuento folklórico no tienen nada que ver con el discurso informativo que se circunscribe a lo cercano o reciente. Los cuentos de la novela, por ser folklóricos, poseen una carga simbólica y admiten una doble lectura: la lectura del contenido mítico-histórico pasado y una lectura superpuesta de los contenidos histórico-sociales presentes. En otros cuentos éstos últimos quedan más o menos implícitos, al buen entender de los presentes, copartícipes de las claves contextuales a que alude el narrador. Pero, en *Don Segundo Sombra* el contenido del presente histórico-social de los cuentos queda actualizado al ser insertados o injertados en esos momentos específicos de la novela, y dentro de la superestructura del aprendizaje del reserito bajo la tutela de D.Segundo, y no en la parte primera ni en la final, por las razones ya expuestas.

En otro términos, la lectura literal de los cuentos induce a no confundir la realidad de las fábulas con una realidad social concreta, pero esto se ve en gran medida desmentido por la ambientación previa, los comentarios del narrador y la inclusión de dichas historias en trances significativos del protagonista. Este doble juego de adaptar y conservar es lo que posibilita la pervivencia de tipos narrativos de fondo oriental o europeo en el contexto situacional de la Pampa.

Veamos algunos de los ejemplos en detalle, consultando para ello el famoso **Motif-Index of Folk Literature** de S. THOMPSON. Así, en el cuento del paisanito Dolores y su morocha Consuelo (nótese el carácter emblemático de los nombres) concurren al menos estos tipos y motivos bastante universales:

- G 514.4: Ogro-monstruo capturado mientras se transforma en animal (es un motivo documentado por CARRIERE en cuentos franceses de Missouri, y en China por WERNER).
- Tipo 506 A, 506 B: La Princesa Rescatada
- D 1015.1.1 y D 859.4.1: Corazón Mágico de Pájaro
- Tipo 507A: The Monster's Bride, La novia del monstruo
- H 1831.3.1.3: Búsqueda de mujer para un enano
- G. 303.20.6 : Diablo Desollador

En realidad, muchos de estos motivos tienen una difusión extensísima: es el caso del Ogro que mata hombres y rapta mujeres (G 477), que proviene de la India y de ahí pasa a Europa, transmitiéndose luego a América. Lo mismo ocurre con el motivo del corazón mágico de un pájaro, que abarca el área indoeuropea, si bien en nuestro cuento se halla adaptado al caburé, objeto de supersticiones tales como la creencia de que sus plumas hacen triunfar en el amor a la persona que llega a poseerlas.

Lo original de este cuento es que D.Segundo hace una sabia amalgama de motivos y tipos folklóricos, intercalando un cuento menor -el suceso interpolado por la donante para explicarle cómo vencer al enano e indicarle cómo usar las prendas- con una función aleccionadora. Aparte de que, como vimos, D. Segundo se refiere a la historia como un caso o sucedido, es decir, como una especie de anécdota tomada de la realidad, y no como un cuento maravilloso, lo cual nos da pie para contravenir la simple lectura mítica y apostar por la interpretación histórico-social, en la que cabe suplantar al enano por eventuales competidores, y las pruebas por el adiestramiento a que debe autosometerse el paisanito, dejando su actitud infantil primera de espiar o estar a la expectativa para tomar él mismo la iniciativa.

Seudominio que se ensalza y pondera al final: *a gatas aguantó las ganas que tenía de echárselo encima, ahí no más, y se agazapó bajo su escondrijo* (pág. 170). Por eso decíamos que este cuento estaba bajo el signo del patetismo, del control emocional y el arrostrar con valor el sufrimiento que cuesta ganar a “Consuelo”.

4. El cuento del capítulo XXI: Estructura especular de “Miseria”

Según testimonio de Adolfo GÜIRALDES, este cuento fue oído por su hermano de un alambrador que estuvo trabajando en “La Porteña”. No obstante corresponde a un Tipo muy difundido, desde la Europa nórdica a España y Portugal, y de aquí a América. Está catalogado por AARNE-THOMPSON ⁶ con el número 330, en dos modalidades básicas, “El herrero y el diablo” o “El herrero y la muerte” (330 A) y “El diablo en la mochila” (330B).

El leit-motiv es el pacto que suscribe con el diablo el herrero, el cual previamente ha recibido tres dones mágicos de Jesús y San Pedro, como la mochila mágica el poder para que cualquier cosa quede pegada a un árbol o a un banco. Los motivos del cuento de Güiraldes son sustancialmente los mismos que están en los índices mencionados de Thompson, y que ya han sido comentados a propósito de nuestro cuento por R.A. CORTÁZAR ⁷:

- M221: Pacto con el diablo para ser el mejor herrero a cambio de entregar el alma.
- C776: Encuentro de Jesús y S. Pedro con el herrero, concediéndole tres deseos.
- D1151: El herrero pide un asiento del que no pueda levantarse el que se sienta en él.
- D 950: idem respecto a una higuera donde debe quedar atrapado quien suba a ella.

