

---

## ESTUDIO FILOLÓGICO PRELIMINAR

---

*Élida Lois*

### *Abreviaturas utilizadas*

- cp.* Copia mecanografiada de los manuscritos
- crr.<sub>1</sub>* Ejemplar de la ed. príncipe con correcciones de puño y letra de Ricardo Güiraldes
- crr.<sub>2</sub>* Ejemplar en rústica con correcciones de puño y letra de R. Güiraldes
- gal.* Galeradas
- hj.* Borradores en hojas de un libro de contabilidad
- ms.* Manuscrito de *Don Segundo Sombra*
- O. C.* *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1962
- pr.* Pruebas de página
- tj.* Materiales pre-textuales conservados en tarjetas
- 1a.* Primera edición
- 1a. Los.* Primera edición Losada
- 2a.* Segunda edición
- 15a. Los.* Decimotercera edición Losada

### **1. Problemática textual de *Don Segundo Sombra*<sup>1</sup>**

En vida del autor, fueron publicadas tres ediciones de *Don Segundo Sombra*: la primera (10 de julio de 1926) y la segunda (30 de octubre del mismo año) –de Editorial Proa– fueron impresas en los Establecimientos Gráficos Colón, de Fran-

---

<sup>1</sup> Mi investigación acerca de la problemática textual que plantea esta novela fue parte de otra más amplia: un estudio sobre «La lengua de *Don Segundo Sombra*» (tema en el que trabajé durante los años 1970-1971). Tratándose de una investigación filológica, el paso inicial fue la fijación del texto de la novela. No imaginaba, sin embargo, en el momento de comenzar esa tarea, que una obra editada en el primer tercio de nuestro siglo pudiese presentar una problemática textual tan compleja como la que ofrece *Don Segundo Sombra*. La descripción y el análisis del material textual y pre-textual fue el tema de «Las variantes del texto de *Don Segundo Sombra*. Pautas para un estudio de

cisco A. Colombo, en San Antonio de Areco; la tercera (15 de mayo de 1927) –de El Ateneo– fue impresa en La Plata, en el Establecimiento Gráfico de Olivieri y Domínguez. El 8 de octubre de 1927 murió Ricardo Güiraldes.

Güiraldes hizo correcciones al texto de la edición príncipe,<sup>2</sup> lo que permitiría suponer que de la confrontación de las tres primeras ediciones habría de surgir el establecimiento definitivo del texto; pero el material manuscrito y mecanografiado que se conserva amplia, obligatoriamente, la investigación filológica. En la Biblioteca Nacional, se hallan los manuscritos hológrafos de *Don Segundo Sombra*, y en el Fondo Nacional de las Artes, una copia mecanografiada de esos manuscritos con correcciones de puño y letra de Ricardo Güiraldes, destinada a la primera impresión: el examen de esas versiones sucesivas –que aporta preciosos datos para el estudio de la elaboración literaria de la novela– es de importancia primordial para la fijación del texto. Material pre-textual fragmentario completa este rico panorama documental y permite reconstruir etapas de la composición.

Por otra parte, *Don Segundo Sombra* recorrió un complicado itinerario editorial. En la 1ª edición que la editorial Losada de Buenos Aires hizo de la novela (es del 31 de marzo de 1939)<sup>3</sup> figura esta nota preliminar:

*Ricardo Güiraldes dejó al morir un ejemplar de la primera edición de Don Segundo Sombra, con numerosas correcciones de su propia mano. Las enmiendas del autor se hacen valer por primera vez en esta edición que, por tal motivo, adquiere el valor de definitiva.*

Pero, en la 13ª edición de Losada (30 de diciembre de 1952), la nota es sustituida por esta otra:

*Esta nueva edición de Don Segundo Sombra, que constituye un homenaje a la memoria de Ricardo Güiraldes al cumplirse el 25 aniversario de su muerte, ha sido compuesta teniendo en cuenta el texto del ejemplar de la primera tirada de la obra, que, a poco de su aparición, en 1926, corrigió el autor, y, por primera vez, el manuscrito original que conserva Doña Adelina del Carril, viuda del insigne escritor argentino. Sobre la base de esos documentos fue posible restituírle al relato la totalidad de su significación.*

---

diacronía estructural», comunicación que leí en el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras –U.B.A.– (6-9-72). Al año siguiente, Peter Beardsell publicó una breve nota sobre el material pre-textual de la novela («Las variantes del texto de *Don Segundo Sombra*», en *La Nación*, Sec. lit., 12-8-73, p. 1). Durante el año 1986, como beneficiaria de una beca de actualización del CONICET, reelaboré el análisis del proceso textual de la novela.

<sup>2</sup> En la Academia Argentina de Letras se conservan dos ejemplares de la edición príncipe con correcciones de puño y letra del autor.

<sup>3</sup> Aparte de las de Editorial Proa –las dos primeras–, hubo antes cuatro de El Ateneo, una impresa en Maastricht (Holanda) por Stols, tres de Espasa Calpe (dos impresas en Madrid y la tercera en Buenos Aires) y dos chilenas (de Editorial Ercilla de Santiago de Chile). Cf. Horacio Jorge Becco, «Apéndice documental y bibliografía», en *Obras completas* de Ricardo Güiraldes (Buenos Aires, Emecé, 1962), pp. 832-834.

Ese ejemplar corregido de la edición príncipe que se menciona en ambas notas preliminares debió ser el mismo que sirvió de base a la segunda edición. De lo contrario, habría ocurrido algo muy curioso: Ricardo Güiraldes –después de haber hecho numerosas aunque no sustanciales enmiendas sobre un ejemplar de la edición príncipe–, en lugar de continuar el proceso de corrección a partir de la segunda edición, se habría dedicado a corregir nuevamente un ejemplar de la de julio de 1926. Por otra parte, sus allegados aseguran que ya por la época de la preparación de la tercera edición la gravedad de su estado le hubiera impedido ocuparse de estos menesteres.<sup>4</sup>

Además, resulta significativa cierta diferencia de tono que puede advertirse en los dos encabezamientos citados. Ese «Ricardo Güiraldes dejó al morir un ejemplar [...] con numerosas correcciones» de 1939 no dice, pero parece querer decir, que hubo una labor de corrección en los últimos meses de vida de Güiraldes (cosa muy improbable); en cambio, el de 1952 hace referencia a un texto de la primera tirada «que, a poco de su aparición, en 1926, corrigió el autor». Este «a poco de su aparición» confirma nuestra hipótesis y, en ese caso, resultaría falsa esta afirmación del primer encabezamiento: «las enmiendas del autor se hacen valer por primera vez en esta edición» (puesto que ya habrían quedado registradas en octubre de 1926, en la segunda edición de Proa).

Con el objeto de verificar la fijación del texto, realicé una serie de cotejos:

1. confronté los manuscritos con la copia dactilografiada (la copia destinada a la imprenta contiene enmiendas tan numerosas y de tal importancia, que puede ser considerada una reelaboración textual);
2. la copia mecanografiada con las pruebas de imprenta y con la primera edición (teniendo en cuenta que en las galeradas y en las pruebas de página se hicieron algunas enmiendas aisladas);
3. la edición príncipe con la 2ª (que presenta varias –aunque no fundamentales– enmiendas);<sup>5</sup>
4. la 2ª edición con la 3ª (que reedita fielmente la anterior);
5. las dos primeras ediciones con la 1ª y la 13ª de Losada (cuyos encabezamientos se han citado).

---

<sup>4</sup> Añadimos un testimonio: Ramachandra Gowda, hijo adoptivo de Adelina del Carril de Güiraldes, asegura que ella le describió con mucho detalle los últimos meses de vida de su marido y que jamás le mencionó que se hubiese dedicado a semejantes tareas.

<sup>5</sup> A partir del trabajo de reelaboración que precedió a la edición príncipe, ya no se produjeron cambios sustanciales.

Como resultado de esas confrontaciones sucesivas, llegué a esta conclusión: la primera edición de Losada (31 de marzo de 1939) coincide básicamente con la segunda edición (Proa, 30 de octubre de 1926), continúa un proceso de corrección de errores de ortografía y puntuación iniciado en la copia mecanografiada de los manuscritos<sup>6</sup> y, además, añade un considerable número de erratas (al igual que la 13a.).<sup>7</sup>

Aparte de las versiones mencionadas, he leído la novela en las ediciones de Stols,<sup>8</sup> de Kraft,<sup>9</sup> de Emecé<sup>10</sup> y en una de las más recientes de Losada (la vigésima primera de dicha editorial –1964–, porque he advertido que, cuando se adaptó la decimotercera edición a las nuevas normas de prosodia y ortografía declaradas de aplicación preceptiva por la Real Academia Española en 1959, se cometieron nuevas erratas).<sup>11</sup>

<sup>6</sup> Ricardo Güiraldes tenía una ortografía y una puntuación bastante arbitrarias. Ello constituía una complicación adicional para el proceso de corrección comenzado en la copia dactilografiada de los manuscritos; por ello, ese proceso no puede considerarse finalizado en vida del autor. No obstante no hemos introducido enmienda alguna que no estuviera avalada por el material textual (salvo en materia ortográfica). Cf. apartado 2.

<sup>7</sup> Cf. 1.7.

<sup>8</sup> Esta lujosa edición (impresa por el maestro Stols –Maastricht, Holanda, 1929– e ilustrada por Alberto Güiraldes) fue encargada expresamente por Adelina del Carril y sigue fielmente la 2a. ed. Es excepcional la corrección de alguna errata obvia; se corrigen las que señalamos en p. 27 (l. 8), p. 47 (l. 31), p. 93 (l. 37) y p. 176 (l. 19).

<sup>9</sup> Buenos Aires, 1952. Al igual que la 13a. ed. de Losada, ésta se presenta como un homenaje a Ricardo Güiraldes en el vigésimo quinto aniversario de su muerte y anuncia en el encabezamiento de los editores una tarea de cotejo con los manuscritos: «Realzan la presencia de esta edición de *Don Segundo Sombra* la nota preliminar escrita por Doña Adelina del Carril, esposa del poeta y la mujer que dio inspiración y aliento a su creación literaria, y el minucioso trabajo de confrontación del texto con el manuscrito original, lo que ha permitido restablecer la fidelidad de la expresión de Ricardo Güiraldes en aspectos que escaparon a su vigilancia. Se ha logrado así la versión definitiva de una obra ya consagrada [...]» (pp. 9-10). También a semejanza de las ediciones de Losada, no se dan aquí los nombres de quienes tuvieron a su cuidado la edición.

<sup>10</sup> Ricardo Güiraldes, *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1962 (en adelante se la citará así: *O. C.*). La edición de estas obras completas –o, en realidad, casi completas– estuvo al cuidado de Juan José Güiraldes y Augusto Mario Delfino. Según se indica en p. 808, se utilizó para componerla «la edición corregida y revisada con los manuscritos del autor por la Editorial Losada (Buenos Aires, 1952) que también coincide con la publicada por la Editorial Guillermo Kraft (Buenos Aires, 1952)». No obstante, los editores se apartan a veces del texto reconocido como básico pretendiendo enmendar erratas como cuando, en *Repetíase el paseo y la zapateada* (cf. p. 75 de la presente edición), sustituyen el verbo en singular por *Repetíanse*. Evidentemente, quisieron corregir un supuesto error de concordancia; sin embargo, las gramáticas españolas registran como usual –aun en lenguaje culto– la presencia de un verbo en singular antepuesto a un sujeto compuesto (cf. Real Academia Española, *Esbozo de una Nueva Gramática de la Lengua Española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, § 3.6.9.).

<sup>11</sup> Por ejemplo, cuando en el capítulo I el reserito evoca a su madre, dice: la figura de «mama» –p. 2 de la presente edición–, («mama» –con acento prosódico en la penúltima sílaba– y entre comillas, signo gráfico con el que se suele señalar en la narración la presencia de formas propias del dialecto rural). La 21ª. ed. de Losada registra: *lloré, porque vi el puesto en que me había criado y la figura de «mamá»* (p. 12).

Hasta 1977, año del cincuentenario de la muerte de R. G., sus herederos percibieron derechos de autor –de acuerdo con las leyes argentinas– y mantuvieron –salvo raras excepciones–<sup>12</sup> la exclusividad editora de la casa Losada. A partir de esa fecha, la significación que lectores y crítica han asignado siempre a *Don Segundo Sombra* dentro de la literatura argentina (significación confirmada, también, por la existencia de incesantes traducciones a diversas lenguas)<sup>13</sup> se volcó en numerosas ediciones. No se trata, en general, de obras eruditas sino de ediciones escolares o de divulgación<sup>14</sup> que, en su mayoría toman como texto básico la 13a. ed. de Losada o la de *O. C.*<sup>15</sup>

De todas ellas, sólo la de Cátedra<sup>16</sup> consigna variantes textuales en notas a pie de página; pero no se registran todas las variantes ni se explicita con qué criterios se seleccionan las anotadas (por ejemplo, en el capítulo XI, no se incluye la interesante reestructuración del sistema actancial).<sup>17</sup> Se observan también algunos errores en la transcripción de variantes: en n. 8 de p. 98, en n. 17 de p. 146 y en n. 3 y en n. 4 de p. 276. En la variante recogida en n. 1 de p. 143 se transcribe *tusca* en lugar de *tosca* («formación pétreas») y se añade, en consecuencia, información lexical que no corresponde («especie de acacia»). Una errata del texto en p. 297 (*como un hombre de ley* en lugar de *con un hombre de ley*, es decir, «con un funcionario legal») conduce a una interpretación errónea en n. 4 de dicha página. También es errónea la información lexical en n. 4, p. 129 (cf. nuestra nota (a) en p. 46).

Por otra parte, no se indica cuál es el texto básico. La única edición que se menciona (aunque no en ese carácter) es la de *O. C.* (n. 4, p. 13, y n. 62, p. 61),

<sup>12</sup> Cf. H. J. Becco, *op. cit.* en n. 3.

<sup>13</sup> *Don Segundo Sombra* fue traducida al idisch (1927), al holandés (1930), al francés (1932), al alemán (1934), al inglés (1935), al checo (1936), al italiano (1940), al portugués (1952), al sueco (1955), al ucraniano (1955). Cf. H. J. Becco *op. cit.* en n. 3. A continuación, enumeramos traducciones posteriores, que no figuran en la «Bibliografía» de Becco.

1960 Trad. al ruso por V. Kripova, Moscú, Editorial Estatal de Literatura.

1961 Trad. al estoniano por W. Mettus, Toronto, Orto.

1965 Trad. al croata por L. Čaberić Zagreb, Naprijed.

1966 Trad. al italiano por L. Orioli, Milano, Adelphi.

1974 Trad. al húngaro por S. Sándor, Budapest.

1974 Trad. al japonés (sin nombre del traductor), Buenos Aires, Akoku Nippo.

1979 Trad. al tagalo por E. Farolan, Manila, R. P. García Publishing.

<sup>14</sup> Por ejemplo, las de Colihue, CEDAL, Huemul, Plus Ultra, Kapelusz (de Argentina) y las de Alianza, Hyspamérica, Cátedra (de España).

<sup>15</sup> Constituye una excepción la editada por Rivolin (Buenos Aires, 1982) –con Introducción de Alberto Gregorio Lecot–, que reproduce la edición de Stols (cfr. nota 8). Ya en 1961, se había publicado un facsímil de dicha edición holandesa (Buenos Aires, Fabril Editora). Cf. H. J. Becco, *op. cit.* en n. 3.

<sup>16</sup> Edición de Sara Parkinson de Saz, Madrid, Cátedra, 1982.

<sup>17</sup> La única variante de ese grupo que se consigna es la de la n. 10 de p. 154, pero está mal ubicada en el texto.

pero la citada errata de p. 297 no está en *O. C.* y sí figura en ediciones de Losada. Hay, además, un manejo confuso del material textual: en p. 59 se manifiesta que las variantes consignadas se toman de la copia mecanografiada (que es denominada «el manuscrito»), pero hemos comprobado que provienen de lo que nosotros llamamos «los manuscritos» (que en la edición de Cátedra son denominados «borradores»); en n. 3 de p. 310 se indica como término de la versión mecanografiada (que abarca la totalidad de la novela) el final de los manuscritos (que sí están incompletos).

