

DOS ESTUDIOS DE AMADO ALONSO RECUPERADOS. CONTRIBUCIÓN CRÍTICA Y BIBLIOGRÁFICA

VIDAL TORRES CABALLERO
Universidad de Valladolid (España)

RESUMEN

Informo de dos estudios de Amado Alonso poco conocidos y recuperados ahora para su conocimiento. Hago un análisis crítico y bibliográfico de los dos estudios en la obra del filólogo navarro y en las referencias bibliográficas de la obra de Amado Alonso. Edito, en segunda edición, los textos de los dos artículos.

PALABRAS CLAVE

Amado Alonso, textos recuperados, crítica bibliográfica.

ABSTRACT

I report on two little known studies by Amado Alonso which have been now retrieved. I analyze, from a critical and bibliographical point of view, these two studies, in Amado Alonso's works and in their bibliographical references. I have also edited, for a second edition, the text from the two articles.

KEY WORDS

Amado Alonso, retrieved texts, bibliographical review.

RESUME

J'informe de deux études de Amado Alonso peu connues et récupérées désormais pour être connues. Je fais une analyse critique et bibliographique des deux études dans l'oeuvre de ce philologue de Navarre et dans les références bibliographiques de l'oeuvre de Amado Alonso. Je fais une deuxième édition des textes de ces deux articles.

MOTS-CLES

Amado Alonso, textes récupérés, critique bibliographique.

Amado Alonso publicó “*La luna en el mar riela...*” en *Almanaque de la mujer 1929*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1929, págs. 220-223, y “*Don Segundo Sombra. Un problema de estilística*” en *Revista Ju-*

ridica y de Ciencias Sociales, Centro de Estudiantes de Derecho y Ciencias Sociales, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, XLIX, II, 2, 1932, págs. 12-25¹, y no quiso acordarse de ninguno de ellos. En sus publicaciones posteriores no hace referencia a ninguno de los dos, y tuvo ocasiones de hacerlo; así, por ejemplo, en sus trabajos posteriores a 1929 menciona ocasionalmente a Espronceda, pero nunca cita su artículo publicado en esa fecha. Que yo sepa, tampoco sus colaboradores y discípulos citaron nunca este trabajo; por lo que, pienso, Amado Alonso prefirió silenciarlo porque se equivocó al adjudicar a Espronceda la paternidad del verbo *rielar*. En cuanto al segundo de los estudios, aparece citado algunas veces en la bibliografías clásicas del maestro navarro, pero no ha sido utilizado como material de consulta.

“La luna en el mar riela...” (Amado Alonso, 1929).

En la segunda de sus tres bibliografías de Amado Alonso, Bienvenido Palomo Olmos informó de la existencia de este trabajo alonsiano, y aportó dos datos de interés: a) el *Almanaque de la mujer 1929* se anunciaba en *La Nación*, el domingo 21 de abril de 1929, sección Artes-Letras, en su página 15. La casualidad hizo que este anuncio se encontrara colocado precisamente en la misma página –en su parte inferior izquierda– en la que se publicó el artículo de Amado Alonso “Jorge Guillén, poeta esencial”; y b) lo menciona Alfonso Reyes en su *Diario 1911-1930*², dato este decisivo para el conocimiento de la existencia

¹ En el original, el número romano correspondiente al año aparece escrito “IL” por “XLIX”.

² “Amado Alonso: bibliografía comentada”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 20-21, en *Homenaje a Amado Alonso (1896-1996)*, volumen II, Universidad de Sevilla, 1997-1998, págs. 183-232. En una primera bibliografía, Bienvenido Palomo no mencionó este trabajo alonsiano: “Bibliografía de Amado Alonso”, *Cauce*, 18-19, en *Homenaje a Amado Alonso (1896-1996)*, Universidad de Sevilla, 1995-1996, págs. 529-561. Ambos trabajos ahora reunidos y ampliados en *Bibliografía de Amado Alonso*, Universidad de Extremadura, Cáceres, 2004. No se recoge este estudio en anteriores bibliografías clásicas y conocidas del filólogo navarro: *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos*, Imprenta Coni, Buenos Aires, 1946; continuada por A[na] M[aría] Blarrenechea, “Bibliografía de Amado Alonso. Addenda”, *Buenos Aires Literaria*, 1,1, 1952, págs. 8-10; sin autor, “Bibliografía de Amado Alonso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, págs. 3-15; y Sergio Serrón, “Amado Alonso. Presentación, recopilación y bibliografía”, *Pértiga*, 2-3, *Homenaje a Amado Alonso*, Instituto Universitario Pedagógico Experimental, Maracay, Venezuela, 1977, págs. 10-55, especialmente páginas 31-55.

del artículo. Con fecha de 21 de enero de 1929, Alfonso Reyes anota en su diario: “Me expuso ayer Amado Alonso el asunto del artículo que ha dado al *Calendario de la mujer* sobre: “La luna en el mar riel”, de Espronceda, quien quiso decir: “rehila”, así como dijo *ambrosía* por *ambrosia*, y *orgía* por *orgia*, siendo así fuente de disparates fecundos”, páginas 247-248. En la misma fecha, Alfonso Reyes anota: “Escribí una “carta sin permiso”: De cocina mexicana, para el *Calendario de la mujer*, de Obligado y Leumann.”, pág. 248; y al día siguiente, 22 de enero de 1929, escribe: “Envié a Leumann el ensayito: “De cocina mexicana” para el *Almanaque de la mujer*”, pág. 248.

El *Almanaque de la mujer 1929* contiene numeras colaboraciones breves, como corresponde a este tipo de publicaciones; entre los colaboradores se encuentran –además de Amado Alonso– Alfonso Reyes, Eduardo Mallea, Enrique Larreta, Pedro Miguel Obligado y Carlos Alberto Leumann. El artículo de Amado Alonso es breve –no llega a cuatro páginas a doble columna–, pero valioso como todos sus estudios. Lo escribió seguramente en Buenos Aires, cuando llevaba poco más de un año en la capital argentina como director del Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires. Entre 1922 y 1928 ya había publicado trabajos importantes e iniciado su magisterio. En 1929, aparecieron publicados varios de sus trabajos y conferencias dadas ese mismo año en diversas instituciones y centros culturales⁴.

En varios de sus estudios, Amado Alonso menciona a Espronceda para hacer alguna observación ocasional o toma versos de sus obras como ejemplos para la teoría gramatical o métrica:

- 1) En “El problema argentino de la lengua”, *Sur*, 6, 1932, págs. 124-178; en pág. 164, al hablar del rehilamiento porteño, dice entre paréntesis, y en tono humorístico: “(Espronceda hubiera equivocado *rielamiento*)”⁵. Esta alusión a Espronceda fue suprimida en

³ *Diario 1911-1930*, prólogo de Alicia Reyes, nota de Alfonso Reyes Mota, Universidad de Guanajuato, Méjico, 1969.

⁴ Véase el citado libro de Bienvenido Palomo Olmos, *Bibliografía...*, págs. 11-14.

⁵ Amado Alonso empleó dos veces, casi seguidas, la forma *ribelamiento* por *rebilamiento* en “Crónica de los estudios de filología española (1914-1924)”, *Revue de Linguistique Romane*, 1, 3-4, 1925, pág. 335, término que, en principio podría hacer pensar en la primitiva forma de denominar el fenómeno fonético del rehilamiento; pero no, el mismo Amado Alonso se encargó de advertir de que se trataba de un error tipográfico, las vocales se habían trastrocado: “Las variantes ensordecidas y de rehilamiento (*ribelamiento en RLiR*, I, 335, es errata) [...]” (Aurelio M[acedonio] Espinosa,

- el artículo que de mismo título apareció en *Cursos y Conferencias*, IV, 4, 1935, pero de contenido distinto. Sí se encuentra, en cambio, en la versión ampliada del trabajo de 1932 que incluyó en *El problema de la lengua en América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1935, página 80.
- 2) En la *Gramática castellana, primer curso* (en colaboración con Pedro Henríquez Ureña, Losada, Buenos Aires, 1938)⁶, al tratar las falsas acentuaciones en las formas *téngamos, véngamos...*, dice: “Esta acentuación es vulgar en todas las repúblicas americanas y estaba también bastante generalizada en España en el siglo pasado, pues hasta la practicaban al hablar y al versificar escritores como Espronceda, [...]”.
 - 3) En “Los comienzos de la novela histórica”, *Humanidades*, XXVII, 1939, pág. 138, menciona *Sancho Saldaña* (1834) como una de las novelas históricas de mayor éxito en España.
 - 4) En “The stylistic interpretation of literary texts”, *Modern Language Notes*, LVII, 7, 1942, pág. 493, la “Canción del pirata” (Espronceda)

Estudios sobre el español de Nuevo Méjico, parte I. Fonética, traducción y reelaboración con notas por Amado Alonso y Ángel Rosenblat, con nueve estudios complementarios sobre Problemas de dialectología hispanoamericana, por Amado Alonso, Instituto de Filología, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, I, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1930, pág. 200, nota 1 que llega a la página 201, donde se encuentra la observación. Por otra parte, Amado Alonso señaló en varias ocasiones que el término *rehilamiento* fue creado por Tomás Navarro Tomás (véanse el artículo que encabeza esta nota, y la misma página; “Rodolfo Lenz y la fonética del castellano”, *Anales de la Facultad de Filosofía y Educación*, II, 1, *Homenaje a la memoria del Dr. Rodolfo Lenz*, Universidad de Chile, 1937-1938, págs. 14-16; “Rodolfo Lenz y la dialectología hispanoamericana”, apéndice I, en Rodolfo Lenz, Andrés Bello y Rodolfo Oroz, *El español en Chile*, traducción, notas y apéndices de Amado Alonso y Raimundo Lida, Instituto de Filología, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, VI, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1940, pág. 276 y, en esta misma obra, Rodolfo Lenz, “Estudios chilenos (fonética del castellano de Chile)”, pág. 100, nota 1. También para Vicente García de Diego (“Notas etimológicas”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XV, 3, 1959, pág. 222, y Juan Corominas (con la colaboración de José [Antonio] Pascual, *DCECH*, Gredos, Madrid, 1981, IV, s.v. *rehilar*), Navarro Tomás implantó en la fonética el término *rehilamiento*. Pero, el vocablo aparece ya en el diccionario de Ramón Joaquín Domínguez, *Diccionario nacional ó Gran diccionario clásico de la lengua española*, Establecimiento tipográfico de R.J. Domínguez, Madrid, 1846-1847; cito por la 5ª edición, Establecimiento de Mellado, Madrid, 1853, edición digitalizada por la Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, RAE y Espasa, Madrid, 2001 [d.l. 2000], como “La acción y el efecto de rehilar”, sin aplicación a la fonética.

⁶ Cito por la 28ª edición, de 1977, pág. 147.

y el *Romancero gitano* (García Lorca) aparecen como ejemplos de “dramatization of sentimental attitudes”⁷.