6. Thompson, S. (1972): *El cuento folklórico*, pp. 76-79, Universidad Central de Venezuela, Caracas.

7. Cortázar, A. R. (1964): *Folklore y literatura*, p. 107, Eudeba, Buenos Aires.

– D1193, y D1412.1: idem con una bolsa de cuero que retenga a quien entre en ella.

Lo original es, en definitiva, la traslación del patrón del cuento a la atmósfera de la Pampa, lo que en nuestro estudio⁸ describíamos como fuerzas y mecanismos de la contextualización: Jesús y S. Pedro van a andar “de pueblo en pueblo y de rancho en rancho”, es decir, no tanto por Tierra Santa como por tierras pampeanas.

Baste ver, a este respecto, la relación directa y socarrona de San Pedro y el herrero, traslación de las relaciones propias del grupo de reseros.

En síntesis, este cuento se va a enhebrar justo después de que Fabio haya perdido su dinero en las carreras de caballo, y viene a demostrar *la inevitabilidad de la miseria en el mundo*⁹. Engarza además con el comienzo del capítulo XII: *Sintiéndome merecedor de los mismos apodos que el herrero viejo...* De este modo, vemos cómo el cuento se hilvana perfectamente en el desarrollo de la trama, caracterizando y proyectando en la fábula estados de ánimo, situaciones y acontecimientos.

Pero, por otra parte, la trama del citado cuento no sirve sólo para caracterizar un episodio puntual, sino que se relaciona con otros elementos a un nivel paradigmático. Es el caso de la **anécdota de Don Sixto**, quien pierde a un hijo enfermo tras sufrir una pesadilla de mal augurio en que el diablo lucha contra él para llevárselo. Hay alusiones a este caso en distintos segmentos del relato, por ejemplo, en el capítulo XVIII, aunque es en el capítulo XV donde Fabio y D. Segundo presencian la “lucha inverosímil”.

Por supuesto, la lucha con un ser sobrenatural es un mitema muy arcaico, véase por ejemplo la lucha de Jacob con el ángel (Génesis, 32, 23-33); lo que importa es que en todas estas historias aparece la misma línea conductora de lucha contra el infortunio, de soledad y cansancio del héroe, aparte del elemento sobrenatural –connatural a los cuentos de gauchos–, tal como vimos en el testimonio de Fabio al conocer a Don Segundo.

5. Mundo narrado y comentado

En los dos cuentos el mecanismo principal por el que éstos se integran en la trama general de la novela es la dualidad entre la parte narrada y la parte comentada, tal como señala WEINRICH¹⁰.

Por un lado, Don Segundo es un narrador digamos “literaturizado”. En primer lugar, está sentado, no de pie. Don Segundo *se acomoda en el banco como para hablar*. Como hemos visto repetidas veces, está junto a una chimenea, o junto al fogón, al anochecer, cuando concluye la jornada. Suele

8. Martos Núñez, E. (1988): *La poética del patetismo*, Editora Regional, Mérida.

9. Parkinson, op. cit. pág. 43.

10. Weinrich, H. (1973): *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Gredos, Madrid.

espaciar el relato: *se acomodó en el banco como para hablar... pasó un rato...*, y es en estas paradas cuando da largas chupadas a la pipa o el cigarro, tomándose el tiempo necesario para contemplar uno a uno a sus oyentes: *Don Segundo miró a su auditorio, como para asegurar con una imposición aquel axioma. Las miradas esperaron asintiendo...*

Por fin, sus gestos son escasos y la expresión de su rostro serena: *las miradas iban del rostro de Pedro, mosqueado de cicatrices, a la expresión impávida de Don Segundo.*

Don Segundo adoptará a lo largo de la narración dos papeles diferenciados: el de narrador propiamente dicho, que transmite fielmente la historia tal como la conoce, y el de comentador, que hace digamos ciertos retoques para actualizar o contextualizar el cuento a medida que lo va hilvanando y va viendo el efecto producido en su público. El narrador, lo dice BENJAMIN, no inventa, está más bien alejado respecto al suceso en cuanto que experiencia ajena; el comentador, con sus paradas e incisos, tiende a acercarlos, a hacerlos familiares; todo ello se materializa con los recursos del sistema déictico: *cerquita, como de aquí al hogón, de la flor que estaba contemplando, se había asentao...*

Como nota general de la situación narrativa, hemos señalado la actitud serena, relajada, que viene a traslucir la atención dirigida a retener el relato, de la que hablábamos anteriormente. Valga a la inversa la actitud tensa, tanto del cuerpo como del espíritu, como nota general de la situación comunicativa no narrativa, del comentario.

En esta tesitura, el receptor está en tensión y el discurso es dramático porque afecta a un estado de ánimo sumamente “empático”. Véase este fragmento, que resume bien el clima creado con estos cuentos para el reserito:

“...Seguía yo de día siendo paisanito corajudo y levantisco, sin temores ante los riesgos del trabajo; pero la noche se poblaba para mí de figuras extrañas y una luz mala, una sombra o un grito me traían a la imaginación escenas de embrujos por magias negras o magias blancas (Cap. X, pág. 147)”

Mucho del mérito de este efecto sobrecogedor se debe al comentarista, no al narrador. Claro que D. Segundo pasa de un plano a otro sin solución de continuidad. Él es quien va dosificando el tiempo del comentar y el tiempo de narrar, de forma que los oyentes se sienten directamente aludidos justo cuando hace falta crear un efecto de clímax o bien anticlimático.