Como resultado de los exámenes reseñados, puedo asegurar que no existe ninguna edición de *Don Segundo Sombra* sin erratas. Con respecto a la problemática del establecimiento definitivo del texto, el análisis de la producción textual nos ha conducido a sintetizar así la dificultad fundamental:

1. En la copia mecanografiada por Adelina del Carril se deslizaron erratas indudables que han perdurado en todas las ediciones posteriores; pero hay, además, discrepancias con los manuscritos que podrían haber contado con la aprobación del autor.
2. Desde la primera tirada, inclusive, cada nueva edición ha ido incorporando su grano de arena en materia de erratas que pueden subsanarse; pero en la 1a. ed. y en la 2a. aparecen también nuevas variantes que podrían ser resultado de una consulta oral con el autor.

El texto que se presenta aquí (cuyas características se detallan en el apartado 2) se basa en la 2a. ed. (la última que –según los testimonios de que disponemos– contó con la intervención personal del autor); pero se han enmendado todas las erratas advertidas (cerca de cincuenta –de las cuales alrededor de una treintena se corrigen por primera vez–)<sup>18</sup> y se señala la posibilidad de otras en casos en que los elementos de juicio disponibles no autorizan a alterar el texto.

Antes de hacer una enumeración y una descripción sucinta de las versiones de la novela cotejadas, me referiré al material pre-textual y para-textual recopilado.

### 1.1. *Material pre-textual y para-textual*

Este material permite reconstruir las etapas de la composición de *Don Segundo Sombra* y aporta datos sobre el proceso de producción textual.

<sup>18</sup> Cf. p. 25 -l. 22-, p. 26 -l. 11-12-\*, p. 27 -l. 8-, p. 46 -l. 12\*, l. 16\* y l. 17\*- , p. 47 -l. 31-, p. 49 -l. 1-, p. 51 -l. 14-, p. 52 -20-\*, p. 58 -l. 5-\*, p. 62 -l. 1-, p. 68 -l. 10-\*, p. 71 -l. 7-, p. 73 -l. 17-\*, p. 76 -l. 8-\*, p. 86 -l. 10-\*, p. 88 -l. 25-\*, p. 93 -l. 25\*- , p. 93 -l. 37-\*, p. 94 -l. 20-21-, p. 95 -l. 28-\*, p. 101 -l. 24-\*, p. 109 -l. 10-, p. 112 -l. 10-, p. 115 -l. 5-, p. 123 -l. 32\* y 37\*- , p. 126 -l. 2-, p. 139 -l. 33-\*, p. 142 -l. 12-\*, p. 145 -l. 5-, p. 148 -l. 15-\*, p. 149 -l. 25-, p. 151 -l. 13-\*, p. 166 -l. 23-24-, p. 168 -l. 10-\*, p. 176 -l. 19-, p. 178 -l. 9-\*, p. 180 -l. 12-\*, p. 181 -l. 10-\*, p. 206 -l. 28-\*, p. 213 -l. 1 y l. 29\*- , p. 214 -l. 1-\*, p. 223 -l. 16-\*. Las referencias señaladas con asteriscos corresponden a erratas que no habían sido corregidas antes de la presente edición.

Se sabe que R. G. –a la manera de los escritores impresionistas– registraba en fichas aspectos de la realidad, ideas, emociones, que luego compaginaba, reelaboraba y pulía. Cuenta Adelina del Carril que su marido «llevaba siempre en el bolsillo superior del saco, junto con la pluma fuente, un montón de tarjetas del mismo tamaño. Cuando algo le parecía digno de interés –ya fuese un pensamiento que se le ocurría en ese instante, la impresión que le causaba un paisaje, un edificio, un rostro, unas palabras oídas al azar– lo apuntaba en el acto, donde quiera que estuviese». <sup>19</sup> Un testimonio es el episodio en que R. G., después de conversar con un paisano que acababa de reñir con otro a cuchilladas, anotó exactamente una de las frases del hombre:

–Nos mata el orgullo, amigo. Cuando un hombre nos insulta, lo mejor que podríamos hacer es llamarnos Juan. <sup>20</sup>

El parlamento fue incluido en el capítulo XXIII de *Don Segundo Sombra* (p. 193).

El mismo Güiraldes se refirió a aspectos de su método de trabajo: el registro de impresiones en fichas («Siéndome habitual fijar en tarjetas mis propósitos, como para que no se me escaparan, apunté: [...]», <sup>21</sup> la compaginación de materiales dispersos («Más tarde, en la Estancia retomé este borrador defectuoso y lo arreglé (muy insuficientemente) completándolo con toda la primera y última parte. Esto lo hice con notas nuevas y muchas dispersas, de las cuales algunas existían desde hacía ocho, nueve y hasta diez años.»), <sup>22</sup> los borradores largamente madurados (después de 1910, en París, pergeñó los borradores de tres libros «que, trabajados simultáneamente, había de publicar: unos cinco años más tarde, *El Cencerro de Cristal* y *Cuentos de Muerte y de Sangre*; siete años más tarde, es decir, dos después de los citados, *Raucho*»), <sup>23</sup> la tarea de lima y pulido («Pulir, pulir, hasta llegar a la simplicidad que constituye lo grande»). <sup>24</sup>

Se sabe, también, que R. G. habló por primera vez de su proyecto de escribir *Don Segundo Sombra* (habiendo elegido ya el nombre del gaucho paradigmático) en 1917, que la obra comenzó a componerse entre 1919 y 1920 (en mayo de 1920 se habían escrito nueve capítulos), que fue continuada temporalmente en mayo de 1924, retomada nuevamente en julio de 1925 y concluida en marzo

<sup>19</sup> Cf. Ivonne Bordelois, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, pp. 62-63.

<sup>20</sup> Justin Piquemal Azemarou, *Ricardo Güiraldes. Reportaje a Adelina del Carril*, Buenos Aires, Ismael B. Colombo, 1969, p. 14.

<sup>21</sup> Cf. carta a Valery Larbaud fechada en Buenos Aires, julio de 1926, en *O. C.*, p. 789.

<sup>22</sup> Cf. «A modo de Autobiografía» (se refiere a la producción textual de *Raucho*), en *O. C.*, p. 36.

<sup>23</sup> Cf. «A modo de Autobiografía», en *O. C.*, p. 30.

<sup>24</sup> Cf. «Notas y apuntes», en *O. C.*, p. 721.

de 1926,<sup>25</sup> es decir, que hubo un largo período de acopio de materiales, que hubo borradores dejados y retomados, reelaboración, maduración.

Güiraldes no se lanzaba al azar. Prefería partir de un esquema prefijado y, de acuerdo con esas pautas básicas, recogía los materiales que luego compaginaba. Entre los manuscritos de *Don Segundo Sombra* hallé una ficha con el esquema general de la obra; lo transcribo textualmente a continuación:

- 1a. Parte - Don Segundo Sombra*
- 2a. Parte - La vida vagabunda*
- 3a. Parte - Blanco Cáceres (hijo)*<sup>26</sup>

La ficha comprende también el esquema particular de la primera parte que, como en la versión última, comprendía nueve capítulos (pero no coincide la exacta delimitación de cada uno con la versión que se conoce); ésta es su transcripción exacta:

- Cap. 1º La pesca - Mi vida*
- Cap. 2º Mi vuelta al pueblo - El forastero*
- Cap. 3º La pelea*
- Cap. 4º Casa - Decisión de fuga*
- 1ª parte Cap. 5º La estancia - D. S. domador*
- Cap. 6º La domada - El cuento*
- Cap. 7º Yo quiero ir en el arreo*
- Cap. 8º Primer día de marcha*
- Cap. 9º Ya sé que voy a aguantar*

Haya existido o no un borrador que constituyera una ejecución más o menos exacta de este primitivo plan de nueve capítulos así delimitados, del material textual resultante irán surgiendo nuevas pautas de organización que impondrán reestructuraciones: la presentación del forastero se perfila en el pasaje de la provocación del Tape Burgos y se funden los capítulos II y III del plan (o del primer borrador); se desgaja el cuento de su primitivo contexto; y a partir de la decisión del muchacho de lograr su incorporación en el arreo –que finalmente se ubicará en el capítulo V–, los acontecimientos se van eslabonando en una serie de éxitos y fracasos (de acuerdo con esa concepción fatalista de la vida que se atribuye al gaucho) en los cuatro capítulos siguientes.

<sup>25</sup> Cf. para la génesis de *Don Segundo Sombra*, Adelina del Carril «Nota preliminar» de una de las ediciones de la novela (Buenos Aires, Kraft, 1952, pp. 11-12) y Alberto Gregorio Lecot, *En «La Porteña» y con sus recuerdos*, Buenos Aires, Rivolin, 1986, pp. 51-66.

<sup>26</sup> En los manuscritos, Don Fabio Cáceres se llamaba Blanco Cáceres; con este nombre pasó a la copia dactilografiada, donde se hicieron las modificaciones pertinentes.



Las planificaciones güiraldianas seguían una meticulosa marcha de lo general a lo particular: de la totalidad de la obra a sus divisiones principales, de éstas a los capítulos. En el archivo Güiraldes, de R. Gowda, se conserva este esbozo del último capítulo (cuya copia me fue facilitada por A. G. Lecot):

*Evocaciones de varios años, como en el principio de la 1a. y 2a. parte. Vida de rico. Entrega de un potrero a Don Segundo. Concepto de Don Leandro. Lecturas con Raucho. Arreos cortos. De vez en cuando, pero no pierdo mi afición. Mejora de mi tropilla y de mis pilchas y prendas. Nada se modifica en mi interior con cuyo criterio juzgo todo, adoptando o rechazando afinidades; no pierdo la costumbre de dormir al raso, ni de levantarme al alba y acostarme con las gallinas.*

Hasta para la recolección de materiales, partía Güiraldes de esquemas prefijados (el siguiente pertenece a un diario íntimo inédito y me fue facilitado por R. Gowda):

*Hacer en la estancia una serie de retratos. Frases breves y viriles como para ser cinceladas en metal. Actitudes muy presentes, muy palpables, rasgos típicos. Algo en el género de los retratos de Raucho, más pujados, con dos o tres frases de la persona y un compacto relato de la vida de cada personaje.*

*Pedro Falcón, Ciriaco Díaz, el negro Guzmán, el Matos Ochoa, etc.*<sup>27</sup>

La acentuada tendencia a la concentración que se evidencia en las planificaciones progresivas continuaba durante la redacción de borradores: «me era imposible trabajar en cantidad sin repugnancia. Lo hice sólo parcialmente y he quemado luego los adfesios estos de desecho. Trabajaba por frase corta, por poema corto, por verso y cuento corto, y en novela por capítulo corto.»<sup>28</sup>

La existencia de algunos fragmentos desechados del libro hablan de una meticulosa tarea de selección y organización de los materiales. También entre los manuscritos, hallé este fragmento –destinado, seguramente, a una versión anterior de *Don Segundo Sombra*– escrito en una tarjeta:

#### DON SEGUNDO

*El paisano se paró frente a Don Segundo y, tratando inútilmente de ceñirse al compás, hizo unas descalabradas mudanzas.  
–Qué patadas injustas me dio una vez un petiso –dijo alguien.*

<sup>27</sup> En los manuscritos, el personaje Pedro Barrales se llamaba Pedro Falcón (como uno de los paisanos incluidos en la Dedicatoria, en la que también figura Ciriaco Díaz).

<sup>28</sup> Cf. «A modo de autobiografía», en *O. C.*, p. 36.

*Otro se puso en pie y prorrumpió con fingida aflicción:*

*–¡Se me desmanió un pavo!*

*El paisano se retiró hacia un rincón agazapándose en la sombra. Vimos que el enojo había estrechado su frente dándole una...<sup>29</sup> apariencia de carnero aspadado. Las risas fueron discretas.*

Se trata de un episodio que destaca el nacimiento de un rencor que puede traer consecuencias; finalmente, fue eliminado. No pudimos ubicarlo entre las variantes del texto porque –si bien suponemos que pertenecía al baile del capítulo XI– el pasaje en el que se insertaba (un malambo en el que interviene Don Segundo) ha desaparecido sin dejar rastros.

Como no se conserva completa la versión anterior a la de los manuscritos, no podemos seguir el proceso de producción textual en todas sus etapas.

Se conserva, sí, en hojas de tamaño oficio rayadas y foliadas –arrancadas sin lugar a dudas de un libro de actas del tipo de los que se utilizan en tareas contables– una versión algo distinta del último capítulo de la novela; lleva por título: «Partida de Don Segundo».<sup>30</sup> En la parte superior de la primera hoja, Güiraldes escribió con lápiz: «PRIMER VERSIÓN».<sup>31</sup> Además, detalle curioso, encima del título se lee: «Cap. XXIIIX» (*sic*), lo que permite suponer que en una primera redacción de la novela existió un capítulo más que finalmente fue suprimido (es muy aventurado determinar, en cambio, si su contenido desapareció totalmente o si subsiste refundido en alguno o algunos de los veintisiete capítulos conocidos). Según testimonios orales, la primera versión de la novela –al igual que la de otras obras de Güiraldes–<sup>32</sup> habría sido escrita en hojas rayadas y foliadas pertenecientes a un libro de contabilidad como las que se acaban de describir.<sup>33</sup> Volveremos a referirnos a este borrador en 1.2. y en 1.3. al establecer sus relaciones con los manuscritos y con la copia mecanografiada, respectivamente.

En el Archivo Güiraldes, de R. Cowda, se conserva un fragmento que por su aspecto parece formar parte del mencionado borrador. Se trata de un diálogo que, a su regreso al pago, sostiene Fabio con alguien –que podría ser Raucha como en la versión final–; pregunta por Aurora y se entera de que la muchacha

<sup>29</sup> Aquí, una palabra (evidentemente, un adjetivo) que no pude descifrar: *¿tisuda?, ¿tiesuda?*

<sup>30</sup> Los capítulos de los manuscritos que se conservan –así como los de las versiones subsiguientes– no llevan, en cambio, título alguno.

<sup>31</sup> Cf. n. (b), p. 18.

<sup>32</sup> Por ejemplo, el manuscrito de *El sendero*, que se conserva en el Museo «Ricardo Güiraldes, de San Antonio de Areco. Del borrador del último capítulo de *Don Segundo Sombra*, parte se conserva en el Fondo Nacional de las Artes –hasta *No hablábamos. ¿Para qué?* (p. 225)– y el resto en el citado museo de San Antonio de Areco.

<sup>33</sup> Las variantes procedentes de estas hojas sueltas del borrador van precedidas por la abreviatura *hj.* en el aparato crítico.

tuvo algunas aventuras. De todo ello no queda más que una velada alusión en el capítulo XXVI (p. 216):

–... *¿Está siempre Cuevas?*  
*Me quedé suspenso, esperando la respuesta. Sentí la boca seca.*  
 –*Hace mucho que no está.*

Suprimir todo dato superfluo. Sugerir en lugar de explicar. Las redacciones sucesivas registradas en las notas 1, 2 y 3 de p. 216 muestran en acción el modo en que Güiraldes trabajaba su estilo (la «superficie» de su discurso); intentaremos acceder, en el apartado 3, a las motivaciones profundas que conducen hasta el producto final.

El material pre-textual recopilado se completa con un extraño Prólogo (p. b) firmado por Fabio Cáceres, es decir, ubicado en la ficción (o más exactamente, en la ficcionalidad de la enunciación). Se lee en cinco tarjetas manuscritas sin fechar –pertenecientes al Archivo Güiraldes, de R. Gowda– y en el dorso de una de ellas hay un dibujo de mar y montañas en el que se divisa un caserío, lo que ha hecho suponer a A. G. Lecot<sup>34</sup> que pudo haber sido redactado en Mallorca. Allí estuvo R. G. en marzo de 1920 y, como se ha dicho, en mayo de ese año concluyó la redacción de los primeros nueve capítulos de *Don Segundo Sombra*.

Este prólogo desechado presenta la peculiaridad de situar al narrador fuera del ámbito rural (hay una referencia implícita a su inserción en el ambiente de los círculos literarios: discute sus obras con amigos); en la versión final de la novela, la fugaz mención de lecturas y de viajes a Buenos Aires cumple la función de dar verosimilitud al registro culto del narrador-personaje, pero Fabio permanece indisolublemente ligado al universo pampeano. Ese rasgo particular permite conjeturar que el borrador de la primera parte, concluido en 1920, no había logrado aún esa peculiar interrelación entre dos culturas que propone el producto final.<sup>35</sup>

## 1.2. *Los manuscritos de Don Segundo Sombra*<sup>36</sup>

Los manuscritos hológrafos de la novela comprenden los veintisiete capítulos que se conocen (sin ninguna dedicatoria inicial), pero el último está incompleto. El autor escribe, con letra cuidada, 471 carillas sobre cartulina fina, tipo Manila, en hojas de aproximadamente 30 por 50 cm, dobladas en cuadernillo.