- 5) En “Lo español y lo universal en la obra de Galdós”, *Universidad Nacional de Colombia*, 3, 1945, pág. 35⁸, incluye a Espronceda en el grupo de autores más importantes del siglo XIX, junto a Larra, Pereda, Valera y, sobre todo, Bécquer y Pérez Galdós. Espronceda destaca, según Amado Alonso, por “la llama vehemente de su exaltación romántica”.
- 6) En “La base lingüística del español americano”, *Estudios lingüísticos. Temas hispanoamericanos*, Gredos, Madrid, 1953, ³1967, 1ª reimp., 1976, pág. 47, nota 36 que llega hasta la página 48⁹, al refutar observaciones críticas de Juan Corominas, dice Amado Alonso: “Infundadas son también todas las reservas que me hace para rechazar las acentuaciones *háyamos*, *téngamos*, etc., practicadas en Castilla en el siglo XIX: el madrileño Espronceda no tuvo de extremeño más que el accidente de nacer en un camino de Extremadura, en un viaje de sus padres, andaluces, [...]; en verso las usa Espronceda, [...]”¹⁰. Sobre la influencia del lugar de nacimiento en las personas en general, y en los escritores en particular, y para nuestro caso, en Espronceda, José López Prudencio afirmaba: “¿Por qué puede contarse entre los extremeños un hombre que ni descendía de extremeños ni respiró jamás el ambiente de Extremadura más que unas horas de absoluta inconsciencia? [...]. [La influencia del lugar de nacimiento] no se determina por un azar caprichoso de la casualidad [...]” (*Notas literarias de Extremadura*, Tipografía Artes Gráficas, Badajoz, 1932, págs. 6-7).
- 7) Aparte de estas menciones, Amado Alonso tomó versos de Espronceda para ejemplificar algún aspecto concreto de la gramática del español o de métrica; así: En “Cambios acentuales”, “Problemas de dialectología hispanoamericana, I”, en Aurelio M[acedonio] Espinosa, *Estudios sobre el español de Nuevo Méjico*, parte I. Fonética,

⁷ Luego, en versión al español, en *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1955, ³1965, 2ª reimp., 1977, pág. 93.

⁸ Luego en *Materia y forma en poesía*, op. cit., pág. 201.

⁹ La referencia a Espronceda, así como otras de las muchas observaciones de Amado Alonso, no aparecen en la primera versión de este trabajo: “El descubrimiento de América y el idioma”, *Humanidades*, XXX, 1944-1945, págs. 117-127.

¹⁰ Juan Corominas, “Indianorománica”, *Revista de Filología Hispánica*, VI, 3, 1944, páginas 213 y 239-240; tercera entrega que sigue a los números 1 y 2, del mismo año, páginas 1-35 y 139-175, respectivamente. Para Corominas, Espronceda “nació y pasó la infancia en Extremadura, [...]” (pág. 240).

traducción y reelaboración con notas por Amado Alonso y Ángel Rosenblat, Instituto de Filología, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, I, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1930, págs. 317-370; en página 337, anota el verso “Anda alegre por áhi mondo y lirondo”, citado por Eduardo Benot, *Prosodia castellana i versificación*, Juan Muñoz Sánchez, Editor, Madrid, s.a. [h. 1892], 3 tomos, en tomo II, pág. 110, como muestra de acentuaciones practicadas por poetas de los siglos XVIII y XIX, y censuradas por Benot (“modos brutales de hablar”). El verso es del canto IV de *El Diablo Mundo* y, al menos desde la edición de 1841, con prólogo de Antonio Ros de Olano, [Ignacio] Boix, Madrid, página 173, el adverbio lleva la acentuación normativa, *ahí*; entiendo, pues, que Benot vio *áhi* en el texto editado por entregas, en 1840, también por Ignacio Boix.

- 8) En “El artículo llamado determinante”, *Cursos y Conferencias*, II, 4, 1932, páginas 407-428; en págs. 426-427, utiliza cinco versos seguidos de *El estudiante de Salamanca*, para demostración de la expresiva alternancia, en lengua literaria, de presencia y ausencia de artículo ante sustantivo; ejemplo que no utilizó en la primera versión de este estudio: “Estilística y gramática del artículo”, *Azul*, II, 11, 1931, páginas 5-13; y que eliminó en su reelaboración posterior: “Estilística y gramática del artículo en español”, *Volkstum und Kultur in der Romanen*, VI, 1933, págs. 189-209.
- 9) En *Gramática castellana* (en colaboración con Pedro Henríquez Ureña, Losada, Buenos Aires, primer curso, 1938; segundo curso, 1939) recurre a Espronceda en varias ocasiones¹¹: en el primer curso, dos muestras de sinalefas, págs. 186-187; en el segundo curso, como ejemplo en la explicación de los conceptos de sujeto y predicado, utiliza precisamente el verso “La luna en el mar ríela”, página 16, y la estrofa entera como ejemplo de oraciones coordinadas, pág. 33; las dos primeras estrofas de la “Canción del pirata”, como muestra de octava francesa u octavilla; y otros dos versos como ejemplos de hiato y de diéresis, respectivamente, en la parte de métrica, página 217.
- 10) En la poesía de Pablo Neruda, en concreto en “Madrigal escrito en invierno”, *Residencia en la Tierra*, I, 1925-1931, Amado Alonso se encontró con el sustantivo *rieles* y, para la correcta interpreta-

¹¹ Cito por la 28ª edición, de 1977, para el primer curso, y por la 26ª edición, de 1981, para el segundo curso.

ción de esta imagen y de la estrofa en donde aparece utilizada, recurrió al poeta (“Algunos símbolos insistentes en la poesía de Pablo Neruda”, *Revista Hispánica Moderna*, V, 3, 1939, pág. 219, retocado en *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Losada, Buenos Aires, 1940; Edhasa, Barcelona, 1979, págs. 269 y 306, nota 71).

- 11) En su lectura de *La gloria de don Ramiro* (1908), Amado Alonso se encontró de nuevo con *rielar*, y seguramente le llamaría la atención que Larreta utilizase este verbo en construcción transitiva: “Sobre la vaga substancia la luz astral rielaba un reflejo fosforescente” (I,5). Además, incluyó este verbo en el vocabulario que presenta “la luz en uno de sus estados pero vibrando de intensidad, [...] con juegos de rápida intermitencia” (*Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en “La gloria de don Ramiro”*, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1942; Gredos, Madrid, 1984, págs. 121 y 123).
- 12) En los materiales de archivo de Amado Alonso, de la Universidad de Harvard, y que microfilmados se encuentran en la Residencia de Estudiantes de Madrid, hay una ficha en la que Amado Alonso escribió: “El almanaque de la mujer ha aparecido”, como ejemplo de aspecto perfectivo del perfecto simple español. Ejemplo que se halla en la primera de las tres páginas de reparos a Bello, y que lleva el título de “Bello. Críticas” (véase el rollo 6, en la mencionada Residencia de Estudiantes).

En este trabajo, Amado Alonso aporta con lucidez sus opiniones, repetidas y ampliadas en estudios posteriores, sobre la gramática tradicional, el concepto de lengua, la noción de palabra, el aprendizaje de la lengua por el niño o la misión de la Filología. En cuanto al verso de Espronceda, Amado Alonso no estaba completamente seguro de si el verbo *rielar* fue inventado por el poeta “extremeño” o ya había sido utilizado con anterioridad. Sus dudas quedan patentes en el estudio, y en cinco ocasiones va y viene sobre esta idea; frente a la seguridad de “sin duda”, “trastrocó las vocales”, “procedencia rural de la palabra” [Almendralejo]; se encuentra la duda: “probablemente” y “he apuntado con cierto recelo”. Amado Alonso tenía el sentimiento compartido y la creencia de que el genio de Espronceda inventó el verbo *rielar*. Como se sabe, antes de Espronceda este verbo fue usado poéticamente, al menos, por Fernando de Herrera (edición de Pacheco), Alberto Lista y Ángel de Saavedra; y en 1706, lo registra John Stevens en su diccionario bilingüe, voz derivada de *riel*, con el sentido físico, no figurado de

“to make, or to caft into Ingots”¹². Además, Espronceda no empleó una sola vez *rielar* en su obra, sino al menos tres veces, y una de ellas antes de 1835, en prosa: “En esto llegaron a la orilla del río, en cuyas aguas rielaban los relámpagos como si el fondo fuera todo de fuego” (*Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, Imprenta de Repullés, Madrid, 1834, I, cap. V, pág. 102)¹³; “Sus olas lanzan luminosa estela/ Como la nave en la serena mar, / Y entre su viva luz la luz riel/ Más pura de la imagen inmortal” (*El diablo mundo. Poema*, prólogo de Antonio Ros de Olano, Ignacio Boix, editor, Madrid, 1841, canto I, pág. 81); y en la famosa canción, de 1835.

Curiosamente, en 1930, el ensayista José María Salaverría fue más lejos que Amado Alonso, y se equivocó doblemente; según él, “Hay palabras, como *rielar*, que no aparecen hasta el romanticismo y que después no vuelven a emplearse por nadie”¹⁴. Salaverría estuvo en Buenos Aires en 1909, de 1911 a 1913, y desde noviembre de 1927 a enero de 1928¹⁵; en este último viaje pudo haber conocido a Amado Alonso, quien le comentaría, como se lo comentó a Alfonso Reyes, el asunto de Espronceda.

“*Don Segundo Sombra*. Un problema de estilística” (Amado Alonso, 1932)

Quizá el título hizo pensar a la crítica que se trataba del mismo artículo, ya clásico y ejemplar en su género, publicado por Amado Alonso en la *Revista Semanal* de *La Nación*, el 27 de julio de 1930: “Un proble-

¹² *A new Spanish and English Dictionary* [...], George Sawbridge, Londres, 1706. Cito por la edición digitalizada de la Real Academia Española, *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*, RAE y Espasa, Madrid, 2001 [d.l. 2000]. *Riel* se conoce desde el siglo XV.

¹³ Para Diego Martínez Torrón, “Muchos aspectos que aparecen en la poesía de Espronceda encuentran eco en estas páginas [de *Sancho Saldaña*]” (*La sombra de Espronceda*, Conserjería de Cultura y Patrimonio, Junta de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, Mérida, Badajoz, 1999, pág. 37). Martínez Torrón anota algunos ejemplos; aquí hay otro.

¹⁴ “Cada estilo su vocabulario”, dentro del capítulo III, “Ramón Gómez de la Serna y el vanguardismo”, *Nuevos retratos*, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Renacimiento, Madrid y Buenos Aires, 1930, pág. 142. Véase también Luis F. Díaz Larios, “*Rielar*: una nota sobre su uso en la lírica del siglo XIX”, *Anuario de Filología*, Facultad de Filología, Universidad de Barcelona, 4, 1978, págs. 307-316.