...y habiendo cobrao juerzas nuevas, empezó a buscar su caburé aunque sin mucha esperanza, porque no es éste que naides haiga visto con el sol alto (NARRACION).

Pobrecito Dolores, que no esperaba las penas del hombre. Naides empezaría el camino si le mostraran lo que le espera (COMENTARIO) Cap. XII, pág. 168.

D. Segundo sigue abundando en su comentario sobre las penalidades que está sufriendo Dolores, insertando los consejos y consideraciones aforísticas que son el meollo del cuento, y que van dirigidas a los oyentes y a su situación concreta, por más que parezcan excrecencias o "relleno" del argumento del cuento.

La maestría de Güiraldes está en saber disponer estos trozos en los momentos psicológicamente más importantes, en aquellos que más conectan con las experiencias vividas de los oyentes, haciendo a veces transiciones muy acertadas de planos temporales y formas verbales:

"Pero los años, p'al que se divierte, juyen pronto, de suerte que, cumplido el vigésimo, Miseria quiso dar fin a su apalabra y rumbió al pago de su herrería...(Cap. XXI, pág. 259)

En este dominio común del comentario, no menos importantes son los indicios y exabruptos de los oyentes, como cuando Fabio apostrofa a su padrino en señal de anuencia:

- ¡Alahá -apoyé alegremente
- Sí -arguyó mi padrino-, no teme andéh' apurao.(Cap. XXI, pág. 263).

O bien:

- A un pantano cayó un ciego creyendo subir a un cerro -observó Perico (Cap. XII, pág. 163).

Claro que estos comentarios son mayores al principio y al final del relato, entre otras cosas porque Güiraldes da más importancia a veces a la expresión del paralenguaje de su auditorio: *las miradas esperaron asintiendo...*

En suma, existe una sabia estructura de superposición y mezcla de estructuras narrativas y de narradores. Así, a lo largo del artículo hemos creído demostrar que los cuentos no son perlas sueltas engastadas en el conjunto de la novela sino elementos correferenciales, emparentados por tanto con las diversas clases de anécdotas - por algo Don Segundo habla de "casos" o "sucedidos" y no de cuentos- que pueblan el relato. En particular, hemos aludido a anécdotas de la misma catadura que los cuentos, con elementos igualmente folklóricos e injertadas también en el relato en conexión con elementos antecedentes y consecuentes, como ocurre con el episodio de la pesadilla de Don Sixto.

En resumidas, los cuentos de la novela, ya sean de probable origen oriental, como el primero, o europeo, como el segundo, sufren transformaciones externas de "americanización" de la fábula, e internas de adaptación al desarrollo argumental de *Don Segundo Sombra*. Para hacerlos plausibles, la acción, fauna y escenografía de las historias se argentiniza.

Tema aparte es el lenguaje, que no podemos tomarnos simplemente como prurito casticista (v.gr. vizcachera, poyeras, rebenqueada, corcovear, pialar, presilla, tasajo, gualicho...) sino en su intención genuina de transcripción de la oralidad, conforme al valor tradicional de estas narraciones de que es consciente Ricardo Güiraldes. De hecho, como dice AMADO ALONSO, los gauchismos no obstan para la creación de una prosa artística.

Así pues, en esta novela que, como dice Hugo RODRÍGUEZ-ALCALA ¹¹, relata la educación de Fabio Cáceres, el cuento que viene a incorporar y proyectar activamente toda esa gama de valores a que alude Fabio en esta evocación:

También por él supe de la vida, de la resistencia y la entereza en la lucha, el fatalismo en aceptar sin rezongos lo sucedido, la fuerza moral ante las aventuras sentimentales, la desconfianza para con las mujeres y la bebida, la prudencia entre los forasteros, la fe en los amigos...

Y hasta para divertirme tuve en él a un maestro...(Capítulo X, pág. 145)

Por consiguiente, el cuento folklórico o la anécdota de raíz folklórica son un elemento constructivo de primer orden, que además siempre estuvo presente en la intención de Ricardo Güiraldes, como vemos en los primeros borradores ¹².

II. Morfología del cuento en “Don Segundo Sombra”

1. Categorías de análisis: Correcciones al modelo Propp-Greimas

En nuestra Tesis Doctoral sobre el Análisis Morfológico de los Cuentos Populares Extremeños ¹³, propusimos una remodelación de las categorías analíticas de V. PROPP ¹⁴ y de la posterior reformulación de GREIMAS ¹⁵. En síntesis, se trataba de remodelar el modelo de PROPP, simplificando algunas funciones y desdoblado otras. Tal reajuste se justificaba por una serie de razones que vamos a exponer resumidamente, pero que son fundamentales a la hora de entender el análisis que haremos de los cuentos de *Don Segundo Sombra*.

