



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

G

El mundo de las sensaciones en "Don Segundo Sombra"

Autor:

Gerzenstein, Ana

Tutor:

Barrenechea, Ana María

1963

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Licenciatura de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Letras

Grado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis 2-6-3



EL MUNDO DE LAS SENSACIONES EN "DON SEGUNDO SOMBRA"

Don Segundo Sombra presenta una materia abundante de descripción cargada de notas sensoriales. La referencia a lo sensible no es simplemente documental, sino que lleva una exaltación del color, de la luz, del sonido, del olfato, a la manera de los escritores y pintores impresionistas. La naturaleza exacerba su vitalidad en brillos y colores. Percepciones visuales, auditivas, olfativas son descritas con todo detenimiento, despertando un largo recorrido de emociones y de correspondencias psicológicas. Colores, luces, ruidos se anudan empeñosamente en la descripción de una corriente sensorial, prestándose recíproco refuerzo. Constituyen el fondo imprescindible de la acción y contribuyen a acentuar la unidad.

De todas las sensaciones registradas corresponde la prelación indiscutible a las visuales, en sus tres aspectos: color, luz, forma. Las auditivas son menos frecuentes, pero ostentan una elaboración más complicada.

En la descripción de la experiencia sensible, Güiraldes utiliza muchos recursos de la técnica impresionista que señalaré a lo largo de este trabajo. ✓

Sensaciones visuales

Los pintores impresionistas insistieron en la realidad del color, exaltado a expensas de la forma. Usaron sólo los colores simples, los más próximos a los del espectro solar. Opusieron la perspectiva de los colores, a la perspectiva lineal clásica. Descubrieron que todo lo que está iluminado, lo que avanza, lo sólido anguloso, resistente, lo que recoge luz, está saturado de anaranjado; que todo lo que se oscurece, retrocede, se esfuma y se tuerce, está saturado de azul complementario. La pintura al aire libre prevaleció sobre la tradicional pintura de taller; así se pudo pintar la naturaleza brillando al sol. En sus cuadros parece circular el aire luminoso y la atmósfera se interpone entre el observador y los objetos.

Amado Alonso señala cómo pintores y escritores impresionistas se influyeron recíprocamente. Los primeros recibieron muchas sugerencias del impresionismo literario especialmente de los hermanos Goncourt. Los pintores se las retribuyeron mediante descubrimientos ópticos³. De esta manera la literatura impresionista tuvo especial complacencia en evocaciones pictórico-visuales. Los tonos, los matices, la línea que sólo el pincel puede reproducir se hacen sensibles mediante frases escritas.

El análisis de las sensaciones ópticas incluye la consideración del color, la luz y la forma.

a) Color

A veces hay simple referencia a impresiones visuales, sin gran elaboración. Veamos algunos ejemplos:

El palenque, con sus postes blancos, llamó más mi atención de cerca;... (XV, 99)

Empeñosamente la arrastré hacia el escondite de los tallos verdes, que trazaban innumerables caminos. (V, 40)

De pronto vi a una mocita, vestida de punzó, con pañuelo celeste al cuello, y me pareció que toda su coquetería era para mí sólo. (XI, 68)

En otros momentos se alude al color, se dice que algún o algunos objetos tienen color, pero no se determina con exactitud cuáles son esos colores:

Mis petizos parecían como esmaltados de color nuevo. (111, 26)

A los costados de la entrada, cabalgando unos cuartos de yerba, lucían sus colores vistosos unos sobrepuestos bordados. (XIV, 91)

Güiraldes se propone marcar también contrastes cromáticos producidos por dos colores que contraponen deliberadamente. Así por ejemplo dice:

Entre la sementera verde reía la cara morocha de una chinita, ... (V, 39)

En el cielo había grandes charcos y ríos plateados sobre un fondo de chatos remansos negros. (XXIV, 174)

Hay referencias además al matiz, al tinte del color, no se trata siempre de colores definidos:

Un momento la silueta doble se perfiló nítida sobre el cielo sesgado por un verdoso rayo de atardecer. (XXV11, 193)

Se hizo un remolino de redondelitos negruzcos, de pinzas alzadas. (XV11, 121)

No había aire y el polvo nos envolvía como queriéndonos esconder en una nube amarillenta. (VIII,52)
 Quedaban también los cadáveres de siete enfermos cuereados, carnes secas apenas capaces de disimular el hueso, pobres cosas rojizas, ... (XVII,118)

En todos estos casos no se describe con un color preciso: verde, negro, amarillo, rojo, sino más bien con las gradaciones que puede tomar el color al ser mezclado o combinado con otros; de ahí: verdoso, negruzco, amarillento, rojizo.

Muchas veces las sensaciones visuales están elaboradas de una manera sencilla y rudimentaria que refleja el modo de ver y hablar de un muchacho de campo. Sirva como ejemplo el siguiente:

El barro negro que rodeaba el agua, parecía como picado de viruelas. (XV,100)

Tal comparación puede muy bien ocurrírsele a un muchachito simple que no tiene una cultura elaborada literariamente. Algo similar ocurre con ciertas comparaciones puestas en boca de don Segundo Sombra:

Cerquita, como de aquí al jogón, de la flor que estaba contemplando, se había asentao un flamenco grande como un fiandú, y colorao como sangre'e toro. (XII,78-78)

También es muy común en el libro, el desarrollo ornamental de un germen de imagen:

Una vez a caballo nos dirigimos al caer de la tarde dorada, hacia un puesto de estancia en que Don Segundo había parado en ocasión de algunos arreos. (XIII,90)

"Al caer la tarde" es una frase hecha que aparece con bastante frecuencia en el libro. Güiraldes la modifica con un adjetivo de color que le otorga nueva vitalidad plástica y con la preposición "de" que pone de relieve el desarrollo temporal de la acción.

Hay una elaboración refinada del color que se consigue mediante el uso de la pedrería y de colores empleados poco en el lenguaje corriente pero con una larga trayectoria literaria:

El giro había caído livianamente al suelo, ladeadas las alas como un chambergo de matón, medio encogido el pescuezo en arqueo interrogante, firme en el enemigo la pupila de azabache engarzada en un anillo de oro. (XIII,87)

4

Aquí no puede pasar inadvertida la superposición de vocabulario de lengua popular propia del hombre de campo (giro, chambergó, matón) con formas típicas del modernismo literario (azabache, engarzada) ³ La forma que imprime Güiraldes al pescuezo del gallo ("arqueo interrogante") con un propósito eminentemente descriptivo-visual, podría recordarnos los cisnes que aparecen frecuentemente en la poesía de Darío, sea como motivo ornamental y decorativo, sea con un contenido simbólico. En Prosas Profanas ("Divagación") leemos:

Y sobre el agua azul, el caballero
Lohengrin; y su cisne, cual si fuese
un cincelado témpano viajero,
con su cuello enarcado en forma de ese.