¹⁵ Véanse Beatrice Petriz Ramos, *Introducción crítico-biográfica a José María Salaverría (1873-1940)*, Gredos, Madrid, 1960 y Francisco Caudet Roca, *Vida y obra de José María Salaverría*, anejo 33 de *Revista de Literatura*, CSIC, Madrid, 1972.

ma estilístico de *Don Segundo Sombra*”, que luego, retocado, se incluyó en *Materia y forma en poesía*, edición al cuidado de Raimundo Lida, Gredos, Madrid, 1955, ³1965, págs. 355-363. El estudio de 1932 recoge parte del contenido del publicado en 1930, pero son artículos diferentes, como diferentes fueron las situaciones intelectuales y comunicativas en las que Amado Alonso expuso sus trabajos: el de 1930 fue escrito para un prestigioso diario de ámbito nacional, el de 1932 es el texto de una conferencia. En la conferencia publicada, Amado Alonso repite su interpretación de *Don Segundo Sombra*, ya expuesta en 1930: mundo amurallado, visto desde dentro, mirar desde el personaje, forma autobiográfica, exclusión de las formas narrativas del diario y de las memorias, identidad de dos mundos opuestos, rechazo del *pastiche*, presencia de la lengua gaucha de los provincianos cultos, diferencias lingüísticas entre los diálogos y las partes narradas, los términos regionales y las comillas o la cursiva, los términos regionales como elementos de evocación, acierto del autor en la resolución del problema lingüístico, lengua gauchesca elevada a categoría de lengua literaria, etc. Hasta aquí nada nuevo.

Las diferencias entre ambos estudios se encuentran en los dos párrafos iniciales, incluidos en 1932; en la mención a Borges y su opinión sobre esta novela de Güiraldes, también incluido ahora; y, lo más importante, en la segunda parte: en el ensayo de 1930, Amado Alonso ejemplifica, a modo de comprobación de sus ideas interpretativas, la manera en la que el autor reproduce algunas formas lingüísticas utilizadas por el paisano del campo (vocabulario regional, diferencias léxicas entre formas rurales y urbanas, regionalismos morfológicos y sintácticos, problemas ortográficos en la reproducción escrita del habla, etcétera). En las ocho últimas líneas del ensayo de 1930, Amado Alonso decía: “Pero el mayor triunfo estilístico de Güiraldes, donde más ceñidamente pudo plegar la expresión a aquella hermética visión del mundo gauchesco, no está en estas esbozadas escaramuzas [...], sino en el empleo de los tiempos verbales del pasado –imperfecto, pretéritos definido e indefinido– para cuya contemplación se requieren ojos especializados. quede el asunto para otra ocasión”¹⁶. Y la ocasión llegó el día 30 de julio de 1932, fecha en la que dictó la conferencia en el Centro de Estudiantes de Derecho y Ciencias Sociales, de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, y cuyo texto, publicado

¹⁶ Cito por la mencionada edición de *Materia y forma en poesía*, 1955, ³1965, páginas 362-363.

ese mismo año, recuperamos del olvido. Para la conferencia, Amado Alonso eligió el episodio de la riña de gallos, que forma parte sustancial del capítulo trece de la novela, para demostrar cómo Güiraldes emplea estilística y situacionalmente dos tiempos verbales, el perfecto simple y el imperfecto.

Las ideas que expone Amado Alonso referentes al significado, sentidos y estilística del perfecto simple y del imperfecto (los tiempos del pasado como diferentes maneras apercitivas de captar una acción pasada, el perfecto simple como mera referencia a hechos pasados, tiempo de información con el cual se narra desde fuera; y el imperfecto como tiempo de la representación vivaz, acción que se está viviendo, goce estético, contemplación de lo sucedido, emoción y fantasía) están tomadas de numerosos gramáticos y filósofos europeos, especialmente de Lorck, Lerch, Vising, Ayer, This, Winkler, Berichter, Morgenroth, Morf, Maupas, Brunetière y Lanson¹⁷.

LA OBSERVACIÓN DE JORGE LUIS BORGES

Ya se sabe que a partir de 1930, aproximadamente, y terminadas las primeras manifestaciones en homenaje a Güiraldes, después de su fallecimiento en 1927, Borges aprovechó cualquier ocasión, por escrito en artículos breves, prólogos, reseñas, o en las numerosas entrevistas que le hicieron en su vida¹⁸, para restar méritos a *Don Segundo Sombra*. Esta antipatía se gestó presuntamente en 1926, fecha en la que se publicaron la novela de Güiraldes y los ensayos de Borges contenidos en *El tamaño de mi esperanza*, ambos en la editorial Proa de Buenos Aires. La novela de Güiraldes fue acogida con entusiasmo por la crítica y el público, no así la de Borges, cuya saña debió de continuar en 1927, año en el que la Comisión Nacional de Cultura de la República de Argentina otorgó el Premio Nacional de Literatura a Güiraldes por su novela¹⁹.

¹⁷ Véanse los materiales del Archivo Amado Alonso, Residencia de Estudiantes, Madrid, rollos 5 y 6.

¹⁸ Fueron tantas las entrevistas que le hicieron a Borges, que se ha llegado a decir que fue el escritor más entrevistado de la historia (Pilar Bravo y Mario Paoletti, *Borges verbal*, Emecé, Buenos Aires, 1999, página 35).

¹⁹ Siempre se ha dicho que Güiraldes consiguió el premio gracias a la ayuda de Leopoldo Lugones y de Alejandro Korn, y que Borges creía que él era más valioso que Güiraldes. Para las tortuosas relaciones entre Lugones, Güiraldes y Borges, véase Ivonne Bordelois, *Un triángulo crucial. Borges, Güiraldes y Lugones*, Eudeba, Buenos Aires, 1999, especialmente págs. 81-86.

En su estudio, Amado Alonso menciona un comentario negativo de Borges a la novela de Güiraldes, relativo al vocabulario que aparece en la novela y que, según él, se utiliza en el campo, no en la ciudad; términos camperos que, “en una obra perfecta, probablemente hubieran sido subsanados”. Pero, la crítica de Borges no se detuvo aquí; son muy conocidos, por repetidos, sus comentarios negativos: influencias directas de Lugones²⁰, metáforas tomadas de los poetas franceses contemporáneos ajenas al habla del campo argentino, lenguaje en que conviven lo francés y lo cimarrón²¹, inactualidad, idea platónica del gaucho, tardío arquetipo del gaucho, elegía, evocación ritual de los muertos, nigromancia, afán de magnificar las tareas más inocentes, injustificado gigantismo teatral de toda la novela²², empleo de *pampa* por *campo* y de *gaucho* por *paisano*²³, imitaciones de Twain y Kipling²⁴; llegó a afirmar irónica-

²⁰ Prólogo de Borges a *Macedonio Fernández*, Ediciones Culturales Argentinas, Buenos Aires, 1961, página 89; “Entrevista de Jorge Luis Borges con Antonio Requeñi”, *La Prensa*, 17 de junio de 1979, recogida en Jorge Luis Borges, *Textos recuperados, 1956-1986*, edición al cuidado de Sara Luisa de Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Emecé, Buenos Aires, 2003, pág. 349; *Borges el memorioso. Conversaciones de Jorge Luis Borges con Antonio Carrizo*, FCE, Méjico y Buenos Aires, 1982, pág. 123; entrevista de 1979; Marcos-Ricardo Barnatán, *Borges. Biografía total*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1995, página 224.

²¹ Jorge Luis Borges, “Sobre *Don Segundo Sombra*”, *Sur*, 217-218, 1853, pág. 11; “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1932, 1982, pág. 158.

²² Jorge Luis Borges, “Encuesta sobre la novela”, *Gaceta de Buenos Aires*, I, 6 de octubre de 1934, recogido en Jorge Luis Borges, *Textos recuperados, 1931-1955*, edición al cuidado de Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi, Emecé, Buenos Aires, 2001, págs. 346-347; “Sobre *Don Segundo Sombra*”, art. cit., págs. 9 y 10; “Sobre *The Purple Land*”, *Otras inquisiciones, 1937-1952*, *Sur*, Buenos Aires, 1952, en *Obras completas*, II, 1952-1972, Emecé, Buenos Aires, 1996 [d.l. 1997], pág. 112, artículo de 1941; prefacio a José Luis Lanuza, *El gaucho*, Muchnik, Buenos Aires, 1968, recogido en Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*, Alianza Editorial, Madrid, 1998 [1975], páginas 95-96; “Los amigos”, *Tiempo de sosiego*, Buenos Aires, 1972, recogido en *Textos recuperados, 1956-1986*, op. cit., pág. 165.

²³ Borges el memorioso, op. cit., pág. 16.

²⁴ Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*, Emecé, Buenos Aires, 1932, 1982, página 158; “*Don Segundo Sombra* en inglés”, *Crítica*, 53, 11 de agosto de 1934, recogido en *Borges: obras, reseñas y traducciones inéditas*, [...], investigación y recopilación de Irma Zangana, Atlántida, Buenos Aires, 1995, 1999, págs. 205-206; “Una vindicación de Mark Twain”, *Sur*, V, 14, 1935, pág. 45; “La vuelta de Martín Fierro”, *La Prensa*, Buenos Aires, 24 de noviembre de 1935, recogido en Jorge Luis Borges, *Textos recuperados, 1931-1935*, op. cit., pág. 127; “Borges opina sobre R. Kipling”, *Crítica*, Buenos Aires, XXIII, 18 de enero de 1936, recogido en Jorge Luis Borges, *Textos recuperados, 1931-1955*, op. cit., pág. 138; “Sobre *Don Segundo Sombra*”, art. cit., página 11; Marcos-Ricardo Barnatán, *Borges. Biografía total*, op. cit., pag. 225; *Borges en diálogo*

mente que nunca había leído completa la novela²⁵ e, incluso, a burlarse de la persona real de Don Segundo Sombra²⁶. Leopoldo Marichal²⁷, ya en 1935, clasificó a los censores de esta novela en dos clases: los nihilistas y los dogmáticos; Borges no entra en ninguna clasificación; decía lo que le parecía en defensa de lo que consideraba sus intereses como escritor. Por ejemplo, en cierta ocasión, le dijo a Ernesto Sábato: “Yo recuerdo uno o dos diálogos sobre filología con Amado Alonso y con Henríquez Ureña. Al rato nos dimos cuenta [de] que sabía mucho más que ellos”²⁸. Así debía de ser Borges.

EL EPISODIO DE LA RIÑA DE GALLOS (*DON SEGUNDO SOMBRA*, CAPÍTULO XIII)

El episodio de la riña de gallos formó parte de la vida de Ricardo Güiraldes; la información autobiográfica aportada por el propio autor de su viaje al norte de Argentina, en julio de 1921, donde fue a buscar historias para su novela, y espectador habitual de las riñas de gallos en Salta, y que luego lo reflejó en la novela, ha sido recordado en varias ocasiones por la crítica, quien ha tomado como punto de partida la carta que Güiraldes escribió a Valéry Larbaud, fechada en La Porteña, el 22 de octubre de 1921, en la que indicaba: “La ciudad de Salta es de una tranquilidad indecible. En ninguna otra parte del mundo he vivido más al margen del tiempo./ ¡Qué maravilla el reñidero de gallos, al que iba todos los domingos!”²⁹. Desde el punto de vista estético, no han faltado

go. *Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*, Grijalbo, Barcelona, 1985, páginas 103-104, diálogo de 1984; María Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, prólogo de Jorge Luis Borges, Javier Vergara, Buenos Aires, 1984, ²1999, página 219; Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *Reencuentro. Diálogos inéditos*, Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pág. 118.