No se trata de reducir las 31 Funciones de PROPP a quince Unidades por un mero logicismo sino de tratar, en el espíritu del autor ruso, de discriminar lo

11. Rodríguez Alcalá, H. (1988): “Destinos”, en Edición Crítica, Paul Verdevoye, Coord. Acuerdo Archivos.

12. Lois, E. (1988): “Estudio filológico preliminar”, pág. XXIX, en Edición Crítica, Paul Verdevoye, Coord. Acuerdo Archivos.

13. Martos Núñez, E. (1986): *Cuentos Populares Extremeños*, Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla.

14. Propp, V. (1928): *Morfología del cuento*, Fundamentos, Madrid. Edición de 1974.

15. Greimas, J. A. (1973): *En torno al sentido*, Fraguas, Madrid.

emic de lo **etic**, para así saber qué es lo que contextualiza o comarcaliza un narrador y cuál es en cambio el patrón o las invariantes del cuento. La arquitectura del cuento maravilloso no sólo debe definirse en función de la coherencia formal de los enunciados narrativos, de su cotejo sintagmático y paradigmático, al modo en que lo hace GREIMAS; importa tanto o más la semántica profunda del mismo, atender a los vectores de significación más importantes, al contexto pragmático interno en que el discurso cobra sentido (v.gr. el sentido institucional de la autoridad que dimana de figuras y esferas de acción, como la del Donante, Mandatario, etc).

En tal dirección, creemos que la **textura** del mismo estaría formada por las siguientes articulaciones básicas:

- TRASLACIONES ESPACIALES (Modalidad Conjunción y Disyunción).
- AGRESIONES (Modalidades de Persuasión, Engaño, Fechoría y Carencia)
- PRESCRIPCIONES (Modalidades de Prohibición, Encargo, Prueba, Confrontación y Tarea Difícil)
- JUICIOS (Modalidades de Reconocimiento y Desenmascaramiento)
- SANCIONES (Modalidades de Castigo y Bodas)
- IDENTIDADES (Modalidades de Identificación).

Estos pilares básicos o **archifunciones** dan lugar a las Funciones enumeradas en el esquema anterior. Combinándose entre sí, originan Funciones Sincréticas, como la Persuasión, conglomerado de Agresión + Prueba + Traslación.

Jugando con las transformaciones discursivas, encontramos ya una gran cantidad de posibles motivos elevados a la categoría de Funciones por PROPP., pero que en realidad son meras variantes. Así, si enfatizamos los enunciados de Identificación, llegamos a la Función de TRANSFIGURACIÓN o Apoteosis. De forma análoga, es confuso hablar de SITUACIÓN INICIAL como motivo estático elevado al plano de Función, cuando en casi todos los tramos del cuento aparecen motivos de Identificación, por ejemplo, cuando se pasa de una Secuencia o Esfera de Acción a otra. ¿O es que la caracterización del Donante o el Agresor no son motivos obligados de un cuento maravilloso?

Mención especial merece el motivo del Engaño, tan importante en los dos cuentos de *Don Segundo Sombra*, en especial en el de Misericordia. El Engaño es una modalidad de "infracoraje", como decía gráficamente W. BENJAMIN, esto es, de lucha o agresión en la modalidad de astucia o artimaña para vencer a un Oponente, en consonancia con la sabia mentalidad popular. Por tanto, muchas Funciones del cuento pueden estar "teñidas" o impregnadas de este componente **deceptivo**:

- CONJUNCIÓN DECEPTIVA (v.gr. Llegada de Incógnito)
- AGRESIÓN DECEPTIVA (v.gr. Engaño, Pretensiones Engañosas)
- PRUEBA DECEPTIVA (v.gr. Falso Encargo, Falsa Prueba, Falsa Tarea)

Difícil... no contempladas en el Modelo de PROPP, aunque sí por THOMPSON, bajo el nombre de Pacto Fraudulento, Concurso Engañoso, etc).

– JUICIO DECEPTIVO...

Según nuestro esquema de trabajo, los enunciados nucleares del cuento maravilloso serían los siguientes:

* X es A

* A hace X

* D daña a A (o a sus Expansiones, como la morocha del cuento del paisanito)

* X premia/castiga a A/D

Añadiendo los componentes prescriptivos y judicativos, y aplicando las diversas transformaciones narrativas, tendríamos definido el esquema aludido de las quince Funciones básicas.

Nuestro modelo de análisis trata, pues, de ahondar en el campo que ya abonara los estudios de BARTHES, TODOROV, BREMOND, etc, poniendo al día los esquemas y nociones de la narratología estructuralista. Para ello incorporamos ideas de las diversas corrientes posgenerativistas, así como de la filosofía y pragmática del discurso, ya que dichas aportaciones perfeccionan sin duda el esquema de PROPP, puesto que el formalismo es positivo siempre y cuando suponga un acercamiento enriquecedor al texto, y se desvanece en corsés limitativos si se desliga del mismo, de su riqueza de datos.

Partiendo de este principio, hay que poner las tesis de GREIMAS en su sitio, pues la homogeneidad del modelo no se corresponde con dicha complejidad, y se puede abocar a un paradigma bastante cerrado. A su vez, es preciso incorporar lo que de positivo tiene la escuela Histórico-Geográfica, al estilo de AARNE-THOMPSON, cuyos postulados y metodología por otra parte no hemos dudado en criticar en otro trabajo ¹⁶.