Y en la misma obra ("Yo persigo una forma...")

y bajo la ventana de mi Bella Durmiente,
el sollozo continuo del chorro de la fuente
y el cuello del gran cisne blanco que me interroga. ⁴

No obstante este arqueo interrogante referido al pescuezo de un gallo moribundo es una imagen que no parece proceder de la del cisne que representó para Darío y para el Modernismo en general, el símbolo de la exquisitez y el refinamiento en la poesía; sino más bien de las audacias metafóricas de la poesía de vanguardia. En efecto: la sensación visual de dibujo, de forma puede vincularse con el modo imaginativo de escuelas posteriores que proponen una imagen de tipo geométrico. Güiraldes emplea imágenes similares en otros fragmentos:

La luna volcó por la puerta una mancha cuadrada,
blanca como escarcha mañanera. (XV, 103)

(Nótese: "mancha cuadrada")

Las espuelas resonaron en coro, trazando en
el suelo sus puntos suspensivos. (VI, 44)

Un triangulito rojo yacía en la tierra barrida
del reñidero. (XIII, 89)

Ya dije que en Don Segundo Sombra hay colores usados sobre todo en la lengua literaria:

En su cabeza carmínea y como verrugosa, había
desaparecido el pequeño lente hostil de su
mirada. (XIII, 89)

Mudábanse los tintes áureos de las nubes en rojos,
los rojos en pardos. (I, 16)

Los pelajes de los caballos le sirven para elaborar artísticamente el paisaje: ✓

El cielo aún zarco de crepúsculo, reflejándose en los charcos de forma irregular... (II,16)

Una madrugada barcina, nos permitió seguir la huella,... (XXIV,176)

El barcino, pelaje de vacuno color rojizo con manchas negras, es utilizado para dar la tonalidad precisa de una madrugada calurosa.

Ya podíamos mirar para todos lados, sin divisar más que una tierra baya y flaca, como azonzada por la fiebre. (XV,98)

En este caso se alude no sólo al color sino también a la temperatura; se obtiene así una descripción del momento del día y de la sensación de ese momento.

El impresionismo guardó fidelidad extrema a la impresión visual del instante, tomando como asunto de sus cuadros el momento fugaz e irreversible de los objetos. Las impresiones en la pampa parecen propicias para llevar a cabo esta finalidad, a juzgar por las palabras de Güiraldes:

En la pampa las impresiones son rápidas, espasmódicas, para luego borrarse en la amplitud del ambiente sin dejar huella. (VIII,51)

Amado Alonso y Raimundo Lida en "El concepto lingüístico de impresionismo" señalan cómo esta escuela quiso "prescindir del objeto como cosa de caracteres permanentes para atender a reproducir lo momentáneamente cromático de las superficies: masas y colores". ✓ Siguiendo este recurso encontramos en Don Segundo Sombra la captación de un momento cambiante del paisaje:

Atardecía. El cielo tendió unas nubes sobre el horizonte, como un paisano acomoda sus coloreadas matras para dormir. (XV, 101)

El pretérito imperfecto expresa la visión de un hecho en su desarrollo temporal (atardecía). La comparación con acciones que el paisano cumple habitualmente (acomodar las matras) insiste también en esa visión temporal y el adjetivo "coloreadas" que califica a "matras" y a "nubes" parece establecer el puente de fusión entre el plano real y el metafórico.

Amado Alonso y Raimundo Lida comentan el ensayo de Brunetière:

"L'impressionisme dans le roman" a propósito de la novela de Daudet: Les rois en exil. Entre los nuevos procedimientos de estilo que Brunetière halla en Daudet figura el uso del imperfecto por el perfecto: "Sans le sou, sans couronne, sans femme, sans maîtresse, il faisait une singulière figure en descendant l'escalier." Si se cambia "il faisait" por "il fit" -dice Brunetière- "se verá que el perfecto es narrativo, el imperfecto pictórico; il faisait nos obliga a seguir con la vista al personaje durante todo el tiempo que emplea en bajar la escalera." ✓

En otro pasaje, Güiraldes vuelve a usar el imperfecto, narrativo, continuado, que opuesto a un perfecto rotundo, decidido, resalta aún más (alboreaba-vi):

Alboreaba, y ya por la pequeña ventana vi rociarse de tintes dorados las nubes del naciente, largas y finas como pétalos de mirasol. (IV, 29)

En la comparación precedente se vinculaban dos acciones (tenió-acomoda); en ésta extraída del ámbito de la flora regional, se relacionan dos cualidades de objetos (nubes-pétalos)

El autor es capaz de registrar una impresión tan instantánea y pasajera como la que puede tener un experimentador a la luz de un relámpago:

Cada relámpago nos mostraba, en tintes lívidos, un campo impasible en que marchaba alborotada nuestra tropa, vigilada de cerca por los reserás. (XXIV, 174)

El impresionismo supone una percepción instantánea y dinámica, una visión del movimiento que capta los detalles fugitivos. Veamos otro ejemplo típico:

Mudábanse los tintes áureos de la nubes en rojos, los rojos en pardos. (I, 16)

Aquí hay una captación de los cambios y transformaciones cromáticas que se van operando en el paisaje a medida que avanzan las horas. La pintura impresionista se interesa por los colores de las cosas más que por las cosas mismas, tiene predilección por las escenas fugaces y en vez de presentar un objeto inmóvil, busca describir los efectos de luz y los juegos cromáticos, al modo como Manet presentaba los cuadros en los distintos momentos del día y en las diversas estaciones del año.

7

Ningún objeto tiene un color permanente, varía con las horas, o sea con los cambios de intensidad e inclinación de los rayos solares; siguiendo este descubrimiento pictórico de los impresionistas, Güiraldes dice:

El barro de las orillas y las barrancas
habíanse vuelto de color violeta. (I,16)

En general no se admite que un objeto pueda presentar diverso color según el lugar en que se halle o la hora en que se lo observe. Nuestra razón se esfuerza en rectificar las impresiones momentáneas. La impresión así reproducida casi nunca coincide con la verdadera impresión instantánea.

b) Luz

Algunos pasajes de Don Segundo Sombra nos hacen pensar en la pintura de los impresionistas que enfocaron sus ojos no tanto hacia las cosas como hacia la luz misma que se posa con cambiantes juegos sobre la superficie de los objetos. La luz envolvente irradia las formas y penetra por todas partes hasta en las sombras a las cuales ilumina y colorea también. Se registran efectos de luz que parecen de fotografía o de pintura de naturaleza muerta:

Las toscas costeras exhalaban como un resplandor de metal. Las aguas del río hiciéronse frías a mis ojos y los reflejos de las cosas en la superficie serenada tenían más color que las cosas mismas. (I,16)

Se pinta con ojos de pintor la plenitud luminosa que es la auténtica protagonista del momento; las cosas no son más que la materia necesaria para que los juegos de luz se manifiesten. Pero el arte de ver las cosas con ojos de pintor si bien es uno de los rasgos más constantes en los escritores impresionistas, no es el especial y diferenciador. Lo importante es consignar—como aquí lo hace Güiraldes: "Las aguas del río hiciéronse frías a mis ojos"—la impresión o sensación que el observador recibe de los objetos, el temblor de nervios que le produce su encuentro. Sobre este aspecto volveré más adelante. Sirva esto de breve anticipo.