²⁵ Juan Gustavo Cobo Borda, *Borges enamorado*, Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1999, pág. 182.

²⁶ Prefacio a *El gaucho*, op. cit., pág. 93, nota y María Esther Vázquez, *Borges, sus días y su tiempo*, op. cit., pág. 219.

²⁷ “*Don Segundo Sombra* y el ejercicio ilegal de la crítica”, *Sur*, V, 12, 1935, página 79.

²⁸ Jorge Luis Borges y Ernesto Sábato, *Diálogos*, [compilados por Orlando Barone], Emecé, Buenos Aires, 1976, 1982, pág. 121, diálogos de 1974.

²⁹ Ricardo Güiraldes, “De un epistolario. A Valéry Larbaud”, *Sur*, I,1, 1931, página 116. Véanse Giovanni Previtali, *Ricardo Güiraldes and Don Segundo Sombra. Life and works*, Hispanic Institute in the United States, Nueva York, 1963, traducción al español de Pablo Max Ynsfran, *Vida y obra de Ricardo Güiraldes*, edición revisada por Adelina del Carril, edición mecanografiada, s.n., s.l., 1963, págs. 64-66; Sara Parkinson de Saz, “Introducción” a Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Cátedra, Madrid, 1978, pá-

menciones a este episodio en los estudios sobre *Don Segundo Sombra*; así, Leopoldo Lugones³⁰ consideraba este y otros episodios, como “cuadros magníficos [,] y más de uno será clásico”. Efectivamente, la crítica ha puesto de relieve su valor artístico y se han propuesto numerosas interpretaciones de este episodio y observaciones sobre su función dentro de la novela; se ha dicho que en este episodio se describe otro aspecto del vivir pampeano³¹; que se destaca el rechazo que las costumbres pueblerinas provocan en el resero³²; que forma parte de la educación del gaucho, lo aproxima a su padrino, secuencia de aprendizaje, proceso formativo, cuadro de costumbres muy distinto del tradicional, episodio dramático artísticamente articulado en la economía de la ficción, simbolismo de los dos gallos: el *bataraz* simboliza al gaucho auténtico y sus valores, y el *giro*, al gaucho falso³³; que es uno de los modos de “quedarse” en el alma del resero³⁴; pretexto para aliviar una de las pasiones del criollo: el juego³⁵; cuadro descriptivo completo que cumple una función estática en la línea narrativa³⁶; una de las ocasiones festivas en las que se elaboran tradicionales fórmulas orales³⁷; forma parte de

gina 24; Élide Lois, “Estudio filológico preliminar”, en Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, edición crítica coordinada por Paul Verdevoye, CSIC, Madrid, 1988, pág. XXX-VII; Alberto Blasi, “Cronología de Ricardo Güiraldes”, ed. cit., pág. 288; Eduardo Romano, “Lectura intratextual”, ed. cit., pág. 336; Ángela B. Dellepiane, en Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Castalia, Madrid, 1990, pág. 240, nota 4.

³⁰ “*Don Segundo Sombra*”, *La Nación*, Suplemento literario, 12 de septiembre de 1926, pág. 4.

³¹ Ernesto G. da Cal, “*Don Segundo Sombra*. Teoría y símbolo del gaucho”, *Cuadernos Americanos*, VII, XLI, 1948, pág. 251.

³² Juan Carlos Ghiano, *Ricardo Güiraldes*, La Mandrágora, Buenos Aires, 1961, página 114.

³³ Hugo Rodríguez-Alcalá, “El interés artístico de las riñas de gallos en *Los de abajo*, *La vorágine* y *Don Segundo Sombra*”, *Romanistische Forschungen*, 1-2, 1964, páginas 250-253; Eduardo Romano, *Análisis de Don Segundo Sombra*, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1967, pág. 23; Miriam Curet de De Anda, *El sistema expresivo de Ricardo Güiraldes*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1976, páginas 230-231; Jorge Schwartz, “*Don Segundo Sombra*: una novela monológica”, *Revista Iberoamericana*, 96-97, 1976, pág. 438.

³⁴ Rogelio Barufaldi, “Interioridad del contorno regional en *Don Segundo Sombra*”, en Eugenio Castelli y Rogelio Barufaldi, *Estructura mítica e interioridad en Don Segundo Sombra*, Instituto Argentino de Cultura Hispánica de Rosario, Ediciones Colmegna, Santa Fe, 1968, pág. 28.

³⁵ Carmelo M. Bonet, “Ricardo Güiraldes, novelista de la Pampa”, *Pespuntes críticos*, Academia Argentina de Letras, Buenos Aires. 1969, pág. 65.

³⁶ Jorge Schwartz, art. cit., pág. 438.

³⁷ Elías L. Rivers, “*Don Segundo Sombra* y la desanalfabetización del héroe”, *Revista Iberoamericana*, 102-103, 1978, pág. 121.

las descripciones impresionistas, que ponen el más alto tono de belleza literaria en la obra³⁸.

Otros estudiosos han aprovechado este episodio para ejemplificar el uso de determinados elementos gramaticales; así, se ha analizado el uso expresivo del adverbio modal en *-mente* en situaciones morosas, giros adverbiales, redundancia pronominal³⁹; el numeral cardinal para dar precisión en el transcurrir del tiempo, y construcciones de gerundio como recurso para personificar la usura de los apostadores⁴⁰. Por lo que se refiere al uso de los tiempos verbales, se han indicado algunas observaciones referentes a la novela entera (especialmente, Raúl H. Castagnino, *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Nova, Buenos Aires, 1953, 1974, págs. 352-361; Miriam Curet de De Anda, *El sistema expresivo de Ricardo Güiraldes*, Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, Río Piedras, 1976, págs. 125-129; y Ángela B. Dellepiane, “La lengua “gauchesca” de *Don Segundo Sombra*”, *Español Actual*, 56, 1991, pág. 88), pero no se ha reparado en la expresiva distribución de los tiempos verbales de la que habló Amado Alonso.

REFERENCIAS AL TRABAJO DE 1932

1) Emilio Carilla, “Trayectoria de Ricardo Güiraldes”, *Mar del Sur*, Lima, IV, VIII, 22, 1952, págs. 38-43⁴¹. En la página 42 cita las siguientes líneas: “La afortunada innovación estilística de Güiraldes –señaló Amado

³⁸ Lucrecio Pérez Blanco, “*Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes: reflexión en clave docente”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 28, 2003, página 424.

³⁹ Raúl H. Castagnino, *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Nova, Buenos Aires, 1953, 1974, págs. 344, 346, 349 y 359-360.

⁴⁰ Miriam Curet de De Anda, op. cit., págs. 162-168, 230-231 y 303.

⁴¹ También publicado en *Norte. Revista Argentina de Cultura*, San Miguel de Tucumán, 3, 1952, págs. 53-61 y en *América Latina*, Parma, I, 2, 1952, págs. 5-6; recogido después en *Estudios de literatura argentina (siglo XX)*, Facultad de Filosofía y Letras, Cuadernos de *Humanitas*, 6, Universidad de Tucumán, 1961, capítulo 5, págs. 105-112. El libro recoge, ampliado, “Amado Alonso en la Argentina”, capítulo 8, trabajo que había publicado antes en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 51, 1954, págs. 369-376. En su libro, Emilio Carilla reproduce, entre las páginas 138 y 139, una fotografía “poco conocida” de Amado Alonso, en 1936, sentado en su despacho, en el Instituto de Filología. La fotografía es de la revista *El Hogar*. En el mismo número de *Mar del Sur*, IV, VIII, 22, 1952, págs. 1-10, se reproduce, como homenaje a Amado Alonso, el estudio alonsiano “Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Ángel”, publicado anteriormente en *La Nación*, 25 de septiembre de 1932, pág. 4.

Alonso— consiste en haber elaborado literariamente la lengua viva de los provincianos cultos, en vez de agauchar la lengua literaria general”. En la nota 8 de la misma página da como referencia el título del artículo publicado en *La Nación*, en 1930, y a continuación anota: “conferencia en el Centro de Derecho y Ciencias Sociales de Buenos Aires, año 1932”. El texto citado no es, evidentemente, el de la conferencia, sino el del artículo de 1930; en donde Amado Alonso dice “[...] a que nos hemos referido, [...]”, pág. 42, Emilio Carilla escribe “—señaló Amado Alonso—”, pág. 42 (también). La coma tras *cultos*, que aparece en el artículo de *La Nación*, fue suprimida después en la edición de *Materia y forma en poesía*, op. cit, pág. 360, que Emilio Carilla no menciona. Precisamente, estas palabras de Amado Alonso han sido reproducidas numerosas veces en los estudios sobre *Don Segundo Sombra*. El texto de la conferencia, publicado en la *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales*, dice exactamente: “Es la lengua de esa gente culta elevada a un rango estético; en vez de ser lengua literaria rebajada a la lengua gauchesca, ésta es elevada a categoría de lengua literaria”, pág. 17.

2) “Bibliografía de Amado Alonso”, *Nueva Revista de Filología Hispánica* VII, 1-2, 1953, págs. 3-15. La ficha 32, página 5, recoge el trabajo de 1932 con una pequeña aclaración: “*Don Segundo Sombra*. Un problema de estilística”, *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales* (Buenos Aires), XLIX, núm. 2, 1932, págs. 12-15. [Versión taquigráfica de una conferencia pronunciada el 30 de julio de 1932 [,] en el Centro de Estudiantes de Derecho y Ciencias Sociales. Es artículo distinto del núm. 23 [el publicado en *La Nación*, 1930]]. Se corrige la forma de escribir el número romano que, por error, aparecía en la *Revista Jurídica y de Ciencia Sociales*, como “Año II” por “XLIX”.

3) Horacio Jorge Becco, *Ricardo Güiraldes*, Instituto de Literatura Argentina, Guías bibliográficas, I, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1959; en la página seis se registran los dos artículos de Amado Alonso, el de 1930 y el de 1932; luego se incluye esta bibliografía en Ricardo Güiraldes, *Obras completas*, prólogo de Francisco Luis Bernárdez, edición al cuidado de Juan José Güiraldes y Augusto Mario Delfino, [apéndice documental y bibliografía por Horacio Jorge Becco], Emecé Editores, Buenos Aires, 1962, pág. 843.

4) Sergio Serrón, “Amado Alonso. Presentación, recopilación y bibliografía”, *Pértiga*, 2-3, 1977, *Homenaje a Amado Alonso*, Instituto Universitario Pedagógico Experimental, Maracay, Venezuela, págs. 10-55. En la pág. 44, ficha 83, aparece el artículo de 1932, pero, sorprenden-

temente, no incluye el de 1930, que luego aparece en el desglose del contenido de *Materia y forma en poesía*, obra que por error fecha en 1953, páginas 47-48.