<sup>34</sup> A. G. Lecot, *op. cit.* en n. 25, pp. 60, 65 y 66.

<sup>35</sup> También la alusión a un protagonismo indiscutible de Don Segundo en el relato hace pensar en una organización diferente del mundo ficcional.

<sup>36</sup> En adelante se los citará así: *ms.*

Y aquí un dato importante para estudiar el proceso de producción textual: conociendo otros materiales pre-textuales de ésta y otras obras, resulta evidente que en ellos se pasa en limpio un borrador inicial (producto, a su vez, de una minuciosa tarea de compaginación de fragmentos escritos en hojas y fichas). Prueba de que los manuscritos conservados son copia de un borrador inicial –aparte de la letra casi caligráfica que contrasta con la de borradores de cartas, poemas y otras páginas que he podido tener en mis manos– son:

1. el escaso número de enmiendas (alrededor de dos centenares, en tanto que más de dos mil modificaciones pueden observarse en el texto dactilografiado destinado a la imprenta);
2. la menor «significancia» de las enmiendas del manuscrito (también en relación con las de la copia mecanografiada).

Se trata de correcciones surgidas al correr de la pluma, mientras que las hechas sobre la copia dactilografiada son el resultado de la relectura y de la reflexión. Gran parte de las modificaciones que se observan en los manuscritos consisten en el tachado de una palabra que se reemplaza a continuación por otra: la palabra reemplazante viene ordinariamente a continuación de la reemplazada, en línea, prueba de que se trata de una corrección inmediata que no ha exigido particular meditación. Muy pocas veces se suprime alguna palabra (en estos casos, por ejemplo, puede tratarse de alguna redundancia o de alguna repetición que no cumple funciones expresivas) o se hace algún agregado (generalmente se incorpora algún dato apuntando a una mejor comprensión del sentido).

Veamos algunos ejemplos. En el capítulo II (p. 10) el reserito contesta a Don Pedro:

*–Sé que no es de aquí..., no hay ningún hombre tan grande en el pueblo.*

En una primera redacción se leía:

*–Sé que no es del pueblo...*

Una lectura rápida basta para revelar una de esas repeticiones que la preceptiva juzga «poco elegantes»:

*–Sé que no es del pueblo..., no hay ningún hombre tan grande en el pueblo.*

Por ello *del pueblo* fue tachado y, a continuación, se lo reemplazó por *de aquí*. En el capítulo I (p. 5) se lee:

*–Aura dame un peso.*

En los manuscritos, después de burlarse del borracho Juan Sosa para divertir a un grupo de desocupados, el muchacho le decía al que lo había incitado:

*–Aura dame el peso.*

Pero anteriormente no se había hablado de ningún convenio –al menos en esta versión–; se advierte entonces el uso indebido del artículo y se tacha *el* para sustituirlo de inmediato por *un*.

La mayor parte de las enmiendas eliminan voces o construcciones propias de una redacción rápida y, a veces, desmañada. Sin embargo, casos excepcionales anticipan algunos aspectos de la reelaboración a la que va a ser sometido el texto dactilografiado.

En el capítulo XVI (p. 120), por ejemplo, la eliminación de un verbo de aprehensión perceptiva en la persona del singular (eliminación que convierte una proposición subordinada en oración) focaliza la imagen del mar al llevar a un segundo plano el discurso del narrador. En un primer momento se había escrito:

*Me pareció que llegaba tan alto aquella pampa azul y lisa que no podía convencerme de que fuera agua.*

*Me pareció que* fue tachado y ahora se lee:

*Llegaba tan alto aquella pampa azul y lisa que no podía convencerme de que fuera agua.*

En el capítulo VI (p. 38) se prefiere un término más popular que, por otra parte, tiene la virtud de sugerir lo que el anterior designaba de una manera directa. Al describir los preparativos para su primer arreo, decía el narrador:

*Mientras Goyo fue a buscar su manea, ensillé con calma mi petiso [...],*

*con calma* fue tachado y sustituido a continuación por *chiflando*:

*Mientras Goyo fue a buscar su manea, ensillé chiflando mi petiso [...].<sup>37</sup>*

Otras veces, R. G. eliminó alguna de esas imágenes inusitadas que habían caracterizado el estilo de *El cencerro de cristal* y que después se pusieron tan en boga entre los inscriptos en los distintos «ismos» de la época, pero que se redujeron notablemente en *Don Segundo Sombra*. En el capítulo III, en el episodio de los incidentes verbales durante el almuerzo en la cocina de los peones (p. 21), luego de ser reconvenido por un viejo, el protagonista se siente intimidado:

*Una mirada me había bastado para saber quién me hablaba y esta vez agaché la palabra [...]*

<sup>37</sup> En la copia mecanografiada de los manuscritos, *fue a buscar su manea* fue sustituido por *buscaba su arriador*.

Pero en el giro inesperado –e indudablemente de gran valor expresivo– *agaché la palabra, la palabra* fue tachado y sustituido a continuación por *la cabeza*: se prefirió el común y corriente *agaché la cabeza*.

También se atisba en estos manuscritos el comienzo de una tarea que culminará en la posterior reelaboración: la eliminación de narraciones en presente (en la copia mecanografiada, el tiempo presente desaparecerá de todas las narraciones). En muchos casos, parece tratarse de un uso del llamado «presente de actualización», como el que se había utilizado en el capítulo IV cuando la descripción de la doma de Don Segundo llega a su culminación (p. 27):

*Los padrinos tratan de seguir aquellas órdenes aunque no tengan más remedio que quedar a distancia esperando intervenir de un modo eficaz. La yegua no grita ya. Don Segundo calla. Era como si ambos estuvieran atentos a un intenso trabajo mental, hecho de malicias y sorpresas, de resistencia y bizarría.*

Los presentes se transforman en pretéritos (tres imperfectos y un indefinido diestramente administrados):

*Los padrinos trataban de seguir aquellas órdenes aunque no hubiera más remedio que quedar a distancia esperando intervenir de un modo eficaz. La yegua no gritaba ya, don Segundo calló.*

Otras veces parece tratarse de frases o fragmentos de una primitiva narración en presente que han permanecido por inadvertencia después de una posterior reelaboración en pretérito (dato importante para reconstruir la evolución textual de *Don Segundo Sombra*). Por ejemplo, una mención del comportamiento de los parroquianos de la fonda descripta en el comienzo del capítulo XIII (p. 90):

*Otro, de la misma mesa, dialoga con un vecino sobre el precio de los cerdos y el cerealista interviene, opinando con gruesas erres alemanas.*

El párrafo ha sido copiado así y, esta vez, las correcciones aparecen sobre las tachaduras: los presentes son sustituidos por pretéritos imperfectos:

*Otro, de la misma mesa, dialogaba con un vecino sobre el precio de los cerdos y el cerealista intervenía, opinando con gruesas erres alemanas.*

Dentro del contexto, esta referencia no reúne las condiciones necesarias para justificar un presente de actualización: parece tratarse de vestigios de una versión anterior redactada en presente (con el estilo «diario de viaje» propio de *Xaimacá*).

En suma, estos manuscritos constituyen el testimonio que mejor nos acerca a «la etapa de los borradores», pero ya representan el estadio final de esa etapa.

### 1.3. *La copia mecanografiada de los manuscritos*<sup>38</sup>

Se trata de trescientas veintiséis hojas lisas tamaño oficio (numeradas del 1 al 325, la hoja inicial –con la Dedicatoria manuscrita– sin numerar),<sup>39</sup> en las que Adelina del Carril pasó a máquina los veintisiete capítulos que se conocen.<sup>40</sup>

El último capítulo está completo, pero con él ocurre algo muy particular que prueba que fue compuesto –o rehecho– antes de que R. G. hubiese terminado de ese copiar del borrador la versión manuscrita que se conserva, e incluso, estando comenzada la tarea de mecanografiado de *ms.* Las dos operaciones –pasar en limpio el borrador y dactilografiar lo manuscrito– debieron de ser más o menos simultáneas, sobre todo en la etapa final de la composición de *Don Segundo Sombra*.

Mientras los capítulos del I al XXVI son copia mecanográfica de los manuscritos examinados, el capítulo XXVII reproduce el texto que figura en esas hojas foliadas arrancadas de un libro de contabilidad –a las que ya mereferí– que llevan este título: PRIMER VERSIÓN.<sup>41</sup> Posteriormente, la versión dactilografiada del último capítulo fue sometida a una reelaboración estructural y sufrió un proceso de corrección aún más intenso que el de los veintiséis capítulos anteriores. Además, este capítulo no sólo no es copia de *ms.*, sino que –inclusive– con él se siguió un proceso inverso: una vez copiado a máquina por Adelina del Carril a partir del borrador, y una vez reestructurado y enmendado por R. G., fue pasado a mano por éste; sin embargo, no concluyó de copiarlo, se detuvo en la mitad del undécimo párrafo:

*Al lado de esto, Raucho me parecía a veces una criatura libre de dolores, sin verdadero bautismo de vida.*

Aquí finalizan los manuscritos. Aparentemente, en lo que respecta al cap. XXVII, *ms.* hasta ese punto (punto en el que ya han finalizado las reestructuraciones) y *cp.* para los restantes párrafos constituyeron los originales para la imprenta.

No caben dudas acerca de que Ricardo Güiraldes terminó la novela con premura. Así fue como permanecieron en el último capítulo cierto tipo de rasgos

<sup>38</sup> En adelante se la citará así: *cp.*

<sup>39</sup> A diferencia del Prólogo desechado (aparentemente, compuesto antes de finalizar la redacción de la totalidad de la novela), la primera versión de la Dedicatoria se escribe una vez preparados –o muy avanzados– los originales de imprenta.

<sup>40</sup> Con respecto a la labor mecanográfica de Adelina del Carril, *cf.* por ejemplo, Ivonne Bordo, *op. cit.* en n. 19, p. 82.

<sup>41</sup> De las ocho páginas que comprende *cp.*, las seis primeras reproducen las hojas del borrador que se encuentra en el Fondo Nacional de las Artes, y las dos páginas restantes un borrador del mismo tipo conservado en el Museo Ricardo Güiraldes, en San Antonio de Areco.

de la primera redacción que fueron luego suprimidos de manera minuciosa y sistemática de los veintiséis capítulos anteriores. Por ejemplo, uno de los últimos párrafos comienza así:

*La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada [...]*

Y continúa pocos renglones más abajo:

*se fue reduciendo como si la cortaran de abajo [...]*

Las repeticiones de palabras de la misma raíz como la que se acaba de ver –reducida/reduciendo– fueron eliminadas de modo casi obsesivo por R. G. Entre las enmiendas sistemáticas más significativas, señalaremos –en el apartado 3– la reestructuración del sistema deíctico y la eliminación de voces o construcciones exclusivas del uso culto o especialmente artificiosas. En el capítulo XXVII, sobreviven restos del sistema deíctico de la primera versión: *estas* y *esto* en p. 223 (en tanto que sí se hizo el cambio pertinente en p. 218 –*Esas* sustituyó a *Estas*–). En p. 17, por ejemplo, el adjetivo *soñolenta* había reemplazado al cultismo *somnolente*; sin embargo, este cultismo perdura hacia el final de la novela (p. 226).

En los últimos capítulos se observa una declinación del celo reelaborador puesto de manifiesto sobre los anteriores. Por ejemplo, una expresión como *crisis moral* (p. 214) pertenece al repertorio de formas que R. G. eliminó sistemáticamente. Lo mismo sucede con vocabulario y fraseología propios del lenguaje coloquial de la clase alta urbana: *groserotes* (p. 204), *vestuario* (p. 212), *sabía una barbaridad* (p. 223); en cambio, sí suprimió el superlativo *diversísimas* (cfr. p. 223, n. 1, 1a.).

Puede sorprender que una novela comenzada entre 1919 y 1920 que quedó terminada en 1926 –es decir, una obra cuyo proceso de elaboración abarcó alrededor de siete años– haya sido concluida en forma apresurada. Según testimonios de Adelina del Carril,<sup>42</sup> Güiraldes ya había compuesto los diez primeros capítulos de *Don Segundo Sombra* en mayo de 1920. En el invierno de 1921, durante su viaje por el Noroeste argentino, visitó asiduamente los reñideros de gallos con el fin de recoger material para su libro. En el verano siguiente, estuvo en campos de Dolores y de su contemplación de los cangrejales surgieron nuevas páginas para la novela. Alrededor de 1923, comenzó un diario íntimo –que permanece inédito y actualmente se halla en el Museo Ricardo Güiraldes– donde hace referencia a la recolección de datos para la composición de *Don Segundo Sombra*. En 1925, se alejó de la dirección de Proa para terminar su novela. En junio del mismo año, hizo un proyecto de carta para Guillermo de

<sup>42</sup> Adelina del Carril, *op. cit.* en n. 25.



Torre y anotó: «Estoy trabajando *Don Segundo Sombra*»<sup>43</sup> (no escribió «estoy trabajando en *Don Segundo Sombra*»; por lo tanto, ya consideraba su libro prácticamente terminado y estaba puliéndolo). Por último, también de acuerdo con declaraciones de su esposa,<sup>44</sup> la obra quedó acabada en 1926.

Cuando Ismael Colombo –hijo de Francisco Colombo, el impresor de *Don Segundo Sombra*– me manifestó que el libro comenzó a imprimirse sin estar definitivamente concluido y era necesario reclamar a su autor constantemente los originales restantes, pensé en un primer momento que R. G. no habría acabado de pulirlos y, por este motivo, no se decidía a entregarlos. Pero en el final del texto de la novela hay indicios internos que permiten asegurar que fue terminada perentoriamente. Por otra parte, algunas páginas del diario íntimo prueban que R. G. ya tenía por esa época la certeza de una muerte cercana; así, la compulsión a terminar debió de haber sido particularmente dramática.

Retomemos la enumeración de las características generales del texto mecanografiado por Adelina del Carril. El trabajo de relectura, lima y pulido al que se lo sometió fue tan intenso y las pautas de reelaboración se ejecutaron tan sistemáticamente, que puede decirse que de él resultó una nueva obra. Nos hallamos ante algo muy diferente de las enmiendas al correr de la pluma que predominan en *ms.*, y aquí tampoco se trata de esas correcciones inmediatas que surgen de una lectura de revisión general (como las que se ejecutarán sobre las pruebas de imprenta de 1ª ed. y sobre ésta para componer la 2ª); se trata de una meticulosa reescritura que no sólo tiene un peso cuantitativo (las enmiendas de *cp.* ocupan gran espacio encima, al costado y debajo de cada línea, o suprimen fragmentos a veces bastante extensos), sino que (como veremos en el apartado 3) también pesan cualitativamente.

Entre las enmiendas significativas que caracterizan el trabajo del autor sobre *cp.*, figura la sustitución de una serie de nombres pertenecientes a pobladores reales de San Antonio de Areco por otros de ficción. Retomaremos el tema en el apartado 3.

Interesa, sí, agregar aquí un dato relevante para la fijación del texto de la novela. Al cotejar la copia mecanografiada con los manuscritos se observa, de tanto en tanto, alguna discrepancia parcial. A veces, se trata de erratas evidentes. Ejemplificaremos con algunas de las que pasaron a la primera edición y perduraron en todas las posteriores.

En la descripción del visteo del capítulo IV (p. 26), se lee en los manuscritos:

*Las piernas abiertas en una guardia corta, que permite rápidos desplazamientos y embestidas, el brazo izquierdo adelante como si lo guareciera el poncho, la diestra movediza en cortas fintas, Goyo y Horacio buscaban marcarse.*

<sup>43</sup> *O. C.*, p. 33.

<sup>44</sup> del CARRIL, Adelina, *op. cit.* en n. 25, p. 12: «instalado en la estancia paterna de San Antonio de Areco, entre muebles antiguos y platerías que le hacían presente una tradición de vida que era alma de su alma y sangre de su sangre, terminó entre 1925 y 1926 *Don Segundo Sombra*».