Y es que el análisis formal se funde con el histórico cuando, por ejemplo, analizamos el componente deceptivo del cuento del Paisanito Dolores en conexión con el aprendizaje cultural que pretende Don Segundo de Fabio, que no es otro que saber conducirse y tomar las decisiones adecuadas ante los peligros y estímulos (v.gr. mujeres, bravucones, etc) de la vida de la Pampa.

No de otra manera cabe juzgar el talante conciliador y socarrón que adopta D. Segundo ante las provocaciones del pulpero borracho, es decir, digamos que adopta una máscara o disfraz como mejor forma de sortear una potencial agresión.

La reformulación de las Funciones de PROPP entraña no pocas dificultades, pues éste procedió con criterios desiguales. Así, dentro del eje de las TRASLACIONES ESPACIALES señaló como Funciones la Llegada de Incógnito o la Partida que sucede al Encargo.

16. Martos Núñez, E. (1990): "El estudio semiolítico de los cuentos populares, pp. 85-94, en El Folklore Andaluz, 5, Fundación Machado, Sevilla.

Sin embargo, otros Desplazamientos igualmente pautados dentro del cuento, como las Entradas en escena del Donante o del Agresor, no merecieron tal consideración.

En especial, es poco plausible la formulación de Funciones como Llegada de Incógnito, Situación Inicial o Pretensiones Engañosas, porque rayan el campo de los motivos libres o circunstanciados; tampoco parece congruente separar partes de una misma función marco, como el Encargo de la Aceptación. Mejor hubiera sido adoptar un criterio más sistemático, determinando en primer lugar cuál es el núcleo (Argumentos, Predicado Básico, Modalidad...), y cuáles los elementos adyacentes o facultativos de una función (que es precisamente la crítica que PROPP hacía a los folkloristas de la Escuela Histórico-Geográfica por su manía de introducir detalles y elementos accesorios en las tablas de motivos de un cuento.

Por ejemplo, en las Funciones propias de Llegada de Incógnito, Pretensiones Engañosas o en la pareja Engaño-Complicidad subsiste siempre el elemento deceptivo y lo accidental es justamente el contexto que las rodea. Funcionalmente, hay un solo motivo obligado (cf. C. SEGRE): el ENGAÑO, con infinidad de posibles "alomotivos" o motivos libres añadidos, e infinidad también de comportamientos sintagmáticos, ya que el Engaño puede funcionar como motivo autónomo o como subcomponente de otra Función (v.gr. la Prueba), o incluso creando una Función híbrida.

A este respecto, es de destacar que GREIMAS fue el primero que vio la estructura del "Contrato" como constante en las diversas clases de PRUEBAS, lo cual supuso un importante paso en la clarificación del modelo de PROPP. Pero su rígido emparejamiento de Funciones y su obsesión por el Mito como esquema de referencia le impidió ver, a nuestro juicio, las contradicciones que hacen del cuento una creación irreductible al rígido esquema de ORDEN-AFRONTAMIENTO- CONSECUENCIA.

Por nuestra parte, hemos asumido algunas de las propuestas de GREIMAS, modificadas al entender la Prescripción como una **función molecular**, esto es, integrada a su vez por varias **subfunciones**. Dicho de otro modo, no la entendemos como un tramo de funciones consecutivas sino como una acción unitaria, una especie de "script", al modo en que se entiende en psicología como cadenas de conductas que van inevitablemente unidas en forma de una rutina. PROPP introduce a menudo series que en realidad son "scripts", como **Prueba-Reacción- Recepción Auxiliar Mágico**, que un conductista bien pudiera simplificar en términos de Estímulo + Respuesta, con la Modalidad eventual de Reforzamiento (Premio o No Premio).

¿Qué hacer, por poner un caso, con los cuentos en que el héroe es dotado ya, sin pasar por una prueba, del ayudante mágico? Bueno, tenemos una ilustración de estas transposiciones que rebasan el modelo de GREIMAS: cuando ocurre eso, la Identificación llega a tener un valor equiparable, y se dice que el héroe nació con una estrellita en la frente, o que tiene una fuerza extraordinaria

de nacimiento, etc (cf. cuentos españoles como *Juan el Oso o Estrellita en la frente*).

Decimos entonces que, por vía de la elipsis o amalgama que tanto se da en la tradición folklórica, tal o cual función es sincrética, y revela el desplazamiento del interés del auditorio: ya no es la Prueba lo que interesa, sino los efectos de esa fuerza mágica u otro elemento, convertidos ahora en nuevo leit-motiv.

En fin, con tales pertrechos y precauciones analizaremos seguidamente los dos cuentos de *Don Segundo Sombra*, en la intención de no quedarnos con una mera TABLA DE MOTIVOS como las que vemos en THOMPSON, pero tampoco que sea un álgebra de funciones, al modo de GREIMAS.