5) Bienvenido Palomo Olmos, “Bibliografía de Amado Alonso”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica, en Homenaje a Amado Alonso (1896-1996)*, Universidad de Sevilla, 18-19, 1995-1996, págs. 529-561; ficha 34, pág. 536, recoge la información dada en la bibliografía de la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1-2, 1953, ficha 32; “Amado Alonso: bibliografía comentada”, *Cauce, en Homenaje a Amado Alonso (1896-1996), volumen II*, 20-21, 1997-1998, págs. 183-232; ficha 35, página 197; y *Bibliografía de Amado Alonso*, Universidad de Extremadura, Trabajos del Departamento de Filología Hispánica, 21, Cáceres, 2004, ficha 35, págs. 15-16.

6) Juan Uribe-Echevarría, ““El problema del lenguaje en América”⁴² por Amado Alonso”, *Atenea*, XIII, XXXIV, 130, 1936, págs. 30-37. El autor recuerda algunas de las conferencias que Amado Alonso dictó en la Universidad de Chile, entre ellas la referente al uso del “pretérito imperfecto y sus resultados estilísticos en algunos pasajes de *Don Segundo Sombra* [...]”, pág. 30.

7) *Anales de la Institución Cultural Española*, Institución Cultural Española, Buenos Aires, III, 2, 1926-1930, 1953, capítulo XXXVIII, “Trabajos universitarios y estudios críticos del doctor Amado Alonso (1929-1930)”, págs. 387-430. En la pág. 387 se informa del tercer curso de Lingüística impartido por Amado Alonso en el Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, entre el 5 de abril y el 28 de junio de 1929, curso dedicado al uso de los tiempos verbales. Entre los temas abordados se encuentra: “Valor estilístico del imperfecto en Ricardo Güiraldes: a) el imperfecto narrativo, b) como expresión de lo nuevamente pensado, c) como expresión de estados afectivos. Ricardo Güiraldes frente a *Don Segundo Sombra*, según el uso de los tiempos verbales del pasado. Imperfecto, definido, indefinido: tres modos mentales diferentes de asir el pasado”.

8) En los materiales del filólogo navarro existentes en el Archivo Amado Alonso de la Universidad de Harvard, y microfilmados en la Residencia de Estudiantes de Madrid, se encuentran numerosos apuntes manuscritos sobre el significado, sentidos y estilística de los tiempos del pasado, diferencias entre el perfecto simple y el perfecto compuesto,

⁴² Se refiere a *El problema de la lengua en América*, Espasa-Calpe, Madrid, 1935.

entre el perfecto simple y el imperfecto, y el uso de los tiempos del pasado en *Don Segundo Sombra*, especialmente perfecto simple e imperfecto⁴³.

9) Mabel V. Manacorda de Rosetti, “Amado Alonso y el programa de castellano, aplicado en la Argentina en 1936: una revolución copernicana”, *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, 18-19, en *Homenaje a Amado Alonso (1896-1996)*, Universidad de Sevilla, 1995-1996, páginas 417-433, en la página 419 dice: “Quienes fuimos sus discípulos, [así] nunca podremos olvidar sus clases de gramática y estilística, cuando nos sorprendía con revelaciones inquietantes como la significación ocasional del pronombre, o nos descubría el aspecto verbal, leyendo el capítulo de la riña de gallos en *Don Segundo Sombra*, con un tono de voz realmente cautivante”. La autora suprimió esta mención a la riña de gallos en “Amado Alonso y el programa de castellano de 1936: una revolución copernicana”, conferencia publicada en *Boletín de la Academia Nacional de Educación*, Buenos Aires, 23, 1996, págs. 5-9; trabajo diferente del anterior, a pesar del título.

A continuación, edito, en segunda edición, los dos artículos de Amado Alonso.

⁴³ Archivo Amado Alonso, Residencia de Estudiantes, Madrid, rollos 5 y 6. En tres páginas distintas y en seis fichas dentro de un sobre que lleva el rótulo, precisamente, de “Don Segundo Sombra”. En otros apuntes sobre el impresionismo y el lenguaje impresionista, Amado Alonso también anota algunos ejemplos de *Xaimaca* (1923).

LA LUNA EN EL MAR RIELA...

Por Amado Alonso

Para el *Almanaque de la mujer*

[Segunda edición preparada por Vidal Torres Caballero]^[1]

¿Qué otras veces ha topado el lector con un verbo *rielar* fuera del presidente^[2] verso de Espronceda? Sin duda, en poesía; y posterior a Espronceda. ¿Podríamos solicitar de nuestro sentimiento del idioma cuáles son los sujetos capaces de rielar? Desde Espronceda muchas veces ha rielado la luna, el sol, una estrella... Actividad sideral. Pero no: *La luz de una estrella rielaba...* *La luz de la luna...* Y en seguida: *La luz de una linterna rielaba...* *La luz de un arco voltaico...* El sujeto es siempre un foco luminoso. Ya tenemos segura, en nuestro actual sistema lingüístico, una obligada consociación del verbo *rielar* con un foco luminoso. Y no es esta consociación la única: rielar la luna en el mar, la estrella en el lago, la luz de la linterna en el río, el arco voltaico en las aguas del estanque. La presencia del agua también es obligatoria. ¿Y cuál es esa ocupación específica de la luz en el agua que designamos con la voz *rielar*? Según los diccionarios, “brillar con luz trémula” y, según ese íntimo sentimiento del idioma antes invocado, eso que dicen los diccionarios, o bien “fingir un sendero (¿tembloroso?) de luz, tender un puente luminoso desde el foco a nuestras pupilas por encima del agua”. Por cierto, en esta segunda concepción de *rielar* ha concurrido un elemento no convocado, uno de esos elementos inoportunos que el celo de los gramáticos se esfuerza inútilmente por expulsar de la fiesta: se llama *riel*.

Es que para los menesteres practicistas de la gramática tradicional ha sido suficiente la concepción de un idioma como una nomenclatura,

^[1] Publicado en *Almanaque de la mujer 1929*, Librería La Facultad, Buenos Aires, 1929, págs. 220-223. Agradezco a D. Ramón Alonso y a D. Juan Manuel Alonso, herederos de Amado Alonso, la autorización para la publicación del texto, y a D. Alejandro E. Parada, Jefe de la Biblioteca de la Academia Argentina de Letras, por el envío de una copia y por su autorización para la reproducción del texto. También doy las gracias a D. Fernando Sorrentino, que me dio la idea de ponerme en contacto con la institución argentina, y a D. José Polo. Modernizo la ortografía y unifiqué la tipografía. Mantengo la estructura de los párrafos del original. Las dos notas libres de corchetes, numeradas como 1 y 2, son de Amado Alonso.

^[2] No corrijo esta forma, aunque fuera insólita entonces, y lo es hoy, en este contexto.

como un conjunto, en serie, de palabras representantes de sendos conceptos. La significación de cada una se puede así precisar con solo trazar una rayita entre nuestra palabra y la anterior y entre nuestra palabra y la siguiente. Hasta aquí es nuestro. Desde aquí ya no nos pertenece.

Pero vemos que una lengua no es una serie de palabras, sino un sistema de escalas de representaciones y de valores o, si se quiere, un vasto sistema de sistemas eslabonados.

De no ser por la pluralidad de las lenguas, diríamos que un idioma es un universo en donde giran, interdependientes, multitud de constelaciones y de sistemas planetarios. Pero también el gran sistema total de una lengua es a su vez estrella de una constelación.

De todo esto se nos impone que, para determinar el contenido de pensamiento que ponemos o percibimos en una palabra, no nos basta el procedimiento gramatical de la exclusión, ese convencional y útil descortezamiento de la palabra que tiene por fin presentarnos hondo su concepto. El contenido de una palabra no se agota con su concepto. Si el concepto puede tener límites precisables, el contenido total los tiene flotantes, o no los tiene. Tiene contactos. Una palabra, además de su significación conceptual, está cargada de las consociaciones y de las asociaciones que despierta. Un como darse las manos –eslabones–, desde su sistema propio, con los eslabones de otras palabras pertenecientes a sistemas próximos o aproximados ocasionalmente^[3].

^[3] En la obra de Amado Alonso se encuentran numerosas observaciones, a veces repetidas, sobre la *palabra*: noción de palabra, palabra y pensamiento, imagen fonética de la palabra, valores de la palabra, la palabra científica y la palabra artística, denotación y connotación de las palabras, etc. Véanse “Estructuras de las *Sonatas* de Valle-Inclán”, *Verbum*, XXI, 1928, págs. 12, 13 y 15; “Llega a ser el que eres”, *La Nación*, 21 de julio de 1929, págs. 1 y 33, retocado y ampliado después en “Hispanoamérica, unidad cultural”, *Cursos y Conferencias*, IV, 8, 1935, págs. 807-815; “Problemas de dialectología hispanoamericana, II. Nasaes”, en Aurelio M[acedonio] Espinosa, *Estudios sobre el español de Nuevo Méjico*, I. *Fonética*, traducción y reelaboración con notas por Amado Alonso y Ángel Rosenblat, Instituto de Filología, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, I, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1930, pág. 391; “Intereses filológicos e intereses académicos en el estudio de la lengua”, *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, I, 1933, págs. 8-10; “Preferencias mentales en el habla del gaucho”, *Nosotros*, LXXX, 1933, págs. 113-115; “El concepto lingüístico de impresionismo”, en colaboración con Raimundo Lida, en Charles Bally, Elise Richter, Amado Alonso y Raimundo Lida, *El impresionismo en el lenguaje*, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1936, ³1956, págs. 181 y 184; *Castellano, español, idioma nacional. Historia espiritual de tres nombres*, Instituto de Filología, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1938, ⁵1979, pág. 142; *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940,

Atendiendo a su contenido lógico, *rielar* podrá ser lo que los diccionarios nos dicen o lo que nosotros hemos apuntado en su lugar. Pero en nuestro pensamiento, esa acción que se nos describe en el aire tiene tres consociaciones inevitablemente presentes: el sujeto (foco luminoso), la locación (aguas) y la valoración exclusivamente estética del hecho. Quiero decir con esto último que solo se empleará *rielar* cuando el accidente luminoso se imponga a la atención del parlamento por su valor estético; pero que seguramente sería otra la palabra elegida si aquel mismo accidente nos afectara de otro modo, por ejemplo, por la irritación que produjera en nuestros ojos enfermos. Y si, por razones de estilo, se empleara *rielar* en este caso supuesto, habríamos enlazado con ello el dolor físico y el placer estético.

Total: *rielar*, 'juegos de la luz en el agua'.

Y además, las asociaciones. Unas sutiles, huidizas, intermitentes. Otras perfiladas, sostenidas, dominantes. Y en cada sujeto pensante, de modo distinto. Porque asociar vale tanto como poner en relación, y cada uno relaciona las imágenes presentes (incluso la imagen acústica de la palabra) con aquellas que la peculiar actividad de su mente le ha hecho familiares.

De todas las posibles asociaciones de *rielar*, *riel* se impone a base de su contextura fonética en un gran número de cabezas. Claro que no queremos decir que al leer *rielar* se presente en la conciencia del lector la palabra *riel*, sino que algo de la significación de *riel*, desde su ausencia, viene a conformar el contenido de *rielar*: "fingir un sendero de luz". Y de *riel*, no en su primitivo significado de "lingote o barra de metal", sino de ese otro que ha adquirido en convivencia con el extranjerismo *rail*^[4].