En *cp.* se omitió el adjetivo izquierdo y –después de haber hecho R. G. dos sustituciones que evidencian la búsqueda de una mayor naturalidad expresiva: *cuerpeada* en lugar de *desplazamiento*, *derecha* en lugar de *diestra*– el párrafo quedó así:

*Las piernas abiertas en una guardia corta, que permite rápidas cuerpeadas y embestidas, el brazo adelante como si lo guareciera el poncho, la derecha movediza en cortas fintas, Goyo y Horacio buscaban marcarse.*

La mención del brazo que en una pelea a cuchillo hubiese debido sostener el poncho entra aquí en correlación con la *derecha movediza*; por lo tanto, exige la presencia del adjetivo *izquierdo*.

En el capítulo XIII, cuando en la riña de gallos se despica el bataraz (p. 93), se lee en el manuscrito:

*Pero la plaza se había dado vuelta como guayaca vacía.  
–¡Veinte a quince al bataraz!–gritaba uno.  
–Trainta a vainticinco contra el despicao –decía otro.*

En *cp.* se omitió la primera postura (que llevaba la especificación *gritaba uno*), con lo cual resulta discordante la acotación *decía otro*, que correspondía a una segunda postura. Además, en lugar de *vainticinco* se copió *veinticinco* y así quedó la sucesión *trainta... veinticinco*; pero las correcciones de R. G. homologaron fonéticamente el fragmento: *trainta* fue sustituida por *treinta*.

También sobreviven en todas las ediciones las erratas de p. 58 –l. 5–, p. 139 –l. 33–, p. 145 –l. 5–, etc.

Además, hay varias erratas en la transcripción mecanográfica de los diálogos; con frecuencia, la norma urbana sustituye a la rural por distracción: *sesto* es reemplazado por *sexto* (p. 86), *Gatiando* por *Gateando* (p. 86), etc.

En algún caso, erratas de la copia que pasaron a las ediciones posteriores fueron corregidas en las ediciones de Losada y Kraft (en la gran mayoría de los casos, se trata de errores obvios para cualquier lector atento). En el capítulo XV (p. 109), por ejemplo, en las tres primeras ediciones de la novela se lee:

*Garúa y Comadreja, castigadas por repentino terror, corrieron hacia nosotros.*

a pesar de haberse manifestado antes que Comadreja era un caballo bayo (en los manuscritos se lee, en cambio, *castigados*).

Una probable errata de *cp.* es la ausencia de la reiteración amplificadora *muy contento* en el significativo fragmento que evoca el reencuentro con Don Leandro Galván en el capítulo XXVI (p. 214). En *ms.* se leía:

*Yo tenía el chambergo en la mano y estaba contento, muy contento, pero triste.*

En *cp.* (lo mismo que en la primera edición y todas las posteriores) se lee:

*Yo tenía el chambergo en la mano y estaba contento, pero triste.*

De esta manera, se pierde una coincidencia más exacta con el pasaje que describe el sueño premonitorio, al comienzo del capítulo XVIII (p. 137), coincidencia que desempeña una función en el proceso novelístico y que, por otra parte, era casi perfecta en los manuscritos (*cf.* nota (a) de p. 214). No obstante, la aparente aprobación del texto por parte de R. G. y la posibilidad de que una reiteración que intensificaría los aspectos positivos del nuevo estado del protagonista haya sido percibida como una nota discordante dentro de la atmósfera del pasaje nos indujeron a conservar la lección de *cp.*

Hay otra discoincidencia entre estos dos pasajes de los capítulos XVIII y XXVI (mantenida también en todas las ediciones de la novela); se trata de una errata de la edición príncipe, pero tiene su origen en una lectura defectuosa del texto mecanografiado. En *ms.*, Don Leandro dice las dos veces:

*El que sabe de los males de esta tierra por haberlos vivido, se ha templado para domarlos.*

En la novela de R. G., la caída de la *-d-* intervocálica del sufijo *-ado-* es una característica fonética común al habla de peones y patronos. Al copiar a máquina el parlamento correspondiente al capítulo XXVI se transcribió primero *templado*, pero luego se advirtió que no era la forma que correspondía y –como la terminación *-do* había quedado algo borrosa– se retrocedió y marcó con fuerza una *o* sobre la *d*. Sin embargo, en una lectura rápida se lee «templado», y ésta fue la norma que pasó a la primera edición y a todas las demás. *Cf.*, también, p. 213, l. 29.

Hay numerosos casos en los que no se puede asegurar que la modificación de *cp.* sea una errata: a veces, parece tratarse de un cambio sin mayor trascendencia; otras, las modificaciones responden a las pautas de corrección que rigieron el trabajo de reelaboración que R. G. efectuó sobre el texto mecanografiado.

Los esposos trabajaban juntos, pero es imposible saber si el autor fue o no consultado en cada oportunidad. De todos modos, he descartado la posibilidad de que existan correcciones de la propia Adelina del Carril por tres razones: 1° porque nuestro cotejo ha revelado que su fidelidad al texto manuscrito la llevó a copiar errores patentes para cualquier persona mucho menos culta que ella (la inmensa mayoría de ese tipo de errores –a menudo ortográficos– se ven corregidos de puño y letra de R. G.); 2° porque posteriormente tuvo participación personal en la preparación de la edición holandesa de Stols (1929) que se destaca por su fidelidad al texto de la 2a. ed. (*cf.* n. 8); 3° porque creo en el testimonio que sobre esta cuestión me ha dado Ramachandra Gowda –testimonio

corroborado por las dos razones que acabo de esgrimir-, quien me manifestó que ella sentía un respeto casi religioso por todo lo que su marido había escrito y siempre se opuso a que se hiciesen enmiendas en sus textos.

Por otra parte, me consta que el texto dactilografiado fue concienzudamente confrontado con el de los manuscritos, ya que en numerosas ocasiones se eliminó un error de copia restituyendo la forma originaria. De modo que –si bien debieron quedar erratas a pesar de esa labor de confrontación–, al fijar el texto, toda vez que no se tratase de un evidente error en el mecanografiado se dejó la última lección aprobada por el autor. El examen del aparato crítico permite advertir la presencia de una forma dudosa.

Por ejemplo, al comenzar el capítulo XV, en la descripción de los pagos del Sur (p. 106), se lee en los manuscritos:

*Me acordé de una noche pasada al lado de la cama de mi tía Mercedes (ídale con mi tía!). Los huesos querían como sobrarle el cuero y estaba más sumida que mula de noria.*

En *cp.* se emitió *de la cama*, entonces no se capta claramente la referencia a una noche en vela junto al lecho de una enferma y el significado de las alusiones físicas; así, se desdibuja la connotación de enfermedad que el autor quiso atribuir a esa tierra que acababa de describir como *baya y flaca*. De todas maneras, ante la posibilidad de que el autor optara por una formulación menos explícita, dejamos la lección que perdura en todas las ediciones, aunque manifestando nuestras dudas.<sup>45</sup>

Tampoco puede olvidarse que R. G. leyó cuidadosamente el texto de *cp.* –y posteriormente las pruebas de imprenta– e inclusive, no advirtiendo en algunos casos la existencia de un error de transcripción mecanográfica, halló otra solución para enmendar el texto. Al comienzo del capítulo XXI (p. 166), por ejemplo, se describía así en *ms.* un atardecer:

*Del día ya no quedaba más que una barra de nubes granate en el horizonte [...].*

En *cp.* no se transcribió granate y quedó esta descripción.

*Del día ya no quedaba más que una barra de nubes en el horizonte [...].*

R. G. pareció advertir la presencia de una imagen visual incompleta e hizo un agregado de puño y letra en una ulterior revisión:

*Del día ya no quedaba más que una barra de nubes iluminadas en el horizonte [...].*

En cambio, las modificaciones como la de p. 45 –l. 36– (un ajuste en la delimitación del tiempo transcurrido) fueron seguramente consultadas oralmente

<sup>45</sup> En los casos de posibles erratas, siempre hemos puesto de manifiesto nuestras dudas. *Cf.* p. 67 –l. 33–, p. 74 –l. 5–, p. 149 –l. 5–, etc.

con el autor. Probablemente sucedió lo mismo en los casos en que han desaparecido elementos repetidos, redundantes o superfluos. Cf. la supresión de un diálogo reiterativo en p. 58 –después de l. 35–, la desaparición del adjetivo redundante *única* en p. 50 –notas 1 y 2–, etc.

Una de las pautas de corrección más sistemáticas de *cp.* y versiones subsiguientes es la voluntad de ajustar el lenguaje del narrador (es decir, el registro culto) a la preceptiva gramatical. Por consiguiente, también debieron ser avaladas por el autor varias lecciones de *cp.* que no transcriben las correspondientes de *ms.* pero responden a dichas pautas: *pelearan* –p. 118– (*peliaran* en *ms.*), *peonaje* –p. 124– (*pionaje* en *ms.*), *coceadas* –p. 180– (*cociadas* en *ms.*), *Nos apeamos* –p. 213– (*Nos apiamos* en *ms.*).

En p. 140, la lección *maneador* –suplantada por *correón*– proviene de *ms.*; sin embargo, pocas líneas más abajo –siempre en el discurso del narrador– se leía en el manuscrito: *manidor* (que en *cp.* fue transcripto *maneador*). Estas alternancias caracterizaban el habla de los estancieros cultos, y el elevadísimo número de formas típicas del dialecto rural que R. G. eliminó de la narración y la cantidad considerable que escapó a su celo corrector<sup>46</sup> permiten deducir que, cuando empleaba oralmente voces de alta frecuencia en el ámbito pampeano, o de uso exclusivo de este medio, solía hacerlo con la pronunciación rural.<sup>47</sup> En cambio, con otro tipo de vocablos se sigue invariablemente la norma culta urbana: *chispeante* (p. 19), *crustáceos* (transformado en *cangrejos* –p. 110–), *simultáneamente* (transformado en *a un tiempo* –p. 126–), etc.

También aportan datos acerca de la historia textual de *Don Segundo Sombra* las anotaciones del autor en página enfrentada (en el dorso en blanco de la hoja anterior).

Las más interesantes son las que ilustran sobre la elaboración de los dos registros lingüísticos de la novela: el culto y el popular. Son muy numerosas las anotaciones que ponen de manifiesto el esfuerzo de R. G. por ajustar a la preceptiva el lenguaje del narrador. En el capítulo XVIII, por ejemplo, se leía en *ms.* y se transcribió en *cp.*:

*Mi padrino se había aparejado con el viejito [...].*

<sup>46</sup> Cf. *cabresteaba* (p. 18), *sabería* (p. 33), *desmanidos* (p. 51), *voltié* (p. 56), *chiripases* (p. 75), *cabrestos* (p. 97), *arrié* (p. 109), *arriaban* (p. 126), *batituses* (p. 149), *caracuses* (p. 153), *clines* (p. 180), *arriadorazo* (p. 181).

<sup>47</sup> El habla de los porteños cultos de la clase terrateniente ofrecía dicha característica fonética que, en esa clase social, hoy sólo se observa en ancianos. El cultivo o el rechazo de este ruralismo lingüístico –unido siempre a determinados comportamientos y actitudes– estaba ligado a matices ideológicos. Un comentario de Silvina Ocampo durante un reciente reportaje (en *La Nación*, Buenos Aires, 9-2-86, Secc. 4a., p. 2) es testimonio de las dos posturas: «[Ricardo Güiraldes] era muy criollo (para mi gusto demasiado), como si hubiera estudiado a fondo el aire criollo.»

En la página enfrentada, quedó constancia de la duda lingüística del autor: «aparejado»? Y hecha la averiguación pertinente, escribió al lado de la pregunta: «no». En p. 126-127 se puede observar la enmienda consiguiente:

*Mi padrino* había hecho pareja *con el viejito* [...] <sup>48</sup>.

Generalmente, las anotaciones de ese tipo van seguidas de esta abreviatura: *T. y G.* Es indudable que hace referencia a *Miguel de TORO y GISBERT*, y ello demuestra que R. G. le reconocía al *Pequeño Larousse Ilustrado* <sup>49</sup> mayor autoridad sociolingüística que al diccionario de la Real Academia Española, que, sin embargo también formaba parte de su biblioteca (cfr. n. (a) de p. 59).

El deseo casi obsesivo de eliminar repeticiones (de vocablos, de raíces, de sufijos, de sonidos) es una manifestación de su deseo de ceñirse a la preceptiva de la redacción. Anotaba esas formas para detenerse luego a meditar cuidadosamente su reemplazo (cfr. n. (a) de p. 138). <sup>50</sup>

Con una frecuencia mucho menor se observa junto a las anotaciones esta otra abreviatura: *VRR* (se refiere al *Vocabulario rioplatense razonado*, de Daniel GRANADA –Montevideo, 1889–); pero, en estas oportunidades, R. G. se siente en el mismo nivel que las «autoridades» (cfr. n. (a) de p. 46).

R. G. elaboró con sumo cuidado cada uno de los registros de su novela, pero al mismo tiempo procuró evitar discordancias chocantes entre ambos. Su auto-cuestionamiento ante cultismos como *axioma* (cfr. n. (c) de p. 80) o como *atonía* (cfr. n. (a) de p. 90) –voces que, sin embargo, no fueron sustituidas en esas oportunidades– lo testimonian. Volveremos sobre este punto.

En resumen, *cp.* reproduce ese estadio final de la etapa de los borradores que son los manuscritos; pero antes de que el texto se convierta en el original de imprenta, las modificaciones del autor lo transforman –como veremos en el apartado 3– en una nueva obra.

#### 1.4. *Las pruebas de imprenta y la edición príncipe* <sup>51</sup>

El impresor Francisco A. Colombo –en cuyos talleres de San Antonio de Areco se imprimieron las dos primeras ediciones de *Don Segundo Sombra*– conservaba, fragmentariamente, galeradas <sup>52</sup> y algunas pruebas de página <sup>53</sup> de la edición

<sup>48</sup> *Cf.*, también, n. (a) de p. 35.

<sup>49</sup> *Pequeño Larousse Ilustrado* (adaptación española de Miguel de Toro y Gisbert), París, Larousse, 1913.

<sup>50</sup> También la atención especial que prestaba a los aspectos musicales del lenguaje quedó evidenciada en anotaciones. Cfr. n. (a) de p. 66.

<sup>51</sup> Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Proa, 1926 (1° de julio). En adelante se citará así: *I*°.

<sup>52</sup> En adelante las citaremos así: *gal.*

<sup>53</sup> En adelante las citaremos así: *pr.*

príncipe; este material –donado por su hijo, Ismael Colombo, al Museo Ricardo Güiraldes de la citada localidad bonaerense– permite seguir observando el especial cuidado que ponía R. G. en reexaminar su obra.

Este estadio muestra, fundamentalmente, a un autor celoso de «custodiar» su texto; la etapa de reelaboración ha concluido. Las intervenciones directas de R. G. sobre las pruebas de imprenta, por una parte, descubren fallas en la transcripción de los originales y errores tipográficos; por otra, llevan a cabo últimos ajustes a las normas de corrección ya aplicadas, particularmente en los aspectos más superficiales de esa normativa: ortografía, puntuación, morfofonología. En algunos casos, es difícil discernir si el autor ha querido registrar variación lingüística (volveremos sobre este tema en el apartado 2) o si ha ejecutado mecánicamente sobre el discurso directo en dialecto rural el tipo de correcciones destinadas al registro culto; los ejemplos citados en n. (b) de p. 10 y en notas 1 y 2 (2as.) de p. 206 y, muy particularmente, las variaciones registradas en p. 172 –notas 1 a 5– abonan el convencimiento de que el autor meditó acerca del fenómeno de la variación lingüística.

El afán por preservar un texto que ya se consideraba «logrado» se manifiesta en prolijos cotejos: no sólo se confrontan las pruebas de imprenta con el original sino que a veces se retrocede a la etapa anterior. Algunas enmiendas que retornan a la versión de *ms.* lo testimonian; (*cf.* notas 1 a 3 –1as.– de p. 95 y notas 1 a 3 de p. 110 y 118).