El apartado I de este artículo nos iluminará y contextualizará lo que, a primera vista, puede parecer un análisis puramente formalista de los cuentos. Forma que tiene sentido a la luz de lo dicho sobre las funciones dentro de la obra de dichos cuentos. Y funciones que explican que D. Segundo, como “portavoz” a la postre de Ricardo Güiraldes, haya elegido esos motivos y no otros.

2. Estudio morfológico de los cuentos de don Segundo Sombra

Comencemos en primer lugar por el cuento narrado en el Capítulo XII, del paisanito Dolores, enamorado de una morochita y en lucha con su raptor, el hijo del Diablo. Notamos con *...* las incursiones que D. Segundo o sus oyentes hacen para realizar algún comentario. En la práctica funcionan igual que una **catálisis**, pues aumentan el suspense del relato; poseen además una disposición estratégica dentro de la narración (véase lo indicado en el apartado I acerca de la relación *mundo narrado- mundo comentado*).

* MARCO DE LA ENUNCIACION: DON SEGUNDO + RESEROS *

// Marcas de inicio: Dice el caso que... //

– F. 1: IDENTIFICACIÓN: *a orillas del Paraná...*, *no era un hombre ni grande ni juerte, pero sí corajudo...*, *medio aficionao a las polleras*.

– F.2: DISYUNCIÓN: apartamiento para seguir a la muchacha.

– F.3: PRESCRIPCIÓN NEGATIVA- PROHIBICION: espía a las muchachas mientras se bañan. Motivos libres del “flechazo” con una *moza de lina y fresca que parecía una madrugada*, reacción desmedida (*el corazón le corcoviaba...*), placer “voyeurista”, etc.

* COMENTARIOS NARRADOR-OYENTES*

– F.9: CONJUNCIÓN (deceptiva): entrada en escena del Agresor con aspecto de flamenco.

* COMENTARIOS NARRADOR-OYENTES*

– F. 6: AGRESIÓN: embrujamiento + raptó. Motivos libres de la reacción de azoramiento por parte del paisanito (...*medio sonso, el pobre muchacho...*) y de la atribución de la fechoría a una brujería.

– F.7: ENCARGO: desaparición que provoca la búsqueda, aquí sin

mandatario exterior. No obstante, en el cuento no queda claro en este momento si huye del lugar sólo por "susto", o movido por rescatar a la chica *que no podía apartar de la memoria...*

– F.2 DISYUNCIÓN: variante combinatoria tras el encargo (*se puso a correr en dirección a las barrancas...*)

– F.8 PRUEBA-DONACION: que contiene las subfunciones de Identificación (caracterización de la maga a través de su morada, apariencia, cualidades...) y Prueba en sí misma, que aquí no adopta la forma de una orden o petición, sino la de entablar un diálogo y saber comprender un cuento (*...que si le atendía con un poco de paciencia, le contaría el cuento del flamenco y le daría unas prendas virtuosas pa que se jueara en seguida a salvar la moza...*). Nótese que en *Don Segundo Sombra*, en el capítulo XI, hay vestigios de las competiciones o retos de versos, tal como estudiara HUIZINGA en su *Homo Ludens*. Con esta motivación aparece, pues, un cuento interpolado, que se convierte en referente explicativo de lo que ha paado anteriormente, es decir, funciona como un cuento **etiológico**:

* MARCO DE LA ENUNCIACION : DOLORES + VIEJITA *

// Marca de Inicio: Hace una ponchada de años...

– F.1 : IDENTIFICACION: ascendencia familiar del Agresor y nacimiento mágico del mismo (*vino al mundo este bicho sin pellejo...*)

Véase lo dicho en el apartado I sobre los motivos de este tipo (nacimiento maravilloso, desollamiento, etc). Su misma fisonomía de monstruo sin piel va a funcionar como una CARENANCIA que exigirá un remedio mágico).

– F.8 PRUEBA-DONACION: la madre le da ese remedio -auxiliar mágico- en forma de una fórmula o conjuro para encantar mujeres. La descripción en detalle del ritual revela la pervivencia de supersticiones muy arraigadas.

– F.8 PRUEBA DONACION (continuación) + PRESCRIPCION - TAREA DIFÍCIL: nótese que la Viejita no le da el auxiliar mágico en sí sino instrucciones para conseguirlo, es decir, actúa en este sentido como el Mandatario que propone una Tarea Difícil. En suma, es una Función Sincrética.

Se explyea en la descripción del mismo y en las instrucciones que ha de seguir (*al caburé le sacah' el corazón y los echah' adentro del frasco de agua, que es bendita, y también le arrancah' al bicho tres plumas de la cola pa hacer un manojo que te colgah' en el pescuezo...*). Motivo libre de la reacción de duda e inseguridad del protagonista, para acentuar la compasión e indefensión del mismo, y duplicación de las Instrucciones, referentes ahora al Viaje y al Lugar donde mora el enano).

– F.9: CONJUNCION: desplazamiento por agua y llegada al hábitat del caburé (*una arboleda macuca...*).