Las diferentes horas del día se describen por la presencia o ausencia de luz y sus movimientos (pérdida y crecimiento paulatino). El autor se entrega como a juegos poéticos de su

tenue contenido:

En un rincón del cuarto, aclarado por
 el amanecer, ví al paisano que en el
 rodeo había caído raboneando una vaca. (XVIII, 126)
 El callejón, delante mío, se tendía oscuro. (II, 16)
 A la oración, el señor me mandó llamar
 para que le cebara unos mates, bajo la
 sombra ya oscura de un patio de paraísos. (IV, 33)
 Del día ya no quedaba más que una barra
 de nubes iluminadas en el horizonte,
 cuando, ... (XXI, 149)
 Y caminaban despacio (unos cangrejos)
 sin fijarse unas en otras, dadas vuel-
 ta todas hacia la bola de fuego que
 se iba escondiendo. (XVII, 121)

Los pintores son capaces de ver la luz como una presencia activa, no sólo los rayos de sol ni los focos artificiales, sino las suaves gradaciones que van desde la lumbre hasta la sombra. Y han sido especialmente los impresionistas los que se han dedicado a pintar la luz y sus hazañas. Güiraldes la registra desde su máxima vibración hasta su débil resplandor:

El cielo se hizo inmenso y la luz se
 calcó fuertemente sobre el llano. (IX, 62)
 El día se iba preparando hacia el este
 con vibración potente. (VI, 45)
 Aquello fué el primer anuncio de me-
 jora que, al cabo de una breve duda,
 vino a caer en benéfico derroche
 solar. (IX, 62)

En estos pasajes se pinta la plenitud luminosa, el momento en que la luz despliega su mayor intensidad, pero tampoco pasa inadvertida la luz tenue y como velada:

En la luz incierta de la madrugada
 llovedora, se dirigió hacia... (IX, 58)
 Parecía que nuestro camino se hubiese
 iluminado de un tenue resplandor. (IX, 60)
 Unas nubes tenues hacían largas estrías
 de luz. (XXVII, 193)

La captación de estas gradaciones en la intensidad de la luz es interesante porque ordinariamente nuestra mirada atraviesa

el aire iluminado sin prestar atención y llega a las cosas cuyas formas y clases reconoce gracias a la luz pero sin pensar en ella. Otro ejemplo:

...y le pareció a Dolores que no más
vía el resplandor de una nube coloria-
da por la tarde, sobre el río. (XII, 78)

El pintor impresionista en los conflictos entre apariencia momentánea y notas permanentes se resuelve a favor de lo momentáneo. Quiere reproducir la experiencia sensorial de ahora, no las que su memoria guarda en reserva. Veamos el siguiente fragmento:

Inútil, algo nublaba mi vista, tal vez el esfuerzo, y una luz llena de pequeñas vibraciones se extendió sobre la llanura. (XXVII, 193)

La "luz llena de pequeñas vibraciones" no es la reproducción fiel de la luz real del paisaje, como aparecería a los ojos de cualquier espectador; sino la luz que percibe un espectador a través de los ojos húmedos por el llanto o por el esfuerzo. ⁸ Elise Richter en su trabajo "Impresionismo, expresionismo y gramática" dice: "Impresionismo es la reproducción de la impresión de las cosas. No es cuestión de cómo sean ellas objetivamente, sino de cómo se aparecen, aquí y ahora, al ojo del observador. El impresionista, al ver un objeto, no se pregunta cuáles son sus orígenes ni sus antecedentes; no lo enlaza a sus causas ni a sus efectos." ⁹

La vida accidentada de la luz toma las cosas de este mundo como espejos donde reproducir su fugaz momento. Gúiraldes percibe también estos efectos:

Por trechos la tierra dura parecía tan barnizada, que reflejaba el cielo como un arroyo. (IX, 61)

De pronto, una franja azul entre la pendiente de los médanos. Y repechamos la última cuesta. De abajo para arriba, surgía algo así como un doble cielo, más oscuro, que vino a asentarse en espuma blanca a poca distancia de donde estábamos. (XVI, 110)

Se perciben efectos de luz y de color motivados por el efectismo de un rayo de sol que tropieza en algo:

Por delante de la tropa, la la huella rebrillaba acerada;... (IX, 61)

El cielo, aún zarco de crepúsculo reflejábese en los charcos de forma irregular o en el agua guardada por las profundas huellas de alguna carreta, en cuyo surco tomaba aspecto de acero cuidadosamente recortado. (II, 16-17)

La luz del sol o de nocturnas luminarias al recaer con su foco sobre las cosas, destaca o aísla algunos aspectos dejando otros en la penumbra. De esta manera, Güiraldes no descuida la raya de luz que escapa por una puerta entreabierta:

En el camino de luz proyectado por la puerta hacia la noche, los hombres se apiñaban como queresas en un tajo (XI, 68)

La luz proveniente de un foco luminoso dibuja una figura (una especie de camino) que resalta mientras todo lo restante permanece en la oscuridad. Sobre un fondo oscuro las formas claras se perfilan nítidamente:

Sobre el tendido caserío bajo, la noche iba dando importancia al viejo campanario de la iglesia. (I, 16)

También la luz al aislar con su foco algunos aspectos de los objetos, puede dibujar sobre ellos figuras y formas:

El sol matinal, pegando de soslayo en aquellos cuerpos, dorábales el perfil de un trazo angosto... (VII, 47)

Güiraldes se detiene con complacencia en el círculo amigo de la llama en la hora recogida de la tertulia:

El resplandor de la llama dió a nuestros semblantes una apariencia severa de cobre, mientras en cuclillas formábamos un círculo de espera (VIII, 55)

Se representa el desplazamiento de la luz y de las sombras. Su movimiento se hace tan sensible que nuestros ojos lo siguen en sus sucesivas etapas:

La lluvia se desmemuzó en un sutil polvillo de agua y, como cediendo a mi angustioso deseo, un rayo de sol cayó sobre el campo; corrió quebrándose en los montes, perdiéndose en las hondonadas, encarándose en las lomas. (IX, 61-62)

11

Las sombras flamearon sobre los muros,
tocaron el techo, cayeron al suelo como
harapos, ~~para~~ ser pisadas por los pasos
galanos. (XI, 73)

A mi lado la sombra del petizo dismi-
nuía desesperadamente despacio. (VIII, 53)

La captación de un momento cambiante y transitorio de la luz
o del color del paisaje - de la cual ya he hablado - puede refe-
rirse a las variaciones cromáticas y luminosas o a acciones vio-
lentas instantáneas en un contraste de luz y sombra:

En esos trances me asaltó la tarde en
una rápida fuga de luz. (VIII, 55)

En el cielo deslucíanse los colores
volteados por la luz del día. (IV, 30)

En ambos casos se trata de la descripción de un momento muy pasa-
jero del crepúsculo y del amanecer respectivamente. Veamos este
otro pasaje:

Bajo los golpes de luz, percibíamos en
un chicotazo las cosas demasiado claras,
y los novillos blancos, como también los
rosillos plateados y las manchas de los
overos, se nos metían en los ojos. (XXIV, 174)

Aquí la fugacidad va unida a la violencia de la luz que cae so-
bre las cosas. Su dinamismo e impetuosidad está dado por expre-
siones tales como: "golpes", "chicotazo" y "se nos metían en
los ojos". Esta última traslada el movimiento de la luz a los
objetos en los que se refleja, dotándolos también a ellos de mo-
vimiento. Además este fragmento refleja el modo de describir de
los impresionistas, así nuestra razón no podría admitir que las
manchas de los overos se metieran en los ojos. Lo que sucede es
que Güiraldes consigna el efecto ilusorio que produce una per-
cepción tan fugaz y transitoria que parece quedar incrustada
en la pupila. El impresionismo despoja a las cosas ^{de las relaciones} lógicas que
el hombre normal introduce habitualmente en ellas. No rectifi-
ca las sensaciones recibidas, añadiéndoles el conocimiento an-
terior del objeto; traduce la impresión de un determinado
instante singular, con especial conciencia de los matices.

Hay a veces verdaderas instantáneas de movimiento. Al refe-
rirse a un cuchillo que el tape Burgos arroja a don Segundo

el narrador dice:

Yo vi la hoja cortar la noche como un fogonazo. (II,22)
Por momentos la violencia de la luz es tal que se destaca el efecto físico que produce en la pupila:

Para vencer el encandilamiento, fruncí como jareta los ojos al entrar al boliche. (II,18)

Una luz me hacía daño y todo me parecía hostil menos la expresión de esos dos rostros. (XVIII,124)

La luz me atribulaba; más lejos, había sombras y algo se movía en ellas haciéndome presumir que debía concentrar mi atención en su sentido. (XVIII,125) ✓✓

Hasta aquí hemos visto la luz en la naturaleza y su incidencia en las cosas. Guiraldes registra también el resplandor y el brillo de los objetos, pero los pasajes son menos numerosos:

Refregándose los ojos, vido que el sol ya estaba puntiando y, pa'l mismo lao, divisó un palacio grande como un cerro, y tan relumbroso que parecía hecho de chafalonía. (XII,81)

En el puño de Don Segundo relucía la hoja triangular de una pequeña cuchilla. (II,22)

Brillaban las cabezas barnizadas de sangre. (XIII,88)

Advertida por mis pasos, se dió vuelta de pronto, y habiéndome reconocido, rió con todo el brillo

de sus dientes de morena y de sus ojos anchos. (V,40)

En primer plano aparecen el brillo de los dientes y los ojos, rasgos que se destacan principalmente cuando nos reímos.

c) Forma

Según Amado Alonso y Raimundo Lida, para el impresionismo de fines de siglo "los objetos carecen de contornos definidos y aún los espacios y profundidades se presentan como meras manchas y superficies yuxtapuestas." ✓ La pura forma es una pura abstracción. ✓ Si el arte del dibujo - decían los impresionistas - es algo más que una abstracción, ello se debe a que nuestra fantasía y nuestra memoria proyectan colores en las superficies delimitadas por los trazos. ^{geométrica}

En DON Segundo Sombra se alude muy pocas veces a la forma de los objetos:

De vez en cuando, una cornada producía un hueco de algunos metros que volvía a rellenarse;... (VII,46)

El rodeo abandonado tenía un curioso aspecto:

En un círculo extenso, alrededor del palo, el piso negreaba, rociado por los orines y la bosta del vacuno, cuyo pisoteo había machucado el todo, convirtiéndolo en resbaloso barrito chirle; que guardaba el retrato de las pezuñas impreso en miles de moldecitos desparejos. (XVII, 118)

Aparecen algunas formas vagas e imprecisas (recordemos que los impresionistas no delimitaban contornos, dejaban las formas indefinidas, reducidas a manchas y vagas siluetas):

Arriba, algo informe, oscuro, acabaría por caérsenos encima de un momento a otro. (XXLV, 174)

Y había sobre nosotros miles de estos pájaros, entreverando sus revuelos como humareda sobre el fuego, ... (XVII, 118)

En algunos pasajes Güiraldes trata de adecuar la percepción a la que tendría un hombre simple de campo. Dice, por ejemplo:

Al querer despuntar el sol, divisamos a contraluz la línea de los médanos. Era como si al campo le hubieran salido granos. (XVI, 109)

En otros momentos la percepción es mucho más elaborada:

Mi vista cayó sobre el río, cuya corriente apenas perceptible hacía cerca mío un hoyuelo, como la risa en la mejilla tersa de un niño. (X, 63)

Un cielo gris, arrugado como las arenas de la playa, que conocí en los malos pagos de mis aventuras, anunciaba tormenta. (XXII, 159)

Puede haber también una captación sutil y novedosa, dada con vocabulario gauchesco:

La laguna hacía en la orilla unos flequitos cribados. (XXVII, 190) ✓¹³

La imagen tomada del dominio de la vestimenta local, tiene un gran poder evocativo.

Güiraldes registra los objetos deformados o transformados por la distancia:

No pude dejar de despedirme del fatídico ranchito, que ya tomaba su aspecto de hueso perdido, ... (XV, 106) ✓¹⁴

El diminutivo aquí tiene una función estético-imaginativa: pone de relieve el objeto que le interesa destacar. Con él se logra una individualización especialmente pronunciada. ✓¹⁵

La distancia ayuda a desvanecer y confundir los perfiles que

aparecen esfumados y como desmaterializados. En Don Segundo Sombra también se reproducen estos efectos:

Ya muy lejos, la montonera de hacienda iba alérgándose y eran los gritos un eco reducido. (XVII, 117)

La lejanía produce sus efectos en las formas y en los sonidos (alérgándose-eco reducido). Además el autor capta la forma en movimiento, con una construcción de imperfecto y gerundio que proporciona una clara visión del desplazamiento de la masa. Güiraldes llega incluso a describir experiencias netamente impresionistas. Veamos algunos casos:

De lejos ya, vimos negrear las largas franjas de barro. Arrimándonos las veíamos agrandarse y era algo así como si el mundo creciera. (XVII, 120)

Aquí traslada su propio movimiento a las cosas: las ve extenderse y crecer a medida que se va aproximando a ellas. La categoría sintáctica alterada (negrear en vez de negro; verbo en lugar de adjetivo) imprime cierto dinamismo al color que ya no se percibe como una cualidad estática del barro sino como una acción en su sucesión temporal.

En el cielo, las primeras claridades empezaban a alejar la noche y las estrellas se caían para el lado de otros mundos. (XVI, 109)

Y, conforme íbamos andando, aquello se agrandaba, empenachándose de una creciente nube de tierra, sumándose de todos los retazos de hacienda destinados a desaparecer allí como llamados por una brujería. (XVI, 112)

Güiraldes da lo percibido con los sentidos, descartando en lo posible la reflexión y va contando los sucesos tal como los hubiera experimentado sucesivamente un testigo ocular. De esta manera logra dar vivacidad a la exposición.