En *1a*, se advierten numerosas erratas; citaremos algunas de las que han perdurado en todas las ediciones posteriores. Muchas de esas erratas se produjeron por no advertir una corrección hecha en *cp.* En el capítulo IX, por ejemplo, en la descripción del arreo bajo la lluvia (p. 62), se leía en *ms.*:

*Por trechos la tierra dura aparecía tan barnizada, que reflejaba como un arroyo.*

Adelina del Carril transcribió *parecía* en lugar de *aparecía*, y R. G. hizo la rectificación pertinente (escribió más arriba una *a* y dirigió una flecha hacia el lugar que correspondía); no obstante, la enmienda no fue notada y no pasó al texto impreso. Así, la imagen perdió precisión y dinamismo porque el verbo *aparecía* está ligado a la impresión visual del que observa el aspecto de la tierra marchando sobre su cabalgadura. *Cf.* también, p. 47 –n. (c)–, p. 101 –notas 1 a 3–, p. 123 –notas 1 a 3 (1as. y 2as.)–, p. 142 –notas 1 a 3–, p. 206 –notas 1 a 3 (1as.), etc.

A veces, el contexto permite advertir alguna evidente errata de *gal.* En el capítulo XIII, se lee en *1a.* y en *2a.*:

*Era necesario permanecer en la defensiva, evitando el golpe decisivo, salvando en media hora de resistencia [...]*

La secuencia se refiere al lapso en que el bataraz ha estado resistiendo el ataque del giro; y debe, por lo tanto, mantenerse la lección de *ms.* y *cp.*:

*salvado en media hora de resistencia [...]* (p. 93).

Y como en todas las versiones, se produjeron erratas al deslizar formas del registro culto en el discurso directo en dialecto rural (*cf.* p. 148 –notas 1 y 2–, p. 151 –l. 13–, etc.).

La falta de enmiendas de puño y letra del autor en las pruebas de imprenta de conservadas permite deducir la presencia de algunas erratas: p. 46 –n. 2 (3<sup>a</sup>)–, p. 180 –l. 12–, p. 223 –n. 3 (2<sup>a</sup>)–; sin embargo –como en muchos casos de discrepancia entre *cp.* y *ms.*–, a menudo no puede descartarse la posibilidad de una consulta oral: por ejemplo, en p. 45 –notas 1, 2 y 3 (2<sup>as</sup>)–, la sucesión *hierro - fierro - hierro* podría resultar de un acatamiento final a la normativa. En los casos en que no se puede asegurar la existencia de una errata, hemos manifestado nuestras dudas: p. 45 –notas 1 y 2 (1<sup>as</sup>)–, 112 –n. 2 (2<sup>a</sup>)–, p. 141 –n. 3 (1<sup>a</sup>)–, etc.

Se han enumerado erratas de pruebas de imprenta que perduraron en todas las versiones posteriores. Mencionaremos, por último, una errata de *gal.* que, aunque fue salvada en *O. C.*, se ha difundido en numerosas ediciones y en todas las traducciones que hemos revisado. En el capítulo XXVI, se lee en las dos primeras ediciones:

*Antes, es cierto, fui un gaucho, pero en aquel momento era un hijo natural [...]*

Debe restablecerse la lección de *ms.* y *cp.*:

*Antes, es cierto, fui un guacho [...]* (p. 213).

El autor alude a las diferencias de clase social por medio de la oposición de dos expresiones parcialmente sinonímicas (*guacho / hijo natural*), y la errata falsea un pasaje especialmente revelador acerca de la capacidad del lenguaje para connotar contraposiciones ideológicas.

### 1. 5. *Las correcciones a la edición príncipe y la segunda edición*<sup>54</sup>

En la Academia Argentina de Letras se conserva el ejemplar de la edición príncipe –con correcciones de puño y letra del autor– mencionado en la nota preliminar de las ediciones de Losada;<sup>55</sup> se trata de un volumen encuadernado y las indicaciones de R. G. están hechas con lápiz. Pero, curiosamente, se conserva allí, además, un ejemplar en rústica que contiene también correcciones de puño y letra del autor;<sup>56</sup> perteneció a Evar Méndez, y lleva esta dedicatoria manuscrita:

<sup>54</sup> Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra*, 2<sup>a</sup> ed., Buenos Aires, Proa, 1926 (30 de octubre). En adelante se citará así: *2a*.

<sup>55</sup> En adelante se lo citará así: *crr.*<sub>1</sub>

<sup>56</sup> En adelante se lo citará así: *crr.*<sub>2</sub>



*A Carlitos*  
*Ricardo Güiraldes*

En la tapa, R. G. escribió con tinta negra: *Corrector*; y tanto las enmiendas como la dedicatoria y la inscripción de la tapa están escritas con la misma tinta. Con respecto a la labor correctora que contiene, sólo se observan enmiendas de ortografía y puntuación –que, por otra parte, no pueden compararse en número con las de *crr.*<sub>1</sub>–, salvo la corrección de un error léxico (p. 1 –l. 22–) y de alguna reiteración. Por otra parte, en el Museo Ricardo Güiraldes, de San Antonio de Areco, se encuentra un ejemplar en rústica de *1a.*, con hojas aún sin despegar, en cuyas páginas despegadas R. G. efectuó rectificaciones del mismo tipo que las de *crr.*<sub>2</sub>; ese ejemplar y *crr.*<sub>2</sub> constituyen una nueva evidencia de la obsesión correctora del autor de *Don Segundo Sombra*.

Presuntamente, *crr.*<sub>1</sub> fue el original de *2a.*, no sólo porque en *2a.* y en las edificaciones de Losada se recoge la gran mayoría de sus enmiendas, sino porque tanto la *1a.* como la 13a. ed. de Losada se prepararon en vida de Adelina del Carril y ella debió de ser consultada sobre la validez de esas enmiendas. Es muy probable que, además, se le pidiera opinión acerca del tipo de correcciones que no pasaron a *2a.*, ya que tampoco fueron registradas en las ediciones de Losada. Entre ellas se destaca la eliminación de la mayúscula en la forma de tratamiento *don* en todas las ocasiones (tanto para Don Segundo como para los patrones y los paisanos viejos); esta supresión es tan sistemática, que su ausencia en *crr.*<sub>1</sub> sólo puede deberse a distracción. A pesar de ello, R. G. desistió finalmente de este cambio ortográfico (que acompañaba un denodado empeño por regularizar el arbitrario uso de mayúsculas que se observaba en la obra), posiblemente porque percibió un valor connotativo en esa mayúscula, un elemento más para resaltar la dimensión extraordinaria que atribuyó a su gaucho paradigmático.

Después de observar la presencia de una modificación sistemática en *crr.*<sub>1</sub> que, sin embargo, no pasó a *2a.*, no hemos querido recoger otras enmiendas que corrieron igual suerte, salvo en los casos de obvias omisiones de *2a.* Es el caso de *deletréé* (p. 76), ya que se trata del mismo tipo de corrección observado en *pestañéé* (p. 20), que sí pasó a *2a.* Y es el caso de otros errores evidentes, como *ahá* entre signos de interrogación (p. 149) o la insólita locución *en pelos* en lugar de *en pelo* (p. 115).

En cambio plantean dudas los cambios de orden sintáctico en construcciones absolutas con gerundio. R. G. había empleado una sintaxis galicada inusual en español, el sujeto antepuesto al verboide: *La pesca misma pareciéndome un gesto superfluo* (p. 1), *la suerte ayudando* (p. 134), *su desplante pareciéndose bueno* (p. 149). En *crr.*<sub>1</sub> se pospone el sujeto al verboide: *Pareciéndome la pesca misma un gesto superfluo, ayudando la suerte, pareciéndole bueno su desplante*. Como la preceptiva impone la posposición, podría pensarse que aquí R. G. siguió una de sus

tendencias correctoras más persistentes: la adaptación del lenguaje del narrador a la normativa; no obstante, el hecho de que ninguna de esas correcciones específicas pasara a *2a.*, unido a la circunstancia de que no se las observa nunca en versiones anteriores, nos inhibió para alterar en este punto el texto de *2a.*

De alrededor de trescientas enmiendas que registra *2a.*, la inmensa mayoría sólo rectifica aspectos de ortografía y puntuación (como se ha reiterado, la tarea reelaboradora terminó sobre *cp.*). Algunas de esas modificaciones no se observan en *crr.*<sup>1</sup> y a veces tampoco en *crr.*<sup>2</sup> prueba de que ese corrector infatigable que fue R. G. siguió revisando con atención pruebas de imprenta que no se han conservado; entre esas modificaciones se hallan las que se observan en la Dedicatoria. Allí se incorporó un nuevo nombre: el de Victorino Nogueira.<sup>57</sup> Además, se le quitó la forma de tratamiento *don* a Pedro Brandán. En el tercer párrafo de *1a.* se leía:

*A mis amigos domadores y reseros: Don Víctor Taboada, Ramón Cisneros, Don Pedro Brandán [...]*

y todos los restantes sin *don*. Brandán era de mayor edad que los otros, de allí el tratamiento especial. Pero ya fuera para dar mayor homogeneidad a la sintaxis del párrafo o para evitar quisquillosidades entre los nombrados, esta forma de tratamiento sólo subsistió para don Segundo, para los finados y para el capataz Víctor Taboada (descrito en *Raucha* como ex compañero de travesuras infantiles de Don Leandro Galván).

En el sexto párrafo del capítulo I (p. 1), que describe el pueblo, puede señalarse la eliminación de un error léxico. Tanto *ms.* como *cp.* y *1a.* registraban:

*calles trazadas a escuadra, siempre paralelas o verticales entre sí.*

En *2a.*, *verticales* fue sustituido por *perpendiculares* que responde, obviamente, a las características de configuración que el autor quiso designar. Otro error léxico se corrige en el capítulo XXII (p. 183). Igual que *ms.* y *cp.*, *1a.* transcribía:

*Como tenía el tobillo un poco hinchado y doloroso, a causa del apretón, me fui hasta un pozo [...].*

En *2a.*, *doloroso* (“que causa dolor”) fue sustituido por *dolorido* (“que padece dolor”), el adjetivo requerido por ese contexto.

Como sucede siempre en todo proceso editorial, en *2a.* tampoco faltan erratas. De entre las erratas de transcripción de la norma popular, cito una que ha permanecido en todas las ediciones posteriores: el *mostruo sin pellejo* del cuento

---

<sup>57</sup> Por sugerencia de Adelina del Carril, según una tradición oral que me fue transmitida por el Sr. Althaparro, conocido vecino de San Antonio de Areco.

de Dolores y Consuelo (pp. 83 y 87) pasa a ser nombrado *monstruo* (*mostruo* es el resultado de dos correcciones de puño y letra de R. G. en *cp.*).

También se descubren otros cambios que no pueden ser sino erratas y que, sin embargo, se reiteran en la tercera edición. Por ejemplo, en el capítulo IV (p. 27), *ms.*, *cp.* y *Ia.* reproducen así este pasaje:

*Advino lo que había previsto. Las tres primeras yeguas salieron mansas, dando trabajo sólo a los padrinos.*

La segunda edición sustituye *Advino* por *Adivino*, que resulta incongruente.<sup>58</sup>

### 1.6. Tercera edición

La tercera edición<sup>59</sup> es una fiel reimpresión de la segunda. Como ya se ha dicho, por la época en que se preparaba esta edición (se terminó de imprimir el 15 de mayo de 1927), la gravedad de su estado impidió a R. G. ocuparse personalmente de ella.

### 1.7. Las ediciones de Losada

La primera edición de Losada (31 de marzo de 1939)<sup>60</sup> coincide en lo fundamental con *2a.* y elimina erratas de esta última que se habían conservado en la tercera (como la citada *Adivino*, en lugar de *Advino* –p. 27–).

Su principal característica es la modificación sistemática de todos aquellos vocablos que, a pesar de hallarse en el discurso del narrador, reflejan la fonética popular: *cabresteaba* (p. 18), *escarciador* (p. 124), etc., son sustituidos por: *cabestreaba*, *escarceador*, etc., aun en los casos en que la enmienda no figura ni en *crr.*<sub>1</sub> ni en *crr.*<sub>2</sub> (como ocurre con las dos voces citadas). Es decir que, a diferencia de la edición de Stols –que en este punto se ciñe escrupulosamente al texto aprobado por el autor–, *Ia. Los.* prefiere tomar en cuenta las tendencias correctoras puestas de manifiesto por R. G.

También aparecen nuevas erratas. Por ejemplo, en *ms.* R. G. solía utilizar la abreviatura *Vd.* para la forma de tratamiento *usted*, y así pasó a *cp.* Luego la transformó sistemáticamente en *usté*, sin *-d* final –salvo en parlamentos de

<sup>58</sup> Esta errata evidente –corregida en las ediciones de Losada y en *O. C.*– hasta fue subsanada en la edición de Stols, tan fiel a *2a.*

<sup>59</sup> GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, 3a. ed., Buenos Aires, El Ateneo, 1927.

<sup>60</sup> GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, Buenos Aires, Losada, 1939. En adelante se citará así: *Ia. Los.*

patrones de estancia (p. 70)–; no obstante, en algunos casos olvidó hacerlo y las abreviaturas *Vd.* aparecen en los diálogos de las tres primeras ediciones de la novela y también en la de Stols. En *Ia. Los.* se eliminan todas esas abreviaturas, pero sin tener en cuenta las normas fonéticas que Güiraldes quiso reflejar: todas fueron sustituidas por *usted*, con *-d* final. A veces, esto resulta especialmente chocante; por ejemplo, en el capítulo II, cuando luego de haber preguntado don Pedro:

–¿Y usted, Don Segundo? (p. 11),

aparece la forma *usted* en boca del mismo pulpero primero<sup>61</sup> y dicha por el Tape Burgos después.<sup>62</sup>

Algunas de las erratas cometidas en esta primera edición de Losada fueron corregidas en la decimotercera, pero muchas han permanecido. Por ejemplo, la indicación velada que hace el reserito para invitar a bailar a una muchacha que se encuentra a su derecha (–Ala derecha *usamos los chambergos.* –p. 73–) encierra un juego de palabras: aparentemente, se nombra el ala del sombrero, pero la construcción *ala derecha* debe ser interpretada como una circunstancia de lugar –«a la derecha»– (por otra parte, no hay ninguna diferencia en la realización fonética de ambas). En *ms.* no está clara la unión entre *a* y *la*; por eso Adelina del Carril copió *a* separada de *la*; pero Güiraldes unió las dos sílabas y las tres primeras ediciones han respetado su corrección. La primera edición de Losada (lo mismo que las subsiguientes) volvió a separar *a* de *la* (–A la derecha *usamos los chambergos.*)<sup>63</sup> y así no se aprecia el juego de palabras.

Con respecto a la 13ª edición de Losada,<sup>64</sup> baste decir que un gran número de erratas continuó permaneciendo en ella.<sup>65</sup>

Me limitaré a señalar que existe una curiosa coincidencia entre las modificaciones que trae esta edición y las que aporta la de Kraft, aparecida dos meses antes (la de Kraft es del 2 de octubre de 1952 y la *13a. Los.* del 31 de diciembre del mismo año). Normalmente, han corregido –o han dejado pasar– las mismas erratas. En particular, las dos parecen haber considerado la confrontación con *ms.* como un medio para decidir lecciones dudosas (los resultados obtenidos no permiten suponer un cotejo escrupuloso) y mejorar la transcripción de

<sup>61</sup> *Ia. Los.*, p. 20.

<sup>62</sup> *Ia. Los.*, p. 23.

<sup>63</sup> *Ia. Los.*, p. 70.

<sup>64</sup> GÜIRALDES, Ricardo, *Don Segundo Sombra*, 13a. ed., Buenos Aires, Losada, 1952. En adelante se citará así: *13a. Los.*

<sup>65</sup> Cf. Guillermo Ara, *Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, La Mandrágora 1961, p. 291. Ara anota algunas de las erratas de esta edición y subsiguientes: *ciento* en lugar de *tiento* (*13a. Los.*, p. 108), *empapados* en lugar de *apampados* (*13a. Los.*, p. 134). Se puede añadir la comentada en n. (a) de p. 53 (*aparte* en lugar del arcaísmo *aparente*).

la norma popular. No he podido averiguar si esta notable correspondencia es tan solo casual.

En el año del cincuentenario de la muerte de R. G., la editorial Losada publicó su 44a. ed. con una «Introducción» de Juan Carlos Ghiano y una «Aproximación al texto» y «Notas» de Renata Rocco-Cuzzi; pero el texto básico sigue siendo el de la 13a. ed., cuya nota preliminar se reitera en p. 39. En 1985, Losada publicó la 50a. ed.: más de medio millón de ejemplares impresos, sólo en esta editorial, es una de las medidas objetivas de la consagración de *Don Segundo Sombra*.