Pero fuera del lenguaje poético, donde la intención estética tiene que ser tensa y constante, ¿qué significa *rielar*? ¿Qué era *rielar* antes de Espronceda? Probablemente no existía. Entendamos. Existía *rebilar* (re-hilar), conocido de los diccionarios, pero que en muchos dialectos españoles, partiendo del empleo metafórico de *bilar*, con prefijo intensivo, ha venido a significar "vibrar", "temblar", como el hilo que se hila. Digo partiendo del empleo metafórico, pues a fuerza de emplear *rebilar* con sentido de 'temblar', la metáfora se descoloró, se desvaneció,

EDHASA, Buenos Aires, 1979, pág. 152; "Clásicos, románticos, superrealistas", *La Nación*, 16 de junio de 1940, pág. 1; "El ideal clásico de la forma poética", *Los Anales de Buenos Aires*, I, 3, 1946, págs. 3-7, cito por *Materia y forma en poesía*, Gredos, Madrid, 1955, ³1965, pág. 46.

y la asociación con *bilo*, de ser dominante y precisa pasó a ser débil e intermitente. Tanto que nuestro gran romántico –a la caza de voces expresivas y pintorescas que no tenía en su habla personal– no sintió esa asociación, y, con yerro que ha hecho fortuna, trastrocó las vocales y escribió *riela* por *rebila*.

Según la pronunciación patrimonial de cada región, se pronuncia *reilar* y *rejilar* en Castilla la Nueva, *rilar* en Salamanca, *rejivar* en Aragón^[5] (con intromisión de *girar*, en forma análoga a nuestro *riel* en *rielar*). Y un hombre *reila*, *rejila* o *rila* de frío, y *reila* la hierba al viento, y un dardo *reilaba* en el aire. Los *rebiletes* –ortografía etimológica con su h–, banderillas que todavía hoy clavan los banderillas o *rebileteros* en las corridas de toros, eran antes dardos adornados con cintas y plumas que se arrojaban al toro desde distancia. Todavía hoy, en algunos pueblos, se les puede ver volar rehilando.

Espronceda hizo rehilan, *rielar*, la luna en el mar, como pudo hacer rehilan las hojas de un árbol en el bosque, o la bandera sacudida por el viento. Y el urbano lector, a quien ni *rielar* ni *rebilar* eran voces familiares, atribuyó sin esfuerzo un contenido –¿“temblor”? ¿“camino”?– a *rielar*, porque tenía elementos suficientes para seguir el pensamiento del poeta: “luz de luna en las aguas”. Pero tomando por sustancia los

[4] Véase Daniel de Cortázar, “El purismo, II”, *BRAE*, I,I, II, 1914, págs. 147-149.

¹ Como no tengo noticia de la pronunciación extremeña de *rebilar*, ni siquiera de si la palabra tiene vida por aquellos campos, he apuntado con cierto recelo que *rielar* probablemente no existía antes de Espronceda. Pero es posible que Espronceda la oyera de niño en su tierra natal, no sé con qué pronunciación, y que muchos años después, al escribirla, retuviera el sentido con más fidelidad que el sonido, o que en ambos casos acertara, si es que en Almendralejo –cosa difícil pero no imposible– dicen *rielar*. Téngase presente esta salvedad en lo que se refiere a la intervención personal de Espronceda, que suponemos en el trastrueque vocálico de *rielar* por *rebilar*.

[5] Como era de esperar, no he encontrado *rielar* en la bibliografía sobre el habla de Extremadura; tampoco lo he visto en cancioneros y romanceros extremeños; bien sabía Amado Alonso que *rielar* era voz literaria. Sobre si Espronceda, cuando era niño, oyó este verbo en Almendralejo o en alguna otra localidad de Extremadura es terreno de la hipótesis o de las afirmaciones sin fundamento. Las numerosas biografías del poeta, noveladas o rigurosas, originales o faltas de toda originalidad, se mueven igualmente entre suposiciones y opiniones personales, sobre todo por lo que respecta a los años “desconocidos” del poeta; véanse Antonio Ferrer del Río, 1843, 1846 y 1867; Patricio de la Escosura, 1876; Enrique Rodríguez-Solís, 1883; Enrique Piñeyro, 1883 y 1903; Antonio Cortón, 1906; José Cascales y Muñoz, 1908, 1910 y 1914; Juan López Núñez, 1917; Gonzalo Guasp y González, 1929; Diego San José, 1932; José María Pemán, 1966; José de las Cuevas, 1942; Narciso Alonso Cortés, 1942; Jorge Campos, 1954; José María Caballero Bonald, 2002.

accidentes⁶¹. ¿De qué otro modo se hace el aprendizaje de la lengua materna? El niño, al aprender la palabra *perro*, incluye en ella como esenciales todas las cualidades individuales del único perro que conoce. Su primera noción de “perro” es concreta y particular. Solo después, al comprobar cómo los mayores emplean la misma palabra para referirse al perro del vecino, y luego a otros y otros perros, el niño va aprendiendo a descartar los accidentes individuales para alcanzar la noción genérica de “perro”.

Pero el lector de Espronceda en vano ha esperado nuevos empleos de *rielar*. Y hoy mismo, aun después de haber sido la palabra catalogada y definida gramaticalmente como “estrella de luz propia”, no sabemos despegarla ni de aquellos dos elementos que nos permitieran la primera vez seguir el pensamiento de Espronceda –“luz de luna en el agua del mar”– ni de la intención estética con que esa vez fue empleada. Lo único que se ha podido hacer es sustituir “luz de luna” por “luz de estrella” o “de arco voltaico”, y “el agua del mar” por “el agua del río” o “del lago”.

¿Tendremos que intervenir judicialmente en *rielar* reponiendo la *e* en el primitivo asiento que la *i* le ha usurpado y colocando entrambas una pared algodonosa de *h* que nos garantice la paz?

La Filología no trata nunca de influir sobre la lengua. Se limita en este caso a comprobar el perfecto engranaje de *rielar* en nuestro sistema lingüístico sin que entorpezca su función la anécdota de origen. La Filología, en este capítulo, trata de enfocar sobre las palabras análisis sutiles para hacerlas lúcidas y poder sorprender, a través de su masa transparentada, la labor compleja del pensamiento humano. Y procura tener en cuenta todos los factores históricos y culturales en cuyo contacto se haya podido producir el fenómeno lingüístico, con el ánimo de establecer la relación causal de los hechos. Así, en nuestro caso, la procedencia rural de la palabra, que viene a enriquecer con su jugosa expresividad el vocabulario propio del poeta romántico (o bien el recuerdo lejano de una palabra solo usada en la niñez), hizo posible el trastrueque vocálico dándonos *riela* por *rebila*; cosa poco verosímil, por ejemplo, en una época literaria, de estricta documentación, como la del naturalismo, o en la novela regional de autores como Pereda y Palacio Valdés, que tengan una información dialectal directa. Después, la singu-

⁶¹ En cambio, Domingo Ynduráin observó, en su análisis de *El Pelayo*, que “Espronceda no ve “sustancias” sino “accidentes”, *Análisis formal de la poesía de Espronceda*, Taurus, Madrid, 1971, pág. 116.

laridad del ejemplo para los lectores urbanos y la gran boga alcanzada por el poema de Espronceda han impuesto a la masa de hispanoparlantes una representación de *rielar* reducida, muy mermada de su popular significación de “temblar”, especializada en las circunstancias concretas en que el poeta la usó, con adherencias definitivas del sujeto –luz–, de la locación –en el agua– y de la valoración estética que tenía en la frase de Espronceda.

Por último, la nueva fisonomía acústica que el trastrueque de las vocales dio a la palabra –*rielar* por *rebilar*– y el imperio de los ferrocarriles que están encerrando el mundo en una jaula de raíles cada día más apretada han hecho posible la interpretación de *rielar* como “fingir un sendero de luz”^{2[7]}.

² En otra ocasión, por ejemplo, si se tratara de fijar e interpretar justamente el texto de la “Canción del pirata”, la Filología precisaría que, en la mente del escritor, la luz, el agua y la valoración estética no eran consociaciones indispensables en *riela*, sino circunstancias ocasionales. Es decir, que, para Espronceda, *rielar* no era “brillar con luz trémula” ni “fingir un sendero de luz”, sino “temblar”; y añadiríamos “temblar, vibrar con onda corta”.

^[7] No le faltaba razón a Amado Alonso. En la misma revista y en el mismo año en que Espronceda publicó la “Canción del pirata”, uno de sus mejores amigos, Eugenio de Ochoa, publicó “El castillo del Espectro”; en un verso emplea *rebilar* ‘temblar’: “Del pino robusto la gota pendiente/ Con varios colores se ve rehilar,/ y brilla cual brillan del sol en Oriente/ Al rayo primero las ondas del mar”, *El Artista*, Madrid, 2, 1835, página 18; la canción de Espronceda, en 4, 1835, págs. 43-44. Cito por la edición facsimilar, con estudio preliminar de Ángel González García y Francisco Calvo Serraller, Ediciones Turner, Madrid, 1981.

Don Segundo Sombra. Un problema de estilística^[1]

Amado Alonso

[Segunda edición preparada por Vidal Torres Caballero]^[2]

Cuando hago crítica literaria voy hacia la posibilidad de una máxima gustación de lo que el autor nos dio. Si hurgo en los detalles es para investigar cuál fue la vivencia del poeta que aquello escribió y ver así por las espirales infieles de la forma hasta la fuente que dio origen a la obra poética. Mi crítica no es juzgadora sino re-creadora; trato de reconstruir el momento poético en que se produjo la obra para poder yo gustar, ya que no tengo facultades de crear lo que el poeta creó. Esta crítica solo tiene la ventaja, que creo no es pequeña, de hacer gozar más intensamente la poesía. La poesía, además de la índole melódica de la sucesión de voces que son la narración, los hechos, está llena de minúsculos, infinitesimales sonidos casi imperceptibles; solo quiero poner un resonador conveniente para cada uno de estos sonidos imperceptibles y hacer de oído auscultador.

Voy a hablar de *Don Segundo Sombra* y no de Ricardo Güiraldes, porque con toda obra poética sucede un poco como con el cuento de la gallina que incubó un huevo de pato, el cual luego se desenvuelve con un ritmo que le es propio y en contradicción con las leyes que rigieron la vida de la madre. Una obra poética que sale del corazón del poeta es capaz de mayor desarrollo, es capaz de irradiar eficacia por sí misma. Tenemos que ver cuál es la eficacia de esta obra en sí. Una obra poética siempre es el resultado de un espíritu, de la acción de un espíritu, pero, una vez concluida, es de por sí espíritu, es entidad viviente que tiene poder de atracción sobre espíritus ajenos independientemente

^[1] Conferencia pronunciada en el Centro de Estudiantes de Derecho y Ciencias Sociales, el día 30 de julio de 1932. Versión taquigráfica del compañero Juan Waisman.