Se fue reduciendo (la figura de don Segundo en la distancia-) como si lo cortaran de abajo en repetidos tajos. (XXVII, 192)

El arte impresionista no teme representar las cosas de tal manera que el espectador de educación tradicional empiece por sentir la impresión de que todo se ha vuelto al revés. La sutileza de la percepción precedente es propia de un hombre culto, impresionable, preocupado por el mundo de los sentidos y con gran interés por elaborarlo siguiendo las huellas de una refinada tradición europea. Sin embargo se expresa de una manera aparentemente sencilla para ser consecuente con la materia narrada.

Las formas en movimiento también son atendidas cuidadosamente por Güiraldes:

Sin embargo, veíamos avanzar, a toda carrera, largas hilachas de nubes grises, perdidas de rumbo como yeguada cimarrona ante el incendio de un pajal. (XXIV, 174)

La novedad de la imagen radica en el amplio desarrollo del plano metafórico.

Una nube de gaviotas, chimangos y caranchos giraba como trompo de aire sobre una osamenta, allá, para el lado de los cangrejales. (XV, 105)

Aquello se venía como un solo e inmenso animal, llevado por su propio impulso en un sentido fijo. (XVII, 118)

La forma imprecisa y confusa, está señalada por el neutro.

En los casos anteriores vimos las formas - aún siendo imprecisas - moverse, avanzar, deslizarse, pero en otros ya no pueden distinguirse formas sino sólo movimiento:

Fuese calmando la tropa hasta formar una sola masa de movimiento, de la cual yo era el principio tallado en punta. (VI, 44)

Allí, como a legua y media, sobre una lomada, se formó un centro de movimiento. (XVI, 112)

Mi vista se ceñía enérgica sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolente. (XXVII, 193)

El movimiento se destaca en la quietud del atardecer. El autor se propuso transcribir fielmente su impresión momentánea y deformada por la distancia, sin acudir a la razón para rectificar su experiencia. La figura de caballo y jinete aparece empuñada en la lejanía (pequeño movimiento). Güiraldes nos da su impresión personal e instantánea. La veracidad de su representación vale sólo para su propio punto de mira en un instante dado.

Muchas veces el observador es atraído por el movimiento más que por las formas:

Absorto en el movimiento de las paletas fuertes y el cabeceo rítmico, esperé a los troperos. (VII, 27)

La captación de formas extensas, de enormes superficies (noche, cielo, campo, horizonte) está impregnada de contenido simbólico y emotivo:

¡Qué cantidad de estrellas! ¡Qué grandura! Hasta la pampa resultaba chiquita. Y tuve ganas de reír. (XV, 102)

Lo dominante en esta imagen no es la visión plástica u ornamental

de la noche, sino la reacción animica que produce en el espíritu del observador:

Dos horas pasé así, mirando en torno mío el campo hostil y bruñido. (IX, 61)

El adjetivo "hostil" ya está expresando una manera de comprometerse afectivamente con el paisaje.

Casi entreverado con mis pingos, me dejé estar mirando el horizonte. (XV, 100)

Sensaciones auditivas

Entre las experiencias de los sentidos, aparte las visuales, son las auditivas las que Güiraldes más ha atendido y cuidado. Las describe con algo más que la mera precisión, cargándolas de intención expresiva y tomándolas como objeto directo de atención. Alude más frecuentemente a los ruidos emitidos por las cosas o los animales (verbos: gritar, sonar; sustantivos: griterío; adjetivo: sonoro) que a los percibidos (verbos: oír y sentir):

Por la parte media, en unos juncales ralos, gritaban los pájaros salvajes. (XXVII, 190)

Unos teros pasaron, muy arriba, gritando su alegría. (XV, 105) ✓

Los animales, entre los cuales se destacan varios típicos de la fauna regional, son percibidos a través de sus gritos o chillidos: impresionan el oído y no la vista.

Sonaban los bancos contra las caronas, (XVII, 117)

La tierra sonaba más fuerte bajo las pezuñas siempre livianas. (VIII, 52)

Cuando algún cuzco irrumpía en tan apurado como inofensivo griterío, mirábalo con un desprecio que solía llegar al cascotazo. (II, 17)

De repente entramos a pisar algo sonoro y resbaloso. (XVI, 111)

Los ejemplos precedentes hacen sólo referencia al sonido, sin precisar sus cualidades. Pero Güiraldes va elaborando con más riqueza esos sonidos; por lo general una nomenclatura certera los determina con precisión y fija su papel en la escena descrita:

Sonaron los últimos chupetazos en la bombilla. (IV, 34)

Frente al galpón, se le descolgó al picazo por la paleta y sonó el lucido juego de botones de su tirador, cuando tocando el suelo, sus pies barajaron el peso del cuerpo con golpe sorde. (XIV, 195)

La llegada de un personaje es anunciada por los ruidos:

De pronto sentí en el maizal que iba orillando mi huella un ruido de tronquillos quebrados y no pude impedir un intuitivo salto de lado. (V,39)

Debía ser ya cerca del mediodía, cuando oímos unas espuelas rascar los ladrillos de afuera. (IV,30)

Diferentes ruidos ordenados sucesivamente señalan las diferentes etapas de la entrada de un personaje:

Oímos un galope detenerse frente a la pulpería, luego el chistido persistente que usan los paisanos para calmar un caballo, y la silenciosa silueta de don Segundo Sombra quedó enmarcada en la puerta. (II,19)

Antes de que la figura se haga presente a los ojos de los espectadores, los sonidos delatan su presencia.

Un grado mayor de determinación del sonido se obtiene mediante las comparaciones. En muchos de estos casos, Güiraldes se detiene con especial complacencia en la descripción de las sensaciones acústicas:

Un charco bajo sus patas se despedazó chillando como un vidrio roto. (II,17)

Y el primer tope sonó como guascazo en las caronas. (XIII,87)

Casi junto con el grito de Patrocinio, oí un ruido como de cachetada. (XVII,123)

Don Segundo, con una rapidez inaudita, quitó el cuerpo y el facón se quebró entre los ladrillos del muro con nota de cencerro. (II,22) ✓

La representación auditiva puede ser intensificada mediante voces especialmente sugerentes, cuyo poder evocador proviene del campo fonético. Me refiero a las voces onomatopéyicas. Güiraldes las utiliza tanto para determinar el grito o canto propio de algunos animales como para fijar el sonido de ciertos instrumentos o el ruido de cosas:

El giro cloqueó como una gallina cascoteada y comenzó a dar vueltas de derecha a izquierda;... (XIII,89)

Un incontenible temor me bailaba en las piernas cuando oía cerca el gruñido de algún mastín peligroso;... (II,17)

Se oyeron, lejos algunos balidos. (XV, 105)

Un rasgueo solo batió cuatro compases. (XI, 73)

A lo lejos oí tintinear un cencerro. (VI, 42)