## 2. Criterios seguidos para preparar esta edición y normas para la transcripción del texto y de sus variantes

El texto básico de esta edición es *2a.*, es decir, el último texto entregado a la imprenta que contó con la supervisión de R. G. Sólo en los casos de erratas evidentes se ha alterado el texto básico; el autor controlaba incansablemente originales y pruebas de imprenta, de modo que formas dudosas pueden haber contado con su aprobación.

La gran mayoría de las variantes que consigna el aparato crítico son segmentos de *ms.* reproducidos en *cp.* que fueron, allí mismo, suprimidos o modificados dichos segmentos se transcriben sin ninguna indicación acerca de su origen. En los demás casos, las variantes van precedidas por abreviaturas que señalan su procedencia. Cuando existe una sola variante se la ubica a la derecha del texto establecido en correspondencia –lo más perfecta posible– con él. Si hay variantes sucesivas se anotan en pie de página numeradas, y se llega a ellas a partir de los puntos suspensivos con que queda interrumpido el segmento correspondiente (registrado a la derecha del texto, sin ángulo de cierre).

Desde el capítulo I al XXVI, éstas son las versiones que se suceden antes de llegar a *1a.*: *tj.* (materiales pre-textuales conservados en tarjetas), *hj.* (borradores –en hojas de un libro de contabilidad–), *ms.* (manuscritos hológrafos), *cp.* (copia –mecanografiada por Adelina del Carril– de *ms.*, destinada a la imprenta), *gal.* (galeradas de *1a.*), *pr.* (pruebas de página de *1a.*). El capítulo XXVII siguió otro itinerario textual: se mecanografió el borrador y R. G. copió a mano la versión dactilografiada –después de haberla reelaborado– hasta este punto, inclusive:

*Al lado de esto, Raucho me parecía una criatura libre de dolores, sin verdadero bautismo de vida.*

Este fragmento manuscrito y el final de *cp.* (con los restantes párrafos, sobre los cuales se habían hecho escasas enmiendas) debieron de constituir el origi-

nal de imprenta del último capítulo de la novela. Por lo tanto, éstas son las versiones del capítulo XXVII que se suceden antes de llegar a *la.*: *tj.*, *hj.*, *cp.*, *ms.* (incompletos), *gal.*, *pr.*

Como se ha dicho, se conservan dos ejemplares de *1a.* con correcciones de puño y letra del autor: *crr.*<sub>1</sub> y *crr.*<sub>2</sub>; aparentemente, *crr.*<sub>1</sub> fue el original de *2a.* (cuyas pruebas de imprenta no se conservan). En consecuencia, éstas fueron las restantes etapas del proceso textual: *1a.* (1ª ed. –Buenos Aires, Proa, marzo de 1926–), *crr.*<sub>1</sub> (ejemplar encuadernado de *1a.* con correcciones de puño y letra del autor); *2a.* (2a. ed. –Buenos Aires, Proa, octubre de 1926–). Se hacen escasas menciones de *crr.*<sub>2</sub> (ejemplar en rústica de *1a.*, con correcciones de puño y letra del autor); tienen por objeto destacar que no se encuentran allí, ni en *crr.*<sub>p</sub>, algunas modificaciones que se observan en *2a.*

Las variantes se encierran entre antilambdas (<>) y, toda vez que al final del segmento confrontado va un signo de puntuación que coincide con otro del texto establecido, dicho signo se coloca después del ángulo de cierre. Los vocablos suprimidos van en bastardilla y, si fueron sustituidos por otras expresiones, éstas se registran entre paréntesis a continuación. A veces, en una serie de versiones sucesivas se advierte una supresión que no ha sido indicada en bastardilla; en estas ocasiones, no existe ninguna marcación expresa de R. G. y con la ausencia de bastardilla se deja constancia de la posibilidad de hallarse ante una errata o ante un caso de consulta oral con el autor. Algunas breves indicaciones que se intercalan entre paréntesis se distinguen claramente porque se ubican fuera de los segmentos encerrados entre ángulos y tienen siempre sintaxis oracional. Se añaden, además, notas críticas a pie de página (a las que se remite con letras minúsculas) y notas explicativas agrupadas después del texto (a las que se envía con números arábigos).

Se ha respetado la puntuación y el uso de mayúsculas del autor en la última forma que contó con su aprobación.<sup>66</sup> En *ms.*, una puntuación muy libre sigue el curso natural del lenguaje y a veces refleja la creación espontánea de prosa rítmica; en cambio, en las versiones subsiguientes, es muy evidente la preocupación por ajustar la puntuación a la normativa. Probablemente, R. G. tuvo muy en cuenta las observaciones que acerca de su mala puntuación hizo Lugones cuando él le llevó los originales de *El cencerro de cristal* y *Cuentos de muerte y de sangre*,<sup>67</sup> y quizás esto explique esa especie de manía de bombardear el texto con comas prescindibles que convierten constantemente en acotaciones rasgos primitivamente presentados como inherentes de una totalidad. Sigue en pie esta

<sup>66</sup> Giuseppe Tavani, «Méthodologie et pratique de l'édition critique des textes littéraires contemporains» (Séminaire, Paris - 2/11-V-84), en *Collection Archives. Objectifs, Structures, Méthodologie, Antécédents*, Centre de recherches latino-américaines, Université de Paris X - Nanterre, 1984, p. 94.

<sup>67</sup> Cf. I. Bordelois, *op. cit.*, en n. 19, p. 49.

autocrítica referida a los dos libros citados: «Trabajé tanto las comas y los puntos que acabé por ponerlos mal.»<sup>68</sup>

Por otra parte, también se observa de tanto en tanto el olvido de alguna que otra regla elemental de puntuación (por ejemplo, en el caso de vocativos o de acotaciones dentro del diálogo): así, la puntuación de R. G. oscila entre la superabundancia de signos y la absoluta carencia. De todos modos, hemos respetado la voluntad de adaptar el texto a la normativa que se impuso, sobre todo, en 2a.; sólo hemos intervenido en casos de omisiones obvias (acotaciones sin cerrar, por ejemplo).

Con respecto a las mayúsculas, *err.*<sub>1</sub> pone en evidencia el deseo de utilizarlas con mayor coherencia, o de acuerdo con un uso más moderno cuando el empleo es potestativo. Así, por ejemplo se suprimen las mayúsculas «respetuosas» en expresiones como *el Patrón* (p. 184) o en formas de tratamiento como *Don*; pero en este último caso –como se ha visto–, en 2a. se repusieron las mayúsculas. Algunos apartamientos de la tendencia general impuesta en la utilización de mayúsculas pueden deberse a omisiones: por ejemplo, *Señor* (p. 170, n. 5).

En cambio, sí se ha alterado el texto básico en materia ortográfica: se ha adoptado la normativa actual (establecida por la Real Academia Española), pero ha sido necesario ensanchar el campo de la preceptiva general para algunas transcripciones del habla rural (como el uso de *h* para representar sonidos glotales). Al modernizar las grafías del texto, hemos buscado una regularización que facilite su lectura sin despojarlo de valores expresivos; pero esta homogeneización se hizo particularmente dificultosa en los discursos directos porque en ellos R. G. empleó transcripciones vacilantes y, a veces, caprichosas.

Para reproducir el habla rural, R. G. sigue una regla impuesta por la literatura gauchesca: la transcripción de la fonética del hombre de campo sólo en los casos en que se aparta de la norma urbana. La razón para no señalar con mayor exactitud las características fónicas más notorias del dialecto pampeano (yeísmo, seseo –con realizaciones aspiradas ante consonante, no sólo ante vocal–, etc.) estriba en que la grafía no cumple aquí la función de reproducir con exactitud el habla rural, sino la de poner de relieve sus diferencias con respecto al habla urbana. Es, además, un modo inconsciente de evidenciar desde qué óptica es interpretado un ámbito cultural ya que, aunque el autor se siente identificado emocionalmente con el medio campesino, su inserción social es otra. El habla de los personajes rurales cumple así una particular función expresiva y se convierte en un dialecto literario (por ello es lenguaje gauchesco y no lenguaje gaucho).<sup>69</sup> Las

<sup>68</sup> «A modo de autobiografía», *O. C.*, p. 31.

<sup>69</sup> No entendemos el concepto de «dialecto gauchesco» en términos de sistema inmovilizado. Desde una pieza precursora como *El amor de la estanciera* (sainete anónimo compuesto hacia 1787) hasta la poesía gauchesca de mediados del siglo XIX, y desde las obras mayores del género hasta

peculiares grafías gauchescas destacan esa condición de dialecto literario y nuestra edición las ha mantenido.

Esta ortografía arbitraria se vale de los grafemas normales de la escritura del español, pero añade un valor suplementario a la letra *h*: el de reproducir los alófonos aspirados del fonema /s/ ante vocal inicial de palabra y ciertas variantes ocasionales del fonema /x/, que también se reducen –en ciertas zonas– a una aspiración (por ejemplo en la realización [ahá] de la interjección “¡ajá!”).

Se conservan, en cambio, la *c*, la *z* y la *ll* de la ortografía normativa porque el seseo y el yeísmo son comunes al dialecto rural y al urbano (en toda América hispánica, el primero; en casi toda, el segundo); y se conserva el grafema *s* en todos los casos en que tampoco la norma ciudadana articula una sibilante. Así, en un parlamento como el siguiente:

–*Güenas tardeh*, amigo (p. 34),

si se registrasen con mayor fidelidad los alófonos no sibilantes del fonema /s/, la última letra de *güenas* tendría que ser una *h* –igual que en *tardeh*–; pero como ante consonante tampoco en la norma urbana se da una sibilante (la norma porteña se aproxima más a [bwénah tárde<sup>s</sup>] que a [bwéna<sup>s</sup> tárde<sup>s</sup>]), en este caso se emplea el grafema *s*.

Aunque, en lo esencial, ésta es la norma de transcripción que ha elegido R. G., hay ciertas arbitrariedades aisladas que han reiterado todas las ediciones de la novela. Por ejemplo, en la narración del cuento del viejo Miseria, que hace Don Segundo (capítulo XXI –p. 169–), se lee en todas las versiones:

–Cayáte, viejo –le contestó por lo bajo Miseria [...],

pero poco después:

–¿Te quedarás callar, viejo idiota? –le contestó Miseria enojao [...].

Es decir, que ese intento esporádico de transcribir realizaciones yeístas no se mantiene. Lo mismo ha ocurrido frente al seseo; más abajo se lee en todas las versiones:

–*Bien haiga, viejito sagás!*

---

los discursos directos de la narrativa criollista, se registra en la escritura un proceso lingüístico que acompaña, indudablemente, la evolución del habla rural bonaerense; pero, desde el marco teórico de la investigación sociolingüística actual, tampoco es posible identificar un dialecto literario –un sistema que entra en particulares relaciones de intertextualidad con una tradición literaria– con un dialecto real. Cfr. RONA, José P., «La reproducción del lenguaje hablado en la literatura gauchasca», en *Revista Iberoamericana de Literatura* IV, 4 (1962), pp. 107-119.



pero, inmediatamente después, se transcriben vocablos con *z* y con *c* (p. 174):

*Todos los días colocaba la tabaquera sobre el yunque y le pegaba tamaña paliza [...].  
Y resultó que ya en el pueblo, no hubo peleas, ni plaitos, ni alegaciones.*

La presente edición elimina esos apartamientos de la normativa gauchesca, los trata igual que a las faltas de ortografía que el texto prodiga tanto en el registro culto como en el popular.

Hay que sumar a estas transcripciones arbitrarias el peculiar manejo del apóstrofo. R. G. no se limitaba a señalar con este signo gráfico fenómenos de fonética sintáctica (tanto la elisión de una vocal ante otra *-p`atrás* en p. 86-, como la caída de la consonante de la preposición *de* en posición intervocálica *-caña`e durazno* en p. 46-), además lo utilizaba después de transcribir con *h* una aspiración de *s* ante vocal inicial de palabra para indicar que no se trata de una *h* muda (p. 173):

*-Pero me vah`a seguir -gritó el coronao- porque yo soy el Ray de loh`Infiernos.*

Hemos respetado esta norma de transcripción salvo en un caso. Cuando la palabra que seguía a la aspiración comenzaba con *h* ortográfica, R. G. suprimía esta letra:

*-¿Qué estáh`ablando solo?  
-[...] ¿te acordáh`Oracio?*

En estas ocasiones, hemos transcripto:

*-¿Qué estáh` hablando solo? (p. 33),  
-[...] ¿te acordáh`, Horacio? (p. 44).*

Hemos suprimido el uso de apóstrofo en los casos de aféresis. En este punto, R. G. se muestra especialmente vacilante con alternancias del tipo *sta`/sta* («está») o *cha`/ta* (interjecciones eufemísticas).<sup>70</sup>

Por el contrario, no hemos impuesto ningún tipo de regularización en los casos de alternancias morfofonológicas. Una de las principales características de la lengua de *Don Segundo Sombra* es la constante presencia de variación en cada uno de los dos registros: tanto en el culto (*cabestro* -p. 58- / *cabresto* -p. 97-, *arrear* -p. 30- / *arriaban* -p. 126-, etc.), como en el popular (*pa* -p. 21- / *para* -p. 74-, *Digalé* -p. 5- / *Déjelo* -p. 98-).

<sup>70</sup> El empleo de apóstrofo en los casos de aféresis es inusual incluso entre los dialectólogos, que lo limitan a los fenómenos de fonética sintáctica. Cf., por ejemplo, Charles E. Kany, *American-Spanish Syntax*, Chicago, The University of Chicago Press, 1963, pp. 500-502 y *passim*.

Algunos críticos han visto un descuido de redacción en la existencia de esos dobles. Después de examinarlos con bastante detenimiento, he llegado a la conclusión de que muchas de las variantes responden a una motivación (o están determinadas por el contexto, o tienen algún valor expresivo particular). Además, tienen que ver con una cualidad esencial de toda lengua viva: la presencia de constantes fluctuaciones en su ejecución, fluctuaciones que no siempre son variantes libres.

Observemos el siguiente pasaje del cuento que narra Don Segundo en el capítulo XII (p. 83):

*Poco a poco vah' a sentir que no tenés ya traza' e gente, sino de flamenco.*

En el dialecto pampeano cae la *d* de la preposición *de* en posición intervocálica, particularmente cuando la palabra que sigue al nexo comienza con consonante, como en *jugada de taba* (cf. *jugada' e taba* –p. 173–). El hecho de que en el pasaje citado haya caído esa *-d-* intervocálica en *traza' e gente* y no en *sino de flamenco* no parece una distracción del autor, antes bien revela su notable captación del lenguaje oral, en el que determinados fenómenos no suelen repetirse indefectiblemente sino que se ven condicionados por una serie de factores de distinta naturaleza. Alternancias como las consideradas suelen tener que ver con condicionamientos fonéticos; también obedecen, a veces, a razones de eufonía; otras, la forma plena sirve para poner de relieve alguna designación. Nótese la diferencia entre esta construcción:

\* *poco a poco vah' a sentir que no tenés ya traza' e gente, sino'e flamenco*

(la caída de *-d-* no era usual después de un nexo) y la que eligió R. G. (que, además, destaca la transformación).

Sobre este punto se podrían multiplicar ejemplos –tanto del registro culto como del popular–,<sup>71</sup> pero voy a tomar uno que creo especialmente ilustrativo: el lenguaje de los patronos de estancia.

Si examinamos todos los parlamentos de estancieros e hijos de estancieros como Raucha, podemos hallar ejemplos de las principales peculiaridades fonéticas (y también morfofonologías y léxicas) del habla de los peones: la caída de la *-d-* intervocálica del sufijo *-ado* y de la preposición *de* (p. 215); la aféresis *sta* (p. 28); la apócope de *para, pa* (p. 185); la sinéresis con dislocación de acento *aura* –p. 215–, etc. Pero en los parlamentos de los patronos, estas formas nunca se acumulan como en el lenguaje de los paisanos.

Don Leandro Galván le ordena a Fabio en el capítulo IV (p. 28):

–[...] Volvéte *pa* la cocina [...]

<sup>71</sup> Véase un ejemplo de variación expresiva en n. (b) de p. 157.

Pero usa *para* sin apocopar en los capítulos XVIII y XXVI:

–[...] El que sabe de los males de esta tierra, por haberlos vivido, se ha templao *para* domarlos...

Se podría pensar que lo impone la solemnidad del pasaje, pero no se desdén en él la terminación rural *-ao*.