^[2] Publicado en *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales*, Centro de Estudiantes de Derecho y Ciencias Sociales, Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, año XLIX, n° 2, septiembre de 1932, págs. 12-25. Agradezco a D. Ramón Alonso y a D. Juan Manuel Alonso, herederos de Amado Alonso, el permiso para la publicación del texto. Igualmente, doy las gracias a D^a Estela Edith Tolosa, responsable de la Hemeroteca de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, por sus gestiones y por haberme enviado una copia; a D^a Mary Beloff, directora de publicaciones de esta Facultad; y a D. Atilio Aníbal Alterini, decano de la misma Facultad, por la autorización de reproducción del texto. También doy las gracias a D. José Polo. Corrijo y modernizo la ortografía y la tipografía.

del espíritu que la ha creado. Así considerada, como corriente vivificante, es como vamos a tratar de examinar *Don Segundo Sombra*.

Quiero empezar planteando un problema que debe ser capital en la elaboración misma de la obra; de esta manera, la comprenderemos mejor. No hay que confundir la producción con lo realmente fijo y objetivo en la obra, pero para comprender la objetividad es importante captar, comprender la elaboración. Veamos el aspecto de la elaboración.

Si ustedes leen *Don Segundo Sombra*, lo primero que les llama la atención es que el mundo reflejado es un mundo amurallado, cerrado, que se basta en sí y que no sabe de otros mundos. Para poder darnos esta impresión de su mundo, de huerto cerrado, fue necesario que el poeta se fundiera dentro de él, que se sintiera vivir en el mundo que representa. El problema era reproducir en forma narrativa este mundo visto desde dentro, el mundo de pampa y gaucho de la novela visto desde dentro y no contemplado desde fuera. No era el problema de todo novelista que mira al interior de los personajes, sino que él debía mirar desde el personaje. El problema de elaboración que se plantea es en qué forma tiene que narrar lo que trata de comunicar. Puede hacerlo en tercera persona o en forma autobiográfica; hay distintas maneras de representar lo que se trata de narrar. La forma de autobiografía es la que elige Ricardo Güiraldes, y no podía ser otra, porque si elige la forma de narrar en tercera persona (supongamos que sea Güiraldes quien se pone a contar y dice: "Mi personaje dijo esto, y otro personaje le contestó lo otro"). Si se procede así, es imposible cumplir la esencia de la obra poética que no es sino dar la visión del mundo desde dentro. Güiraldes no era gaucho sino hombre de ciudad, con cultura muy distinta de la cultura propia que tienen los gauchos. Si hubiera elegido esta forma en tercera persona habría estado siempre denunciando las reacciones de la sensibilidad propia ante todo lo que iba contando. Cuando nos cuentan un accidente, no solamente nos informan de quiénes chocaron y si hubo desgracias, sino que nos enteramos de la reacción emotiva del que en este momento lo está contando, aunque él mismo quiera hacer esta narración objetiva. Luego, la forma de narrar era necesariamente la autobiográfica. Uno de los gauchos mismos debía ser quien contara lo que sucede, y todos los valores vendrían así centrados en el mismo mundo que nos quiere representar.

Siendo la forma autobiográfica la única aceptable, se pudo haber hecho como diario o como memorias. La forma de diario es, en realidad, la única donde se consigue esa unidad de puntos de vista, esa uni-

dad del mundo, porque si ustedes observan cualquier novela en forma de memorias, notan que el narrador es el protagonista, que a él le sucedieron estos o aquellos acontecimientos. En aquel momento, por ejemplo, a los veinte años, tenía reacciones propias de esa edad que son de una naturaleza, pero cuando ya tiene sesenta años, ejercita reacciones y revalorizaciones no solamente sobre los hechos, sino también sobre las valoraciones mismas del personaje, sobre sus propios valores de hace cuarenta años, porque la experiencia, hábitos e ideas han cambiado.

Para nuestro asunto esto es narrar en tercera persona, porque no se ve el mundo de uno sino desde fuera y no dentro de él. En el diario, en cambio, las reacciones y valoraciones que tiene el sujeto forman parte de los mismos hechos, y así se consigue, desde luego, ese tinte de unidad que era el problema central de la novela de Güiraldes. Pero la forma de diario no podía aceptarse en *Don Segundo Sombra*, porque había que dotarlo de una unidad, y esta unidad no podía ser literaria; está bosquejado por el gauchito mismo que se quiere representar con tales o cuales conflictos. Tuvo que usar la forma de memorias pero haciendo una pequeña trampa. El joven gauchito un buen día se entera de que una persona ha muerto, que resulta ser su padre, y le deja heredero de una fortuna. Puede ahora educarse. Llega un día en que quiere reproducir por placer estético su pasada vida, y tiene tal pasión, amor tal a sus añoranzas, a lo que perdió, porque la vida de resero es la única que merece vivirse, que consigue escaparse del punto de vista que tiene ahora, de esta su vida que es cultivada, e instalarse dentro de aquellos hechos, dentro del gauchito andariego de quien ahora le interesaba hablar.

La manera adoptada por Güiraldes le planteaba un grave conflicto al comenzar. En el capítulo primero, donde aparece un muchacho guacho que anda un poco descarriado bajo la tutela vigilante de las tías que no le quieren, y a las que él no quería tampoco, al tratar de la vida de ese muchacho dice:

“No había requiebro ni guasada que no hallara un lugar en mi cabeza, de modo que fui una especie de archivo que los mayores se entretenían en revolver con algún puyazo, para oírme largar el brulote” [*Don Segundo Sombra*, pág. 13^[3]].

^[3] Todas las citas de *Don Segundo Sombra* corresponden a la 40ª edición de Losada, Buenos Aires, 1978, con introducción de Juan Carlos Ghiano; 1ª ed. en Losada, 1939.

Se entrevé aquí cierto halago; era procaz, descarado, insultaba a cualquier persona. Y más adelante dice:

“Visto que me daban fama de vivaracho, hice oficio de ello, satisfaciendo con cruel inconsciencia de chico la maldad de los fuertes contra los débiles” [*Don Segundo Sombra*, pág. 13].

Vistos estos dos párrafos, ¿qué es lo que quiere decir con estas maneras de lenguaje? Cuando describe este personaje, está contemplando lo que de chico vivió; y una cosa es contemplar y otra cosa es vivir su vida satisfecho con cabal conciencia de chico. Se ve al hombre formado ya que juzga lo que de chico hizo, hay concepto ético. Pero esto realza, le da eficacia, porque es todo el sistema de reacciones que se pone en juego ante tal conflicto. “No había requiebro ni guasada que no hallara lugar en mi cabeza” y “fui especie de archivo que los mayores se entretenían en revolver con algún puyazo para oírme largar el brulote” son dos expresiones mecanicistas: lo que primero sintió luego lo contempla mecánicamente.

Pero una vez que pasa ese primer momento, después de una tarde en que se le aparece el hombre protagónico, Don Segundo Sombra, en que comprende que hay estímulos de vivir, que hay razón de vida, de movimiento, recién desaparece el conflicto, porque el hombre mayor que se pone a escribir, por acicate estético, sus memorias está identificado con aquél ya adulto que adopta aquella resolución; y, en cambio, no está identificado con el gauchito que hacía barrabasadas a las personas mayores. Naturalmente, el conflicto existió desde el momento en que el escritor no era el gaucho que finge la novela, y porque continuamente tenía que estar alerta para que el lenguaje no traicionara y denunciara que él tenía puntos de vista, escalas de valores, que no eran los del gaucho. Este era el único conflicto que tenía el novelista delante de sí: tengo que estar instalado dentro de mi personaje, no hay más Ricardo Güiraldes ni el hombre de ciudad con tales o cuales conocimientos, y sí solo el hombre cuya razón de vivir es caminar, caminar, caminar...

Vamos a ver la lucha de este hombre con su instrumento de expresión, con el lenguaje, y hurgaremos siempre desde nuestro punto de vista objetivo para sostener nuestra interpretación. En primer lugar, una novela así ¿en qué lenguaje tenía que ser expresada? ¿En qué modalidades de nuestra lengua general debía ser expuesta la novela?

Como se trata de una novela de gauchos, ¿tendrá que ser en lenguaje de gauchos? Pero ni aun así llega la solución, porque también la

lengua gauchesca que conocimos desde Ascasubi hasta Hernández es siempre el lenguaje del gaucho.

En su novela, Güiraldes procede de manera inversa a la de todos los escritores gauchescos. En la literatura gauchesca lo que se hace –aun en el más grande de todos ellos, Hernández– es comenzar así: aquí me pongo a cantar al compás de la *guitarra*, solo que en vez de guitarra se pone “vigüela”. Es el hombre que está hablando su propio lenguaje.

Esto es vestir de gaucho a una lengua que no es gaucha. Si nosotros no ponemos la atención en hombres tan eminentes como Hernández, sino en lo corriente en esta clase de literatura, veremos que el texto gauchesco es solo expresionismo gaucho del lenguaje del poeta. Lo mismo se observa en España en escritores regionales; es el usado procedimiento del “pastiche”: querer hablar en la lengua de los otros. Es obra en lenguaje gaucho pero a través de una traducción. Es la lengua gaucha del autor, y su mayor placer consiste en haber podido captar los giros típicos. Da así más de lo que son los otros, pero es un sacrificio poético del mismo narrador, pues la creación poética es siempre un acto de sacar fuera algo que nosotros llevamos dentro, y en este sacar afuera tenemos que valernos de los bienes finitos de la lengua para hacerla lo más fiel posible a esa realidad interior que queremos reproducir.

Güiraldes practica la lengua gaucha de los provincianos cultos, el que escribe es uno de estos. Es el tipo de provinciano culto que emplea términos y pronunciaciones que son propios de la gente baja, pero que no son los de los reseros. La prueba está en que, en la novela de Güiraldes, hay diferencias notables de expresiones en los diálogos. Es la lengua de esa gente culta elevada a un rango estético; en vez de ser lengua literaria rebajada a la lengua gauchesca, esta es elevada a categoría de lengua literaria. Esto es lo que ha hecho Güiraldes y es el servicio más grande que nos pudo hacer.

En cualquier literatura, cuando aparecen términos regionales vienen entre comillas, subrayados o en letra cursiva. ¿Qué quiere decir esto? Estas palabras que no forman parte de su lenguaje, que ha incrustado entre comillas para salvar su responsabilidad, son elementos formidables de evocación en la representación que nos va haciendo en su propia lengua del ambiente extraño. Son elementos formidables de evocación, nos hacen presente aquel mundo, nos hacen oír el timbre de voz de aquella gente. Son grandes evocadores estos presentes, que no son presentes porque evocar es conjurar lo ausente. Mientras que en la de Güiraldes se sitúan en su propia casa, no son evocadoras sino presentes

ahí mismo donde están instaladas, y no tienen por qué ponerse entre comillas porque no se trata de términos ajenos.

Una vez hablando con Borges de esta novela, que la admira también, me decía que, sin embargo, notaba cierta cosa sospechosa la insistencia con que van apareciendo palabras extrañas. A veces encontramos toda una lista de términos que no conocemos en la ciudad, que son palabras de gauchos y que, en una obra perfecta, probablemente hubieran sido subsanados. En realidad, *Don Segundo Sombra* es el borrador de una obra genial, pero no es una obra genial. Esa observación de Borges me parece que no debe pasar más allá de la sospecha. No se trata de una complacencia extra-estética, sino que es el gaucho que emplea tales palabras, evitando así caer en la evocación. Porque hay amor hacia las cosas, amor hacia los instrumentos de trabajo y no a las palabras; consigue el poeta vivir dentro de un mundo cerrado cuya visión nos quiere dar.