Oíamos el trueno sordo de las miles y miles
de pisadas;... (XVII, 118)

Tranquilizado, comió glotonamente, recogiendo entre sus labios movedizos los bocados, que luego arrancaba haciendo crujir los pequeños tallos. (X, 63)

Aquí hay una descripción cinética. Nuestra imaginación, sigue el movimiento de la boca ("labios movedizos", "comió glotonamente") y el impulso del tirón ("arrancaba")

Pronto, un nuevo crepitar de gotas alzó al ras del callejón una sutil polvareda. (IX, 60)

Junto a estas voces expresivas más o menos onomatopéyicas ("cloqueo", "gruñido", "rasgueo", "tintinear", "trueno", "crujir", "crepitar") hay en Don Segundo Sombra lo que podría llamarse sintagmas expresivos: en ellos voces débilmente expresivas refuerzan mutuamente su expresividad o la crean. Es el caso de la aliteración:

Luego el trote y el galope chapalearon en el barro chirle. II, 17)

La disposición especial de los grupos fónicos (tr-cha-chi) reproduce la experiencia acústica del oyente.

Hacia rato ya los refucilos agrietaban las nubes renegridas del horizonte sur. (XXIV, 174)

En el fondo de esta imagen visual (luz y color: refucilos-renegridas) late otra acústica. La acumulación de una consonante vibrante en distintos grupos (re-gr-re) representa el ruido de las nubes, al chocar violentamente unas contra otras. ¹⁹✓

El trote de transición le sacudió el cuerpo como una alegría. (XXVII, 193)

A veces se registran una serie de ruidos acumulados desordenadamente:

...y de cerca oí el grito ahogado de la bestia, el sonar de las caronas, el golpear descompasado de las patas contra el suelo, en cuyo apoyo la yegua buscaba desesperadamente el contragolpe brusco. (IV, 32-33)

El autor no se propuso organizar ni combinar estos sonidos, sino transcribirlos tal como los percibió: en sucesión o simultaneidad

desorganizada; de ahí que los registre sin conjunción coordinativa, mediante proposiciones yuxtapuestas, que dan más soltura a la frase. Al sustantivar verbos de la percepción sensorial (el sonar, el golpear), los destaca como elementos independientes, de vida propia.

En otros momentos los sonidos se agrupan en sabia orquestación:

En la cañada croaron las ranas, quebrando el uniforme siseo de los grillos. Los chajás delataban nuestra presencia a intervalos perezosos. Los gajos verdes de nuestra leña silbaban, para reventar como lejanas bombas de romerías. (VIII, 56)

Aquí los sonidos aparecen graduados y relacionados en forma más compleja. En primer lugar se registran dos líneas melódicas que se dan simultáneamente: el croar y el siseo. Voces onomatopéyicas y aliteraciones (grupos ra-cr-br, combinados hábilmente con íes que reproducen el sonido intermitente y monótono de los grillos) contribuyen a hacer más eficaz la imagen acústica. Los silencios o intervalos entre los sonidos también aparecen representados ("intervalos perezosos"). Un último sonido se consigna en esta sucesión: el de la leña.

Otros ejemplos:

Se oía de vez en cuando un grito. Los teros chillaban a nuestro paso y las lechuzas empezaron a jugar a las escondidas llamándose con gargantas de terciopelo. (VIII, 56)

En este pasaje no puede pasar inadvertida la sinestesia (correspondencia acústica-táctil: gargantas de terciopelo). Es digno de señalarse también la presencia de la tela rica y suntuosa, tan del gusto modernista.

Todo era quietud, salvo el leve cantar de los cencerros y los extrañados balidos de la hacienda. (VIII, 56)

Los sonidos se dibujan sobre un fondo de silencio, se destacan en la paz del momento. Además están bien determinados: una cosa es el sonido del cencerro y otra los balidos de los animales. Todos estos juegos de silencio y de ruido llevan al lector a un constante acecho sobre la vida en torno, que surge a borbotones.

Resumiendo: hay en Don Segundo Sombra una organización

jerárquica de las sensaciones auditivas que va desde la simple referencia hasta la compleja combinación de sonidos.

El día, antes de ser percibido por la luz solar es anunciado por los ruidos y el movimiento. Güiraldes pone especial atención en destacar esto. Veamos dos fragmentos:

Un gallo cantó. Alboreaba imperceptiblemente. (III,25)

Clareó más y comenzaron a vivir los animales de la pampa. (XVI,109)

La luz es señal de actividad, de dinamismo, de vida. La noche, en cambio, se percibe como ausencia de ruidos y movimiento. Para el autor noche y silencio son sinónimos. De ahí que se insista a menudo en ruidos que para mayor efecto van precedidos de quietud y calma:

El pueblo dormía aún a puños cerrados y dirigí mi petizo al tranco, singularmente sonoro, hacia la cochera de Torres, ... (III,25)

El paso del caballo está suficientemente realzado por medio del adjetivo y su adverbio (singularmente sonoro) y contrasta con el silencio que reina en el pueblo.

Pedro Barrales se asomó hacia la noche, dió un sonoro rebencazo en un banco y dijo con mueca de resignación: ... (VI,43)

El contraste también aquí tiene un valor expresivo. Un sonido se perfila acusadamente en medio de una intensa calma.

La puerta pegaba con energía sus cuatro golpes rígidos en el muro, abriéndolo a la noche hecha de infinito y de astros, sobre el campo que nada quería saber fuera de su reposo. (XI,72)

En este caso aparecen otros elementos, en primer lugar la captación del ritmo ("cuatro golpes rígidos") y luego la identificación de la noche no ya sólo con el silencio sino hasta con la vastedad y la infinitud (noche hecha de infinito) ✓

En Don Segundo Sombra hay una gradación de las sensaciones acústicas. Se reproducen desde ruidos estridentes y ensordecedores, hasta sonidos débiles, apenas perceptibles:

De la playa venían los gritos y el ruido de la tropa en marcha; rumor de guerra con sus tambores, sus órdenes, sus quejidos, carreras, choques y revolcones. (VI,44)

Hay una captación simultánea del movimiento, incontenible y desordenado (carreras, choques y revolcones) y del ruido de la tropa, reproducido fonéticamente mediante la acumulación de erres (grito, ruido, tropa, marcha, rumor, guerra, órdenes, carreras, revolcones).