En el capítulo XXVI, aparece en boca de Raucha la forma *aura* (p. 215); en tanto que Don Leandro le acaba de decir al reserito (p. 213):

–[...] Me has conocido como patrón, pero *ahora* soy tu tutor.

En este pasaje, la forma plena sirve para contraponer dos etapas cruciales en la vida del protagonista.

Estas alternancias *–para / pa, ahora / aura, etc.–* no pueden ser interpretadas como imperfecciones de redacción. Consciente o inconscientemente, R. G. señaló con ellas una característica relevante del habla de los estancieros: el uso de formas rurales con una frecuencia mucho menor que la del habla gaucha. También las formas típicas del dialecto rural que perduran en el lenguaje del narrador por haber escapado al celo corrector de R. G. tienen ese carácter de testimonio sociolingüístico.

En suma, no es legítimo despojar el texto de ningún indicio de sus significaciones profundas, ni siquiera cuando se tiene la certeza de que el autor lo hubiese eliminado en caso de haberlo advertido.

### 3. Análisis de los principales tipos de variantes

Los bosquejos descriptos en 1.1. muestran que el proceso textual de *Don Segundo Sombra* tiene su punto de arranque en una semantización pronóminotemporal<sup>72</sup> actualizadora: *yo-esto-aquí-ahora*. Ya se ha optado por un narrador en primera persona, recurso que, unido a la utilización del tiempo presente (como en las estampas impresionistas de *Xaimaca*), focaliza el acto de la enunciación. Esa temporalidad verbal presente revela que la obra no tuvo desde el principio el tono evocador<sup>73</sup> que la caracteriza:

*Yo* quiero ir *en el arreo*.  
*Ya sé que* voy a aguantar.

<sup>72</sup> Cf. Walter P. Mignolo, «Semantización de la ficción literaria», *Dispositio* V-VI, 15-16 (1984), pp. 85-127.

<sup>73</sup> Este rasgo fue intuido por Jitrik: «no es seguro que de entrada Güiraldes quisiera que su relato fuera conmemorativo y [...] ese carácter puede haberse impuesto después». Cf. Noé Jitrik, «Ricardo Güiraldes», en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, CEAL, 1968, p. 715.

En cambio, queda definida de entrada la «voz» del narrador, su rol social –en el esbozo del plan general, *Blanco Cáceres (hijo)* era el título de la tercera parte–, lo que condicionará un registro y un tipo de discurso.

El autor había comenzado describiendo una realidad (ámbitos, personas, actividades, hechos) y preocupándose por actualizarla, como lo evidencia este pasaje de un diario íntimo, ya citado en 1.1.:

*Hacer en la estancia una serie de retratos. [...] Actitudes muy presentes, muy palpables, rasgos típicos. Algo en el género de los retratos de Raicho, más pujados, con dos o tres frases y un compacto relato de la vida de cada personaje.*

*Pedro Falcón, Ciriaco Díaz, el negro Guzmán, el Matos Ochoa, etc.*

La actividad reelaboradora suprimirá posteriormente los detalles que denuncian la etapa arqueológica, desdibujará los indicios espacio-temporales, reestructurará el sistema déictico original, modificará relaciones actanciales, matizará la dialogia discursiva e irá moldeando una nueva realidad al obrar selectivamente sobre la primera recolección de materiales. Así, el proceso textual de *Don Segundo Sombra*, que empezó ficcionalizando entidades no ficticias, culminará en la creación de un mito.

En la primera versión, numerosos personajes llevaban nombres y apellidos de gente muy conocida en San Antonio de Areco. Se buscaba destacar, de ese modo, el sustrato real de la ficción; incluso se hacía una referencia bastante forzada al uso del apellido Ramírez por parte de Don Segundo (p. 11):

*–[...] Se ha cambiao de apellido y se hace nombrar Ramírez [...]*

En *cp.*, enmiendas sistemáticas eliminaron ese enlace entre realidad y ficción: Blanco Cáceres pasó a ser Fabio Cáceres (caps. I y XXV); el gringo Chafardini, Culasso (p. 5); el viejo Abrahamovich, Salomovich (p. 5); Candal, Festal (p. 18); Don Patricio (éste era el nombre de pila del mayordomo irlandés de La Porteña), Don Jeremías (p. 20); Ramón Lacarra, Leandro Galván (caps. II-V y XVIII);<sup>74</sup> Pedro Falcón, Pedro Barrales (caps. V-XII y XXV); Pedro Brandán, Sixto Gaitán (cap. XV).<sup>75</sup>

<sup>74</sup> Con respecto a la sustitución del nombre *Ramón Lacarra* por el de *Leandro Galván*, cfr. n. (b). de p. 204. Sólo en este caso el cambio se hace ya hacia el final de *ms.* (cap. XXV); además, se observa también en el bosquejo del último capítulo. Todavía en el capítulo XVIII este personaje se llamaba Ramón Lacarra; este hecho y el plan general de la obra prueba que R. G. había decidido de entrada basarse en el antiguo modelo narrativo de la peregrinación circular del héroe («partida-acumulación de experiencia-retorno»). Pero es posible que la inserción del personaje de Raicho, figura especular de Fabio (*un cajetilla agauchao* frente a *un gaucho acajetillao* –p. 215–) y llave para su instalación en un nuevo mundo, haya sido posterior, y ello podría haber motivado la elección del nombre de Leandro Galván para el estanciero.

<sup>75</sup> Cf. Justin Piquemal Azemarou, *Carne y hueso de Don Segundo Ramírez*, Buenos Aires, Ismael B. Colombo, 1972, pp. 27-31.

El ámbito campesino en el que se integran los personajes (en una perfecta consustanciación) constituye uno de los principales anclajes de la novela en el mundo real, y las enmiendas que el autor introduce en el itinerario pampeano de los protagonistas delimitan la zona del norte y del centro de la provincia de Buenos Aires.<sup>76</sup> Sin embargo, en el producto final, la acción novelesca no se localiza con precisión.

Al comienzo no se hace mención expresa del nombre del pueblo de San Antonio de Areco –tampoco en los dos últimos capítulos–, ni de su río; la única referencia explícita (una información acerca de la procedencia del protagonista en el capítulo XVI –p. 117–) elude la denominación completa:

–*De San Antonio.*

En el episodio de la comisaría (p. 99), en lugar del chiste lingüístico de don Segundo (–*Yo soy de Cristiano Muerto...; mi compañerito, de Callejones.*), se leía en *ms.*:

–*Yo soy de San Pedro...; mi compañerito, de Areco.*

Además, en el capítulo X se describe el río Salado (el más caudaloso de los que atraviesan la provincia de Buenos Aires) sin nombrarlo, y más adelante (p. 67), se suprime la identificación de la estancia en que transcurrirá el baile, denominada Polvaredas igual que el establecimiento de la familia del Carril (también se suprimirá, en pp. 72 y 76 del capítulo siguiente, el nombre del patrón –que era el del suegro del autor, Víctor del Carril–). Posteriormente, en los capítulos XV-XIX, los pagos de la costa del mar se indicarán genéricamente.

Con respecto al fondo histórico-temporal, la crítica ha insistido ya en destacar su vaguedad: ninguna mención de actividades agrícolas (aunque se asoma un cerealista en la fonda del capítulo XIII –p. 90– y la agricultura se cuela en los términos irreales de metáforas y comparaciones: *ya estaba en parva mi lino* –p. 30–, *al modo de un trigal que se arquea mirando viento abajo* –p. 70–), predominio de una impresión de campo abierto, con ausencia de ferrocarriles y escasas menciones de alambrados (pero el rematador del capítulo XIV –y su discurso parodiado–, lo mismo que *los ingeses de los frigoríficos y los invernadores* –p. 101– no pertenecen a una sociedad campesina precapitalista). La supresión, en el capítulo XXIV (p. 199), de un pasaje en que se habla del envío de un telegrama al patrón (para notificarle los percances ocurridos durante el arreo) señala la voluntad de ubicar la acción novelesca fuera del transcurso de un tiempo histórico.

Como se ha señalado en 1.2., en *ms.* el autor desiste de la utilización del tiempo presente en varios pasajes; este tipo de enmienda continúa en *cp.*: se eli-

<sup>76</sup> En *ms.* se mencionaban, también, los pueblos de Capilla, Pilar, Mercedes, Saladillo (sustituídos en *cp.* por Ranchos, Matanzas, Baradero y el Azul, respectivamente), Giles, San Antonio, Navarro y Monte (suprimidos); además, se intercaló en *cp.* el Tuyú y se cambió *pueblos* por *partidos* (p. 66).

mina el presente en la narración del capítulo II (el episodio de la provocación del Tape Burgos, en particular, había sido narrado en presente en su totalidad –pp. 12-15–) y en algunos puntos aislados (por ejemplo, en pp. 25, 28 y 119).

Fuera de los discursos directos y de las formulaciones a las que se asigna la condición de atemporales (por ejemplo: *La mujer bonita es coqueta y buscadora, eso lo sabe todo paisano* –p. 148–), el uso de verbos en presente queda circunscripto a dos momentos cruciales del relato. Uno es el comienzo de la novela (p. 1), que sirve para localizar al narrador de su nueva situación:

*En las afueras del pueblo, a unas diez cuadras de la plaza céntrica, el puente viejo tiende su arco sobre el río, uniendo las quintas al campo tranquilo.*

El otro pasaje comprende largas disquisiciones en el capítulo XXIV (pp. 195 y ss.), cuando las profundas cavilaciones en que se sumerge Fabio –a raíz de la desgracia del gauchito Antenor– revelan que ya ha llegado a la edad en que su postura ante la vida y la muerte coinciden con la filosofía del hombre adulto que rememora su pasado.

En la versión transcrita en *cp.* se observan restos de un sistema deíctico actualizador que el autor enmienda sistemáticamente: los demostrativos *este / esta / esto* son sustituidos por *ese / esa / eso*,<sup>77</sup> y hacia el final del relato, por *aquel / aquella / aquello*, como si el mundo representado se fuera alejando progresivamente (pp. 150, 187, 214); *aquí* es suplantado por *allí* (p. 116), *ahora* por *en aquel momento* (p. 213), *ayer* por *el día anterior* (p. 39), *anoche* por *la noche antes* (p. 41), *Mañana* por *Al día siguiente* (p. 28).

El sistema deíctico que prevalecía en la primera versión, al dar relieve a los términos referenciales de la enunciación, los transfería hacia el enunciado y diluía así los límites (siempre presentes) entre las dos instancias. Pero el proceso reelaborador que se atisba en *ms.* y llega a su punto culminante en *cp.* determinará que el centro del espacio narrativo se desplace del narrador a los actantes, de la ficcionalidad de la enunciación al mundo ficcional.<sup>78</sup>

Paralelamente, se acentúa el proceso de estilización (hasta la toponimia pasa por un cedazo esteticista –cfr. nota (a) de p. 66–): se busca belleza armónica y bravura. Se desdeña el realismo detallista: desaparece, por ejemplo una extensa clase sobre doma de potros que daba don Segundo a su pupilo (p. 188 –notas 1-3–). Se dejan a un lado, regularmente, manifestaciones groseras (exclamaciones iracundas en el final del capítulo VII –p. 49–; un comentario reprobatorio en el

<sup>77</sup> Cf. pp. 13, 14, 41, 66, 125, 152, 196, 209, 216.

<sup>78</sup> Utilizando terminología de Benveniste, puede decirse que la reestructuración del sistema deíctico señala el paso de un texto que marca la dimensión «discurso» a otro que marca la dimensión «historia». Cf. Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, pp. 237-250.

capítulo XXI –p. 170–; si la supresión no es una errata, una alusión a expresiones con que se acompañan gritos de dolor –p. 139–). Se prescinde de rasgos impúdicos (una referencia directa al placer sexual es sustituida por una pregunta afectuosa –p. 36–; una mención de la lascivia de Numa se suaviza primero y finalmente se desecha –p. 147–). Se elude la imagen grotesca (para los párpados cargados de sueño se prefiere *más pesados que si los hubieran picado los mangangás* a *que si de ellos hubiera colgado una paleta de buey* –p. 23–). Se evita que matices negativos o desdorosos empañen la visión idealizada de las faenas rurales (la mención de un estado de *embrutecimiento total* al cabo de una pesada jornada es sustituida por la referencia a deseos de dormirse en un *renunciamiento total* –p. 51–). Se cuidan mínimos detalles; en el capítulo VI, las connotaciones del vocablo *chiquero* eran notas discordantes en medio de la sugestiva imaginaria desplegada en la descripción de los aprestos para la partida. (*En los ladrillos de un chiquero oí [...]* se transforma en *Sobre el suelo húmedo oí [...]* –p. 38–).

En este ámbito, el trabajo se presenta más como una actividad destinada a garantizar la permanente afirmación de la hombría que como el medio de ganarse el sustento. En relación con este soslayamiento de la problemática socioeconómica, el proceso de estilización excluye «prosaicas» referencias a métodos para conseguir conchabo (*ayudamos un poco al encierro y aparte de las reses con la esperanza de changar en alguna de las tropas que de allí saldrían* –p. 100–), a recursos ocasionales para sobrevivir (*trabajando por día en los intervalos* –p. 66–), a convenios por la paga (*se había arreglado con el patrón* –p. 26–), a especulaciones pecuniarias (*sin contar con lo que sacaría de la venta* –p. 156–). El rechazo de los valores mercantilistas se subraya mediante la inclusión de esta aclaración (después de hacer referencia a la compra de un borrego para carnear –p. 53–):

*No hubo discusión por el precio.*<sup>79</sup>

También al hablar de la nueva vida de Fabio, en el capítulo XXVII, se descartan aspectos administrativos (el manejo de sus bienes, la necesidad de contratar a un tenedor de libros –p. 220–) o se los atenúa (*hojeaba mi diario de patrón de estancia* se convierte en *consultaba mentalmente mi diario de patrón* –p. 220–).

En el perfilamiento del personaje de Don Segundo Sombra se incrementa la estilización; en un proceso de paulatino agrandamiento se eliminan aspectos intrascendentes o desmerecedores, y muy particularmente, restos de la etapa arqueológica que lo mostraban con rasgos que se atribuyen a su modelo, el paisano Segundo Ramírez (un viejo «chichonero» y amigo de bromas pesadas, según se cuenta).<sup>80</sup> Se suprimen diálogos triviales (p. 24), una broma anodina

<sup>79</sup> Cf. n. (b) de p. 134.

<sup>80</sup> Cf. J. Riquemal Azemorau, *op. cit.* en n. 75, pp. 43-63.

(p. 44), una muestra de excesiva locuacidad (nota discordante en un personaje a quien realiza un laconismo no exento de misterio –p. 52–), consejos reiterativos (p. 58), «chacotas» con un viejo amigo (p. 102). Se acentúa, hasta en detalles nimios, la diferencia de magnitud que lo aleja de los demás personajes: en el intercambio de saludos con Don Pedro, la contestación más pintoresca queda finalmente en boca de Don Segundo (p. 11); se suprime un comentario del narrador ante la doma de Valerio (*Nunca había visto yo cosa más bonita* –pp. 46-47–), probablemente porque se juzgó que empequeñecía los títulos de domador eximio de Don Segundo. En el capítulo XIX, Fabio se mostraba, por un momento, dispuesto a abandonarlo por Paula (*Olvidarlo todo, hasta mi padrino*. –p. 152–), pero esta transgresión es desechada. Se examina cuidadosamente cada referencia al personaje para excluir voces que puedan connotar menoscabo o desmedro: en el capítulo II, el vocablo *cuchillero* (*reputación de cuchillero*) es sustituido por *valiente* (p. 11); en el capítulo XIV, *mintió* es reemplazado por *inventó un personaje* (p. 99); en el capítulo XXI, la nota descriptiva *sonriente* se prefiere a *con modesta sonrisa* (p. 190). Hasta que, como punto culminante del proceso de magnificación, el personaje sustituye a *la vida* como principal fuente del aprendizaje de Fabio:

*De la vida aprendí la resistencia y la entereza en la lucha [...]*

se convierte en

*También por él supe de la vida, la resistencia y la entereza en la lucha [...] (p. 65).*

transformación que se vincula con una arraigada concepción paternalista de la sociedad («la guía paterna se juzga más importante que la propia experiencia»). El personaje ha ido perdiendo carnadura humana, y al resultar agigantado más como consecuencia de la exaltación del discurso del narrador y las reacciones de los otros personajes que por las propias acciones, queda confirmada su condición mítica.