– F.8: DONACION (final) + F. 13 PRESCRIPCION - TAREA DIFÍCIL: búsqueda del caburé, con numerosos motivos libres bien de carácter estático, que describen el lugar, los pájaros y otras circunstancias, o bien dinámicos (*...en el jardín halló unos duraznos*). Todo ello con una clara función catalítica, preparatoria: *empezó a buscar su caburé...*

* INCURSIÓN DEL NARRADOR: Pobrecito Dolores...*

Descripción de la Prueba como una secuencia de supervivencia y caza en un medio hostil, con numerosos motivos libres: espesura del bosque, peligro de las alimañas, etc. Triplicación catalítica de la captura del caburé y éxito de la última tentativa, tras encomendarse a Dios. Aquí el cumplimiento de la Tarea Difícil equivale a la Donación del Auxiliar Mágico que empleará para rescatar a Consuelo.

– F.9: CONJUNCIÓN: repetición de la función de llegada para referirse ahora al palacio del encanto, aludido anteriormente.

– F. 10 PRUEBA PRINCIPAL - COMBATE + FUNCIÓN 15 CASTIGO: motivos catalíticos de preparación del ataque, motivo estático de la “pose” que adopta el pajaraco. La victoria es descrita digamos “al ralenti”: desde atrás se va “profetizando” o avisando el desenlace (*enseguida, como le había dicho la vieja, vido todo lo que debía hacer...*), de forma que de la indolencia o inseguridad pasamos a la confianza y la actuación decidida. Es así como Dolores primero proyecta la agresión, la presiente (*..estaba sabiendo lo que sucedería*) y finalmente la ejecuta.

Segunda entrada en escena del Agresor y Combate Victorioso: picardía del héroe (situación al acecho), anulación del encanto (metamorfosis regresiva: el flamenco, al séptimo día, va a convertirse de nuevo en el hijo del Diablo) y asalto violento para castrar al enano, asimilado a la reducción de una res: *...echó mano a la cintura y lo pisó en el cogote como ternero*. El desenlace del Combate acarrea además el castigo instantáneo del Agresor.

– F. 11 INVERSIÓN DE LA DOBLE AGRESIÓN (RAPTO + ENCANTAMIENTO): liberación de la heroína víctima y de sus expansiones, y desencantamiento con las prendas mágicas.

– F. 14 JUDICACION + F. 1 IDENTIFICACION ENFATICA: Reconocimiento expresando en *¿Cómo te llamas, mi novio?*, que es lo primero que le dice Consuelo nada más verlo.

– F. 2 DISYUNCIÓN: regreso al ámbito inicial.

– F. 15 SANCION-BODAS / CASTIGO: se casan Dolores y Consuelo, se hacen ricos y obtienen en la isla una gran estancia con miles de animales, cosechas y frutas de todas layas. El enano queda intensificado su castigo al quedar encadenado al frasco del encanto.

MARCAS DE CIERRE

Unas breves conclusiones, pues lo esencial del análisis concuerda con lo ya indicado en el apartado I. Por ejemplo, el que se insista en que Dolores no es grande ni fuerte, en su picardía en observar mujeres, o en sus reacciones de impotencia, se ve contrapesado por su animosidad (*corajudo*). También se advierte fácilmente que lo que se focalizan son las Pruebas y la Picardía para superarlas, hasta el punto de “estirar” la donación y reconvertirla en Tarea difícil. Ahí vemos la morosidad y la complacencia con que se describen las penas y dificultades del protagonista, la oportuna incursión de Don Segundo apuntando

cuál es el "destino del hombre", y el vuelco final de la situación, espléndidamente narrado.

Por lo demás, ya hemos comprobado que Dolores pasa de la confianza y el apocamiento inicial a asumir de forma decidida su empresa, y que el combate final se asimila punto por punto a una de las clásicas tareas gauchescas, en un alarde de comarcalización del motivo. Todo una clara y práctica alegoría para el reserito que escucha al rescoldo. Y la recompensa de tanto sufrimiento revela el afán de promoción social que late en la esperanza popular: en los cuentos es posible que el héroe llegue a ser rico por su esfuerzo, y que tenga una estancia inmensa, llena de animales y frutos de todas clases. ¿Se puede pedir más en relación al contenido histórico-social de estos cuentos, tan aparentemente fantásticos?

Por lo demás, la coalescencia es clara: no se sigue al pie de la letra el orden canónico, el hábitat del auxiliar mágico se confunde con el del agresor, la donación con la tarea difícil... y todo ello por la finalidad didáctica que se persigue.

En relación al cuento del capítulo XXI, *Miseria*, no vamos a detallar el lineamiento de motivos, pues ya aludimos a él al citar a Raúl Cortázar en el apartado I.4. Sí haremos algunas precisiones importantes sobre su singularidad morfológica.

Por un lado, la acomodación pragmática del cuento a una situación determinada es formulada claramente por Don Segundo: *te vi' a contar un cuento, para que se lo repitás a algún amigo cuando éste ande en la mala* (p. 255). Soledad, pesimismo, cansancio, "pensamiento dolorido" son los índices actualizadores de un cuento que en sí tiene sobre todo una lectura picaresca, y no tanto existencial. En todo caso, el juego entre esta duplicidad de signos e indicios aparece desde el principio, igual que en el anterior cuento, a partir de la ambigüedad de las identificaciones, motivos libres, etc.