Estas ideas nos hacen ver que Güiraldes partió de la lengua hablada por los provincianos cultos, pero no se detuvo allí, sino que se impone avanzar, seguir integralmente. Había que lograr la posición de categoría literaria, y la forma de lograrlo, partiendo de allí hasta alcanzar categoría verdaderamente estética, en cuanto lo hizo enraizar en el mundo de gauchos y pampa que quiso representar, no es con escaramuzas decisivas con el vocabulario, con la ortografía y formas meramente exteriores, sino por el uso de los tiempos verbales.

Los tiempos verbales del pretérito son otras tantas maneras aperciti-vas de captar una acción pasada. No se trata de diferencias de la acción, sino diferencias en el modo de percibir la acción. Puede representarse una cosa pasada de distintas maneras. Se puede hacer como mera referencia; si digo: "El año pasado estuve en París", el pretérito solo informa; mientras que si digo, en una novela en la que cuento con ciertos detalles emocionantes la llegada de un personaje: "En aquel momento aparecía su figura enmarcada en la luz de la puerta", ya es una manera distinta de captar una acción. Cuando digo: "En aquel...", tengo un momento visual, hay una representación, contemplación de lo sucedido. Esta contemplación de lo sucedido debe ser meramente imaginativa, si no está provocada por una revelación emocional. La emoción, la descarga emotiva es la que hace que la fantasía se ponga a trabajar, y nos presente cómo cuadra aquel suceso. Luego, la manera de percibir, de obtener una representación vivaz es con el imperfecto y no con el pretérito. Con el pretérito se narra una acción que se vive desde fuera; con

el imperfecto se cuenta una acción que se está viviendo; es decir, se cumple la cualidad principal del goce estético.

Leeré unos trozos literarios de la riña de gallos, donde se observan las distintas maneras de emplear los tiempos del pasado, según del gallo de que se habla.

Están en un pueblo, y, después de comer, van a la riña de gallos. Ya están en el reñidero [*Don Segundo Sombra*, capítulo XIII, entre las páginas 84 y 87]:

“Un poco aturdido por el movimiento y las voces, miraba yo el redondel vacío, limitado por su cerco de paño rojo, y los cinco anillos de gente colocados en graderías, formando embudo abierto hacia arriba”.

Observen los pretéritos siempre:

“En el intervalo de espera se discutieron las probabilidades en favor de ambos animales. Sería la riña, al parecer, un combate rudo y parejo. Los gallos eran de igual peso, de igual talla. Cada uno había pisado por tres veces la arena para salir vencedor”.

Informa simplemente.

“El público enumeraba los detalles de la pesada, buscando algún indicio de superioridad. El bataraz fallaba en el pico, levemente quebrado hacia la punta, del lado izquierdo, pero tenía no sé qué tranquilidad que el giro no compensaba con su mayor viveza.

La expectativa se hizo más tensa cuando los combatientes fueron depositados en postura conveniente, por los dueños, en el circo.

Sonó la campanilla.

El giro había caído livianamente al suelo, ladeadas las alas como un chambergo de matón, medio encogido el pescuezo en arqueo interrogante, firme en el enemigo la pupila de azabache engarzada en un anillo de oro.

El bataraz, más burdo en alardes, se acercaba a pasos cortos, alta la cabeza, agitada en pequeñas sacudidas de llama”.

Veán qué distinta presentación: “El bataraz (que era el suyo), más burdo en alardes, se acercaba a pasos cortos...”. Estoy contemplando cómo se acerca. El otro, el giro, “había caído, livianamente...”. Informa de lo que ya había pasado.

“Se cerraron tres o cuatro apuestas sin importancia. La plata estaba al giro.

En un brusco arranque, los gallos acortaron distancias. A dos centímetros, los picos se trabaron en un rápido juego de fintas. Las cabezas temblaban, subiendo, bajando.

Y el primer tope sonó como guascazo en las caronas.

Aprovechando los revuelos, que desnudan al combatiente, juzgamos los cuerpos, los muslos, la respectiva capacidad de violencia o ligereza. Luego miramos en silencio, para traducir nuestra opinión en apuesta.

—¡Treinta pesos al giro!

—¡Doy cincuenta a cuarenta con el giro!

La usura me pareció un insulto de compadre logrero, que aprovecha una tara para envalentonarse. El bataraz sentía su defecto del pico. Espié minuciosamente.

El giro cargaba de firme, el buche pegado a su contrario, que le daba un poco el flanco cruzando el pescuezo. Pero el bataraz, cuando se sentía picado en las plumas del cogote, zafaba el encontrón echando casi al suelo la cabeza, de modo que los puazos pasaran por encima, sin herirlo. Maldije del dueño que largaba al reñidero un animal tan noble en condiciones desventajosas.

Brillaban las cabezas barnizadas de sangre. Afanosos, los picos buscaban los verrugones de las crestas o un desgarrón de pellejo para asegurar el bote.

Las apuestas, dando usura, caían con persistencia de gotera.

Veinte, treinta minutos pasaron angustiosamente, sin que variara el aspecto del combate. Mis simpatías estaban por el bataraz, que, no habiéndose empleado a fondo, resistía las cargas del giro, incapaz de inferirle una herida grave. Pero ¿sabría mi favorito emplear su vigor en caso de tomar la ofensiva?”

Aquí quería meterse dentro del pensamiento del bataraz.

“Mi atención se había hecho sutil. Mis ojos, como mis oídos, percibían hasta las fibras íntimas las dos vidas, que a unos pasos de mi asiento batallaban a muerte.

Pertinazmente el giro seguía empujando con el buche, agravando así el silbido de su respiración penosa, y noté que aflojaba en su juego de pico.

—¡Quince a diez da el giro!

Nuevamente la usura me daba en el rostro su cachetada.

—¡Pago! —respondí.

—¡Veinte a quince al giro!

—¡Pago!

Y así, no sé cuántas veces, tomé posturas en que arriesgaba plata penosamente ganada en mis rudas andanzas. Algunos del público me miraron como se mira a un loco o a un zonzo. Para ellos el giro no tenía más que insistir en su trabajo, acentuando su victoria hasta el anonadamiento del bataraz. Herido por esas miradas que me trataban de bisoño y excitado por el empeño de mi dinero, me concentré en la pelea hasta identificarme con el gallo en quien había puesto mi cariño y mi interés.

Hice mi plan. Era necesario permanecer en la defensiva, evitando el golpe decisivo, salvando en media hora de resistencia, y tirar hacia abajo a cada picada del contrario.

El bataraz parecía haberme entendido.

De pronto un murmullo de sorpresa sofocó al público. El giro se había despicao. Un triangulito rojo yacía en la tierra barrida del reñidero.

—¡Se igualaron los picos! —no pude dejar de gritar, agregando con insolencia—: ¡Voy treinta pesos derecho al bataraz!

Pero la plaza se había dado vuelta como guayaca vacía.

—¡Treinta a veinticinco contra el despicao! —decía otro.

Me reproché con rabia no haber aprovechado la usura para jugar más. Desde ese momento, los partidarios del giro se harían ariscos.

Extenuados por cuarenta minutos de lucha, los gallos descansaban apuntalándose en el peso del enemigo.

Con seguridad el bataraz tomó la iniciativa, se aferró a una picada de plumas sanguinolentas, golpeó dos veces reciamente, sin largar”.

Es una información de lo que sucedió.

“El giro cloqueó como una gallina cascoteada y comenzó a dar vueltas de derecha a izquierda, el cuello lastimosamente estirado, la respiración atrancada en un ronquido de coágulos. En su cabeza carmínea y como verrugosa había desaparecido el pequeño lente hostil de su mirada.

—¡está ciego y loco! —sentenció alguien.

En efecto, el animal herido, después de repetir sus círculos maquinales, como en busca de una mosca imaginaria, picoteaba el paño del redondel, dando la espalda al combate. En su cabeza como vaciada sólo vivía un quemante bordoneo, cruzado de dolores agudos como puñaladas”.

Son imperfectos aplicados a las acciones del giro. Sus simpatías están ahora por el gallo contrario. ¿Seguirá así? Vamos a verlo.

“Pero ningún cristiano o salvaje es capaz de imaginar la saña de un gallo de riña. Ciego, privado de sentidos, el giro continuaba batiéndose contra un fantasma, mientras el bataraz, paciente, buscaba concluirlo en un golpe decisivo”.

Ahora, con quien se identifica es con el gallo de la apuesta.

“Sin embargo, el cansancio, fuerza incontrastable cuyo coma sentíamos caer en el reñidero, hacíase casi perceptible al tacto. Era algo que se enredaba en las patas de los combatientes, sujetaba sus botes, nos oprimía las sienas.

—¿La hora? —preguntó alguien.

—Faltan dos minutos —pronunció el juez.

Comprendí que el reloj se convertía en mi peor enemigo.

Mi gallo se agotaba, enredándose en las alas y la cola del giro. E inesperadamente éste se rehizo, situó a su adversario por el tacto, le dio un encontronazo que lo echó al suelo.

—¡Cincuenta pesos a mi gallo giro! —vociferó el dueño.

—¡Pago! —respondí, olvidado de mi lástima reciente.

Y el bataraz volvió sobre el golpe, fortalecido de rabia, tomó una picada, clavó las espuelas certeras en el cráneo ciego y deforme.

El giro se acostó lentamente, en un entumecimiento de muerte; cloqueó apenas, estiró el cuello, clavó el pico roto”.

La riña termina, pero sigue como alucinado.

“Sonó la campanilla.

Los hombres enormes entraban al redondel.

El dueño del giro alzó una masa sangrienta y blanda.

El otro acariciaba un bulto de músculos aún hirvientes de rabia.

Hacia mí se estiraban manos cargadas de billetes, también como cansados. [...]”.

Hemos visto que la virtud principal de esta obra es poder ofrecer a los lectores un mundo cerrado desde dentro, y esto es una condición de toda obra poética: instalarse dentro de la obra poética para vivirla.

Cuenta un romance español que el Infante Arnaldos, cierto día, desde las orillas del mar, vio venir una galera de maravilla:

[...]

las velas traía de seda,
la ejarcia de un cendal,
marinero que la manda
diciendo viene un cantar
que la mar hacía en calma,
los vientos hace amainar,
los peces que andan nel hondo
arriba los hace andar,
[...]

Arnaldo mismo se sintió hechizado por la canción del marinero y le dijo:

–Por Dios te ruego, marinero,
dígame ora ese cantar.
[...]

y el marinero le contestó:

[...]
–Yo no digo esta canción
sino a quien conmigo va.

[Cancionero de Romances, Amberes, h. 1545]

Señoras y señores: igual que el poeta, para conseguir cualquier objeto debemos instalarnos en él; sepamos sacrificarnos y vivir solo dentro de él.