El gaucho que surge de la novela no es un producto social, inseparable de un proceso histórico; es una categoría abstracta, un haz de virtudes que no conoce diferencias de clase social ni hunde sus raíces en el tiempo. Así lo define Don Segundo ante el heredero que teme haber dejado de ser un gaucho (p. 210):

*–Si sos gaucho endeveras, no has de mudar, porque andequiera que vayas irás con tu alma por delante como madrina e tropilla.*

Esta formulación del final del capítulo XXV ha sufrido enmiendas que muestran las etapas de un proceso de mitificación. En *ms.* se leía:

*–Si sos gaucho endeveras, no has de mudar, porque andequiera que vayas irás con tu alma a cucucho.*



La expresión familiar *a cucucho* –propia del lenguaje infantil y hoy fuera de uso– quitaba solemnidad al pasaje y fue reemplazada en *cp.* por *a babucha*. La propuesta también era una abstracción, «ser gaucho» ya se postulaba como una condición moral; pero en esa figura abrumada parecían resonar recuerdos del gaucho histórico, del gaucho oprimido por la injusticia social. Después de la última enmienda sobre *cp.*, emerge una imagen particularmente sugestiva: en cuanto a sus efectos plásticos, la figura antes agobiada ahora se yergue; en cuanto a sus repercusiones semánticas, connota libertad, decisión, firmeza. Una condensación del hermoso mito que ha cautivado y seguirá cautivando a generaciones de lectores.

El gaucho de la novela deambula por la pampa haciendo uso de aparente libertad; se soslaya su situación de dependencia con respecto a los dueños de la tierra y del ganado. Hay, sí, relaciones jerárquicas, que se basan fundamentalmente en grados de saber y de destreza; pero la relación patrón-proletariado campesino no se presenta como sustancialmente distinta de la que se muestra entre capataz-peón (*la deferencia que debía a mi capataz* –p. 48–), entre ancianos y jóvenes (*Una mirada me había bastado para saber quién me hablaba y esa vez agaché la cabeza* –p. 21–) o entre Don Segundo y el común de los mortales. Una enmienda ajusta a esta concepción de las relaciones sociales un cabo suelto: el personaje desairado por Fabio en el capítulo III, *un muchachón* (p. 19), había sido, en la primera versión, *un viejo*.

Particularmente reveladora de los objetivos a los que apunta el proceso de estilización es la reestructuración del sistema actancial del capítulo XI (capítulo que debió de tener su origen en apuntes tomados durante un baile dado por Víctor del Carril para los peones de Polvaredas). En la redacción de *ms.*, el personaje del patrón –a partir del momento en que hace su entrada y todos los rostros se vuelven hacia él *al modo de un trigal que se arquea mirando viento abajo* (p. 70)– funciona como la principal fuerza dinámica del baile: él quiebra la timidez del comienzo con una orden (p. 70) y continúa impartiendo instrucciones durante toda la noche. En *cp.* se redujo considerablemente el número de sus intervenciones, ya mediante la supresión lisa y llana (pp. 73 y 76), ya valiéndose de una atenuación (*Bajo la voz neta del patrón se convierte en Bajo la voz neta de un hombre* –p. 70-71–), ya omitiendo mencionar al agente de una acción causativa (*el patrón hizo pasar bandejas* se transforma en *vinieron bandejas* –p. 73–), ya creando un nuevo personaje para impartir directivas a los asistentes (un bastonero –pp. 71 y 74–).

Las dos versiones del capítulo XI muestran relaciones sociales diferentes. De la primera surge una estampa rural enclavada en una organización social paternalista en la que el patrón protege pero también domina a los peones. El proceso reelaborador desdibujó la acción de la fuerza dominante y los dominados parecen cobrar autonomía.

Un apreciable cúmulo de variantes delata la preocupación de R. G. por separar nítidamente los dos registros de la novela: el discurso del narrador, que utiliza un lenguaje culto urbano (con pasajes elaborados sobre la base de una poética impresionista-expresionista)<sup>81</sup> y el discurso de los personajes, que se expresan en un dialecto popular rural. Jorge Schwartz<sup>82</sup> y Ana María Barrenechea<sup>83</sup> han visto en ese doble registro un típico ejemplo de ese «estilo esquizofrénico» descrito con gran precisión por Antonio Cándido:

*Nos livros regionalistas, o homem de posição social mais elevada nunca tem sotaque, não apresenta peculiaridades de pronúncia, não deforma as palavras, que, na sua boca, assumem o estado ideal de dicionário. Quando, ao contrário, marca o desvio da norma no homem rural pobre, o escritor dá ao nível fônico um aspecto quase teratológico, que contamina todo o discurso e situa o emissor como um ser à parte, um espetáculo pitoresco como as árvores e os bichos, feito para contemplação ou divertimento do homem culto, que deste modo se sente confirmado na sua superioridade.*<sup>84</sup>

Ya se ha hablado en 1.3. de la voluntad de ajustar a la normativa el registro del narrador, voluntad testimoniada en numerosas enmiendas y en notas marginales sobre *cp*. Subraya el designio diferenciador, muy particularmente, el entrecomillado con que se destaca la presencia de expresiones del dialecto rural en la narración («guacho» -p. 1-, «mama» -p. 2-, etc.). No obstante, en esta obra epigonal del regionalismo hispanoamericano, se entabla una relación muy sutil entre los dos registros. Ya de entrada, la permanente utilización del discurso indirecto libre -que no desdeña vocablos y giros rurales, a veces hasta sin entrecomillarlos-<sup>85</sup> con el pretexto de recrear estados de ánimo del personaje enlaza dos universos culturales. Por otra parte, existía una profunda asimilación de la cultura rural por parte de la clase terrateniente, que exhibía ese sello en su lenguaje (en parte a sabiendas,<sup>86</sup> en parte inconscientemente).<sup>87</sup>

A lo largo del proceso reelaborador, el autor irá limando todos los contrastes excesivamente marcados entre los dos registros. El registro lingüístico es inse-

<sup>81</sup> La influencia de lo francés no se deja sentir sólo en este tipo de poética, pesa también sobre la sintaxis (construcciones absolutas con sujeto antepuesto al verboide, ciertos usos prepositivos).

<sup>82</sup> Jorge Schwartz, «Don Segundo Sombra: Una novela monológica», *Revista Iberoamericana*, 96-97 (1976), pp. 439-444.

<sup>83</sup> Ana María Barrenechea, «El español de América en la literatura del siglo XX a la luz de las teorías de Bajtin», *Actas del II Congreso Internacional sobre el español de América*, México, 27-31 de enero de 1986, n. 2 (en prensa).

<sup>84</sup> Antonio Cándido, «A literatura e a formação do homem», en *Ciência e Cultura* 24, 9 (1972).

<sup>85</sup> *Cf.*, por ejemplo, p. 28 (líneas 15-16 y 24-26) y p. 106 (líneas 4-7 y 11).

<sup>86</sup> *Cf.*, acerca del habla de los estancieros, n. 47.

<sup>87</sup> *Cf.*, acerca de los ruralismos que escaparon al celo corrector de R. G., n. 46.

parable de un rol social; por lo tanto, en esta actividad reelaboradora, interactúan dos universos culturales a través de una auténtica dialogia discursiva<sup>88</sup>.

En primer lugar, desaparecen indicios de la existencia de verdaderos abismos entre las dos culturas. Se elimina una locución latina (*in mente* -p. 44-), expresiones francesas -que indudablemente se integraban con naturalidad al habla de R. G. («*puisant*» coraje -p. 4-, *A la «lisière» de la arboleda* -p. 34-)-, algún cultismo demasiado chocante (*precurción* -p. 68-). Paralelamente, en el pasaje del capítulo XXVII en que se enumeran las diferencias que separan a Raucho de Fabio (p. 224), se suprime una mención de su ansiedad por viajar a Europa, testimonio de la fuerte dependencia cultural que existía entre la clase social de R. G. y lo europeo:

*Otro motivo de conversación de Raucho era el de sus amoríos y diversiones y el de su deseo de ir a Europa. Entonces me parecía un niño.*

Se eliminan sistemáticamente de la narración usos exclusivos del lenguaje culto,<sup>89</sup> sobre todo, las formas particularmente artificiosas: *áureo* se convierte en *dorado* (p. 23), *diestra* en *derecha* (p. 26), *somnolente* en *soñolenta* (p. 17), *dejéme caer* en *me tumbé* (p. 17),<sup>90</sup> *invioladamente azul* en *tenazmente azul*, e *isócrono* en *mecedor* (p. 50), *duplicó* en *dobló* (p. 71), *reminiscencias* en *recuerdos* (p. 89), *espectro* en *fantasma* (p. 94), *sanguinolenta y blanduzca* en *sangrienta y blanda* (p. 95), *crustáceos* en *cangrejos* (p. 110), *simultáneamente* en *a un tiempo* (p. 126), *cuando ligero pude* en *tan ligero como pude* (p. 128), *lívido* en *blanco* (p. 150), *empero* en *sin embargo* (p. 181), *sita* en *distante* (p. 188), etc. En muchas ocasiones, se busca expresamente con las enmiendas acercar el lenguaje del narrador a la norma rural: *oscilamiento* es sustituido por *entrevero* (p. 40), *variadas* por *de toda laya* (p. 45), *comer* por *tumbiar* (p. 51), *delicioso* por *aliviador* (p. 51), *un cuadro admirable* por *una yunta brava* (p. 127), *vencerlo* por *doblarlo* (p. 187), etc.

Al mismo tiempo, se evita incluir en el habla de los paisanos aquellas expresiones del lenguaje rural que constituyen usos esporádicos (formas que, por el contrario, la literatura regionalista suele acumular): *ruempás* es suplantado por *rompás* (p. 4), *pulecía* por *policía* (p. 11),<sup>91</sup> *tutubió* por *titubió* (p. 84), *trainta a vainticinco*

<sup>88</sup> A mi juicio, esta presencia de dialogismo discursivo debería, por lo menos, atemperar la postulación de *Don Segundo Sombra* como novela monológica que hace Schwartz (cf. *op. cit.* en n. 82, pp. 444-446) aplicando categorías descriptivas propuestas por Mijail Bajtin.

<sup>89</sup> Este propósito se hace explícito en notas marginales al texto de *cp.* Cf. n. (a) de p. 90.

<sup>90</sup> En obras anteriores, R. G. había mostrado predilección por las formas verbales con pronombre enclítico (que ya había desaparecido del uso oral, pero perduraba en el lenguaje escrito). En *Don Segundo Sombra*, las transforma sistemáticamente anteponiéndoles el pronombre; no obstante, muchas perduraron. Pasaron a la construcción proclítica *púseme* y *diose* (p. 35), *echéme* (p. 22), *deciale* (p. 74), etc.

<sup>91</sup> Siempre que no se trate de una errata de *cp.* Cf. en p. 101, *polecía*.

por *treinta a veinticinco* (p. 94), *venderé a verte* por *vendré a verte* (p. 140), *tardido* por *lerdo* (p. 168), *vían* por *veían* –si no es errata de 2a.– (p. 174), *lo hemo vendao* por *lo hemos vendao* (p. 151), *no te mi aandéh'apurando* por *no te me andéh'apurando* (p. 174); en p. 173 se suprime *aúra* (la forma usada en el texto es *aura*).

Esa voluntad sostenida de borrar los contrastes violentos entre los dos registros se corresponde, en el capítulo XXV, con la enmienda de que es objeto esta apreciación del narrador (refiriéndose a don Segundo y a Pedro Barrales después del pasaje en que Fabio conoce su verdadera identidad):

*Hacíamos los mismos ademanes y, sin embargo, éramos tan distintos.*

R. G. tachó en *gal.* el adverbio *tan*, indudablemente con la pretensión de aproximar dos universos culturales.

Como resultado de la reelaboración de la dialogia discursiva, se crea una ilusión de armonía entre contrarios, en perfecta concordancia con la ilusión de equilibrio armónico que surge de la trama: se da entre hombre y naturaleza (una relación de consustanciación se sobrepone a ocasionales obstáculos: calor, lluvia, algún animal chúcaro), se da entre las diferentes clases sociales (la reelaboración del sistema actancial del capítulo XI es un claro ejemplo).<sup>92</sup> La configuración del mundo ficcional y la configuración del discurso se corresponden, así, con las concepciones ideológicas del autor: la correlación «desposesión = libertad = plenitud» que emerge del texto aseguraría para la sociedad un equilibrio entre contrarios.

Resta hacer referencia a las principales enmiendas de tipo estilístico. La elaboración de símbolos y la instauración de un mundo mítico requerían concentración expresiva y riqueza connotativa. Se observa una sostenida tendencia a la síntesis en la construcción sintáctica;<sup>93</sup> se busca mayor especificidad en la selección del léxico;<sup>94</sup> se eliminan notas obvias, reiterativas o irrelevantes en la estructuración del discurso.<sup>95</sup> R. G. fue, además, un incansable perseguidor de vías indirectas y sugestivas para la producción del sentido. Una formulación explícita como *me sentía orgulloso* es suplantada por *estaba tan contento como la*

<sup>92</sup> Cf. también, p. 105, n. 65.

<sup>93</sup> Construcciones coordinativas se reorganizan en torno de un solo núcleo: *las miradas asienten y esperan* se transforma en *las miradas esperaron asintiendo* (p. 80), *Fuese calmando la tropa y al poco andar formábamos* se convierte en *Fuese calmando la tropa hasta formar* (p. 40), etc. Sintaxis verbal es reemplazada por sintaxis no verbal: *Bendito sea aquel momento* se abrevia en *Bendito el momento* (p. 65), *¡Qué larga había sido mi pérdida de conocimiento!* se condensa en *¡Qué larga mi pérdida de conocimiento!* Propositiones subordinadas se reducen a un solo vocablo: *Un rebencazo que casi ni siento* pasa a ser *Un rebencazo casi insensible* (p. 56).

<sup>94</sup> Invariablemente se prefiere, frente a los vocablos de sentido más abarcador, los que contienen mayor número de notas descriptivas: *encontraba* se convierte en *se topaba* (p. 3), *miraban* en *observaban* (p. 19), *miré* en *espíe* (p. 24), *hice* en *intenté* (p. 64), *diciéndole* en *retándola* (p. 76), etc.

<sup>95</sup> Cf. p. 32 -l. 24-, p. 39 -l. 25-, p. 42 -l. 14-, p. 95 -l. 12-, p. 133 -l. 36-, etc.

*mañanita* (p. 23); del mismo modo, *me satisfacía el haberlos vendido después del trabajo* se convierte en *ganaba una jineta de sargento para mi orgullo* (p. 155). En lugar de *refrescado* se prefiere *como recién parido* (p. 53); *sufrimiento* es reemplazado por *manada de dolores* (p. 55), etc.

En suma, existió una primera versión de *Don Segundo Sombra* consistente en una sucesión de estampas impresionistas que apuntaba a extraer de la realidad lo típico embelleciéndolo con ropaje literario, propuesta que recogía la propaganda de la editorial Proa al anunciar el lanzamiento de la novela en tarjetas cuyo contenido se transcribe a continuación:

*Vida de reseros: arreos, proezas de lazo, domas, reyertas sangrientas, bailes, amoríos, en el gran marco silencioso y a veces hostil de la pampa.*

Pero la estilización a la que fue sometido el texto lo llevó mucho más allá del pintoresquismo y del regodeo esteticista.

Las dos versiones se apoyan en el mismo sustrato ideológico (las dos representan la reacción de una clase social frente a las profundas transformaciones que está viviendo el país); pero la segunda amplifica la repercusión del mensaje, así como las enmiendas a la Dedicatoria,<sup>96</sup> después de introducir formas sutiles de connotación afectiva que enlazan dos ámbitos sociales muy diferentes, ensanchan el campo de los destinatarios:

*A los paisanos de mis pagos.*

*A los que no conozco y están en el alma de este libro.*

Esa Dedicatoria compuesta cuando ya estaban listos –o muy avanzados– los originales de la edición príncipe –y retocada en pruebas de página que no se conservan– exhibe sintéticamente el proceso de producción del sentido de *Don Segundo Sombra*: mediante un gradual desplazamiento desde el mundo real hacia el plano simbólico (el de la sacralización del gaucho), va tomando forma la pretensión de transformar la historia en mito.

---

<sup>96</sup> Cf. n. (a) de p. a.