Así, el motivo del peregrinar del Señor con San Pedro es un motivo obligado en este Tipo narrativo, pero no lo es el que se encuentre exactamente con un *rancho viejo de paredes rajadas* o el que se describa al herrero *olfateando en sus cajones y sus bolsas*, a parte del detalle de la herradura de plata. Verosimilitud e inverosimilitud que se combinan en esta Prueba-Donación, en que San Pedro actúa como un Falso-Ayudante instigándole a elegir lo que Miseria no quiere o no entiende (*Pedí el Paraíso*).

Las pruebas de pedir tres cosas son connaturales al héroe astuto y marrulero, y pertenecen a ese sentir popular que antes comentábamos como "infracoraje", o, si se quiere, valor bajado al terreno de la realidad y la prudencia. Miseria es descrito siempre como un simple, un humilde, su socarrería no es ignorancia iletrada sino llaneza.

Los auxiliares mágicos, en número de tres como es clásico en estos cuentos, atañen a entidades de la vida cotidiana: nogales, silla, tabaquera, y su petición corre paralela al motivo libre de la disputa con San Pedro.

La secuencia con el Diablo manifiesta el mismo carácter sincrético que veíamos en el otro cuento: es en parte una Extorsión o Engaño, en parte un Combate deceptivo, en parte una Contradonación. La expectación creada es subrayada por Güiraldes al intercalar ahí las interrupciones de Fabio, como medio de enhebrar la historia al mundo de la experiencia vivida: *miramos alrededor de la noche como para no perder contacto con nuestra existencia actual*. (pág. 258).

Entre tanto, la existencia fabulosa de Miseria con la bolsa de oro revela, una vez más, los sueños de promoción social y abundancia que antes comentábamos: *terció con príncipes, gobernadores, alcaldes, jugaba como ninguno en las carreras, viajó por todo el mundo...* Sueño que no se quiere acabar nunca y que motiva el primer engaño al Diablo. El motivo de los diablos en el nogal rebasa el marco folklórico para sugerir a su vez, anécdotas de la vida del campo. La estructura acumulativa hace que la tercera vez sea todo el cortejo de diablos el que caiga en la trampa.

El motivo del diablo en el morral es viejísimo, lo original es que Güiraldes lo utiliza aquí con una doble finalidad: primero, para caracterizar el vitalismo natural de Miseria, quien golpea al Diablo -léase Muerte- en el yunque cada día hasta *empapar de sudor la camiseta*. Afirmación de la vida, de la esperanza, del hartazgo y plenitud de bienes, de la risa y la utopía, viejos valores que M. Bajtin¹⁷ asigna a la cultura cómica popular. Sólo así cabe entender la anécdota posterior que cuenta que todo el mundo se llevaba bien, los enfermos sanaban o los bagüales se amansaban, y cómo toda la caterva de *abogaos, procuradores, jueces de paz, curanderos, médicos y todos los que son autoridad y viven de la desgracia y vicios de la gente* vinieron a menguar y decidieron tomar cartas en el asunto, instando a Miseria a liberar los diablos de su tabaquera.

Esta carga satírica es sin duda típica de la cultura rural, que mira con desconfianza a los *señorones letrados*, y que las leyes no se han hecho para impartir justicia sino para favorecer a quienes viven de ellas. Si en el cuento anterior la viejita contaba un cuento, esta ampliación de los efectos del cautiverio de los diablos es en realidad el foco del cuento, pues enseña cómo el mal de los hombres no es fruto de sus actos sino fatalismo del destino que no se puede conjurar con ningún ardid: *¡bonito andás poniendo el mundo con tus brujerías y encantos, viejo indino!* (pág. 263).

El tramo final del cuento es también un ejemplo de coalescencia de materiales folklóricos. Formalmente, es un Contrarreconocimiento, pues no es aceptado como héroe ni como antihéroe, de modo que tampoco se le puede aplicar la Sanción ya sea como premio o como castigo.

Hasta la escatología es picaresca y gusta de imaginar Cielo e Infierno como estancias con sus dueños y parentelas, donde el “guacho” Miseria, traslación en

17. Bajtin, M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barral, Barcelona.

este sentido del guacho Fabio, no tiene sitio. No en vano dice éste, al comienzo del capítulo siguiente: *sintiéndome merecedor de los mismos apodos que el herrero viejo, ensillé ...* (pág. 267). Así pues, comprobamos una vez más como el material folklórico se tornea y amasa para la función para la que va a ser destinado, en este caso, el aprendizaje de experiencias, sensaciones y afectos de Fabio Cáceres al amparo de Don Segundo Sombra.

BIBLIOGRAFÍA

La edición de *Don Segundo Sombra* por la que se anotan las referencias de las citas textuales es la de Sara PARKINSON (véase nota 5), aparte de otras referencias que siguen la edición crítica de Paul Verdevoye (véase nota 1). La edición del *Motif-Index of Folk Literature* de S. Thompson por la que se registran los motivos es la de la Universidad de Indiana de 1975.