La mañana no decía ni palabra. El vacaje que debía haber en esos campos, vista su riqueza en pastos, no había comenzado a vivir todavía y a gatas unos pajaritos cantaban bajito como una canilla que gotea. (XXII, 159)

También se percibe el silencio:

Un silencio tranquilo aquietó el lugar. (II, 20); pero aquí se trata de un silencio de expectativa en el que se aguarda que de un momento a otro suceda algo. Otro pasaje:

Un rato largo quedamos en silencio, y el diálogo interrumpido entre el forastero y el domador volvió a arrastrarse lentamente. (IV, 31)

Sonidos tan sutiles como el de la respiración y el de los músculos jadeantes de las bestias son atendidos y descriptos con toda minuciosidad:

Oíamos el trueno sordo de las miles y miles de pisadas, las respiraciones afanosas. La carne misma, parecía surtir un ruido profundo de cansancio y dolor. (XVII, 118)

Como en las sensaciones visuales de forma, aquí también se describen sonidos que van disminuyendo su intensidad o volumen al ser percibidos en la distancia:

Ya muy lejos la montonera de hacienda iba alargándose y eran los gritos un eco reducido. (XVII, 117)

Mis tías me hubieran reñido seguramente por tan curioso entretenimiento, pero estaban tan lejos, tan lejos, que apenas oía sus voces sumidas en un rezo, singularmente grave... (IV, 35)

Este es uno de los pocos casos en que se hace referencia al timbre de la voz. Se insiste en él, al preguntarse:

¿Por qué tenían mis tías esa voz de cura? (IV, 35)

La sensibilidad del protagonista es impresionada por ruidos imprecisos y confusos:

Poco a poco las voces fueron siendo como pensamientos confusos del fogón, en vías de apa-

garse,...(IV,34)

No hay aquí un registro objetivo de la sensación auditiva, sino una impresión particular y subjetiva, En efecto, así percibe los sonidos el protagonista a medida que el sueño lo va dominando.

Muchas veces las sensaciones acústicas son captadas en su dispersión a través del espacio:

Aquellos sonidos se expandían en el sereno matinal, como ondas en la piel somnolente del agua al golpe de algún cascote. (VI,42)

Es esta una imagen bastante elaborada construída mediante una correspondencia auditivo-visual.

Gradualmente, la sala iba embebiéndose de aquella música. (XI,72)

La yegua madrina alzó la cabeza, desparramando un tropel de notas de su cencerro. (XV,100)

El compás, el ritmo en el que se suceden los sonidos no pasa inadvertido para Güiraldes:

Y fue el compás conocido de los cascos trillando distancia: galopar es reducir lejanía. (XXVII,193)

La aliteración y los acentos señalan el ritmo. Por otra parte la experiencia que consigna es impresionista. Se crea la ilusión de que el compás es el que produce el alejamiento de la figura.

Le acomodé el tuse, lo desranillé, y, habiéndole puesto los cueros, caí al rancho cortando chiquito al compás de la coscoja. (XVI,106)

...y un susto repentino me hizo castigar al pobre bichoco, tomando rumbo a las casas al compás del férreo canto de la horquilla que temblequeaba sobre las planchas del carrito. (IV,33)

A la percepción del compás se une la referencia a una sensación cinética.

Sensaciones olfativas

Hay un casi completo desinterés por estas sensaciones. Son mucho menos numerosas que las anteriores. Güiraldes ante todo oía con un oído sutil y veía con ojo de pintor. Los olores son menos frecuentes.

En el análisis de las sensaciones olfativas pueden tenerse en cuenta dos aspectos: emisión y percepción de olores. En el

modo de oler el ambiente que lo circunda, Güiraldes halla la manera de representar su íntima comunión con la tierra y el hombre que vive en ella:

La tierra se había puesto a despedir perfumes intensamente. (IX,60)

Respiré hondamente el aliento de los campos dormidos. (VI,42)

Los adverbios de modo: intensamente-hondamente, sirven para acentuar la identificación del gaucho con la pampa.

Es carácter peculiar del impresionismo la asociación de estímulos provenientes de centros diversos. En el párrafo siguiente, Güiraldes vincula una sensación olfativa (olor) con una visual (presencia-cuerpos gruesos) a través del verbo, que apunta ambiguamente hacia "olor" y hacia "presencia":

Los novillos no daban aún señales de su vida tosca pero yo sentía por el olor la presencia de sus quinientos cuerpos gruesos. (VI,42) ✓

Hay una especie de intensa compenetración con esa vida natural y primitiva ("yo sentía por el olor"). No se tiene otra manifestación más que la del olor, pero a través de él se siente latir la vida. Con el adjetivo "gruesos", atribuido a "cuerpos" se da densidad a la presencia.

En la mayoría de los casos en que se registran sensaciones olorosas se consigna una actitud propia de los animales que a menudo olfatean lo desconocido en busca de alimento:

Muchos (animales) se detenían, las narices levantadas, olfateando con curiosidad. (VII,46-7)

Los animales, después de olfatear con ansia, se largaron a correr por el callejón. (XIV,97)

Tanto las yeguas como los caballos viejos olfatearon el camino de la querencia. (XXVI,184)

En algunos pasajes se discrimina la calidad del olor percibido (hediondo, placentero, propio de determinado lugar o momento):

Pasamos cerquita de una osamenta hedionda, que unos treinta caranchos aprovechaban porfiando ganársela a la completa podredumbre. (XVI,109)

En el patio grande, abajo de los sauces, ardían los fogones lamiendo la carne de los asadores.

¡Lindo olorcito! (XVI,108)

Había olor a talabartería, yerba y grasa. (XIV, 91)
 El olor particular de los pastos y de algún arroyo se me metían en el pecho como en su casa. (XXV, 182)

Sensaciones gustativas y táctiles-térmicas

a) Gustativas. Son muy poco frecuentes y tienen escasa elaboración. Están relacionadas con la vida del campo y alimentos típicos del gaucho. Se alude en general al sabor, sin discriminar su cualidad:

Con mi padrino, nos arrimamos a un cordero de pella dorada por el fuego. ¡Carnecita sabrosa y tierna! (XIV, 94)

Comimos, sin decir palabra, una "ropa vieja" en que la sal de charqui nos ofendía la boca. (XV, 102)

Menos elaborados aún son los siguientes fragmentos:

Comimos primero unos chorizos que empujamos con un vino duro, después un pedazo de churrasco, después unos pasteles. (XX, 141)

Uno por uno enderezábamos al asador, cortábamos una presa, nos retirábamos a saborearla en cuclillas. (XVI, 108)

b) Táctiles-térmicas. No pasan de la simple alusión: 24

Bajo el tacto de su mano ruda, recibí un mandato de silencio. (XXVI, 189)

Se gozaba con un poco de asombro, y el estar así, en contacto con los géneros femeniles, el sentir bajo la mano algún corsé de rigidez arcaica o la carne suave y ser uno en movimiento con una moza turbada no eran motivo para reír. (XI, 69)

...y sentía muy patente un pie porque lo tenía pisado con el otro. (IV, 34)

Al ponerle el bozal sentí su frente mojada de rocío. (VI, 42)

La mayoría de las sensaciones térmicas registradas se refieren al calor:

A las diez, el pellejo de la espalda me daba una sensación de efervescencia. (VIII, 52)

Las ropas, pegadas al cuerpo, eran como fiebre en

período álgido sobre mi pecho, mi vientre, mis muslos. (IX, 61)

Ya el sol calentaba un tanto el cuerpo y un vientecito tierno se colaba entre la ropa. (XV, 104)

El chorro caliente me bañó el brazo y las verijas. (XVII, 124)

En los dos primeros ejemplos se describe la sensación térmica; en los últimos sólo se alude a ella. Además hay una superposición de léxico regional (pellejo, verijas) con formas de la lengua culta (efervescencia, período, álgido.) ✓

Sensaciones cinéticas

Se describen con toda minuciosidad. Están relacionadas con la índole errática del trabajo del resero que sigue la marcha de la tropa:

Animales y gente se movían como captados por una idea fija: caminar, caminar, caminar. (VIII, 51)

Nótese que el movimiento del hombre está supeditado al de las bestias: "animales y gente".

..., y la marcha seguía pausada, sin cansancio. (VII, 46)

La conjunción sugiere el clima de continuidad y lentitud. Pocas son las sensaciones cinéticas que no se vinculan con esta marcha del resero y sus animales a través de la pampa. He aquí un caso:

Atento a las lecciones me hamacaba hacia atrás sobre mi pequeño banco con maquinál vaivén de cuna. (IV, 34)

La percepción continua del movimiento, sin intermitencia alguna, puede producir reacciones físicas en el observador que son atendidas por Güiraldes:

El andar desarticulado del enorme conjunto me mareaba, y si miraba a tierra, porque mi petizo cambiaba de dirección o torcía la cabeza, sufría la ilusión de que el suelo todo se movía como una informe masa carnosa. (VIII, 56)

Otra experiencia ilusoria que tiene su origen en un estado patológico es la siguiente:

Influido por el colectivo balanceo de aquella marcha, me dejé andar al ritmo general y quedé en una semiinconsciencia que era sopor, a pesar

de mis ojos abiertos. (VIII,52)

En ambos casos hay un entrecruzamiento de dos sensaciones: la visual (percepción del movimiento de la tropa) y la sensación del movimiento de su propio cuerpo.

A veces se consigna el placer o displacer que provocan estas sensaciones en el experimentador. Por ejemplo:

¿Cuántos vaivenes del tranco tendría que aguantar aún? (VIII,56)

La pregunta trasunta el esfuerzo que la tarea le demanda.

Andábamos torpemente, hamacados por el esfuerzo del tranco, demasiado blando. (XVI,110)

Nuevamente aquí la sensación cinética registrada durante el a-reo, conlleva un signo estimativo de displacer.

Así me parecía posible andar indefinidamente, sin pensamiento, sin esfuerzo, arrullado por el vaivén mecedor del tranco, sintiendo en mis espaldas y en mis hombros el apretón del sol como un conseja de perseverancia. (VIII,52)

Sensaciones cinéticas y térmicas se dan simultáneamente.

Sensaciones internas

Hay una valoración bastante minuciosa de estas sensaciones. ²⁶ En algunos pasajes simplemente se alude a ellas, pero en otros se las toma como objeto directo de atención. Veamos algunos casos donde Güiraldes se ha detenido en su descripción:

Quería ayudarle; pero una cobardía, un anonadamiento desconocido, se opuso a los esfuerzos que hice por levantarme. No podía siquiera hacer la señal de la cruz. El horror me tiraba los pelos para atrás de las sienes. Me debilitaba en un sudor copioso. (XV,104)

El autor ha reproducido incluso la manifestación exterior de la sensación interna (sudor copioso). El momento de asombro y terror que vive el protagonista está descrito con oraciones breves, simples y como entrecortadas.

Aquella presión de la alpargata me era agradable, y al imprimir a su banco su lento balanceo, mi empeine sufría con placer el áspero contacto de la tosca suela de sogá. (III,34-5)

Sensaciones cinéticas y táctiles contribuyen a crear ese clima

placentero que vive el protagonista.

Me sentía tan agradablemente inútil que me dormí. (XVIII,126)

En estos dos fragmentos se observa una complicada elaboración de las sensaciones placenteras al asociarlas a objetos que parecieran provocar dolor; "sufría con placer"; "áspero contacto"; "agradablemente inútil".

Dentro de las sensaciones internas son dignas de tenerse en cuenta también las de origen fisiológico (sueño, hambre, frío, dolor, etc.) Güiraldes las registra, aludiendo simplemente a ellas o describiéndolas de una manera sutil y elaborada. Así, en algunos párrafos se menciona el dolor, localizándolo convenientemente:

Lo que me dolía era el vientre, las ingles, los muslos, las paletas, las pantorrillas. (IX,57)

Los pies me parecían dormidos. Dolíanme el hombro y la cadera golpeados. (VIII,52)

De noche aún, desperté; el flanco derecho dolorido de haberse apoyado sobre el freno; el trasero enfriado por los ladrillos; la nuca un tanto torcida por su incómoda posición. (III,25)

Descripciones mucho más exactas por su precisión técnica, son las siguientes:

El pulso me latía en las sienas de manera embrutecedora. (VIII,52)

Tiritaba continuamente, sacudido por violentos tirones musculares, y me decía que si fuera mujer lloraría desconsoladamente. (IX,61)

Experimenté un doloroso tirón en las rodillas y desapareció para mí toda noción de equilibrio. (VII,50)

No me hice rogar, porque sentía unos fuertes punzazos que me subían hasta el codo. (IX,59)

Aquí se capta con exactitud la extensión de la zona afectada por el dolor. A veces la sensación dolorosa aparece como algo activo, que se mueve:

Yo sentía el brazo derecho completamente caído y el hombro me hormigueaba como cangrejal. (XVII,124)

Nótese cómo una sensación interna se objetiva mediante una comparación óptica.

Además, no quería abusar de mi brazo, por el que corrían tropelitos de cosquillas. (XIX,138)

El dolor puede ser registrado en su expansión dinámica (propagación):

Para mal de mis pecados eché el cuerpo hacia adelante y el segundo corcovo me fué anunciado por un golpe seco en las asentaderas, que se prolongó al cuerpo en desconcertante sacudimiento. (VII, 50)

Cada paso propagaba una manada de dolores por mis músculos. (VIII, 56)

Una sensación dolorosa e instantánea no pasa inadvertida para Güiraldes:

Sufrí en la planta de los pies el chicotazo del suelo. (XVI, 111)

Nuevamente la palabra "chicotazo" (ver página 11) para señalar la violencia y fugacidad de la sensación. También pasajera es la transformación que se opera en el rostro de una persona por efecto de un dolor intenso:

El dolor debió ser medio regular, porque de zaino que era el herido, se puso más amarillo que patito recién salido del huevo. (XVIII, 127)

Los escritores impresionistas representan la realidad psíquica mediante figuradas sensaciones ópticas, táctiles, térmicas, etc. Siempre los pensamientos y sentimientos van traduciéndose así, al lenguaje de las sensaciones. Para cada pensamiento o sentimiento que quiera expresarse habrá que buscar sensaciones exactamente correspondientes. Esta sensualización de lo psíquico no quiere decir necesariamente visualización, pues el impresionismo es hábil en analizar las sensaciones de todos los sentidos y en valerse de ellas metafóricamente para este propósito. Amado Alonso y Raimundo Lida expresan: "Brunetière da como ejemplo típico del impresionismo de Daudet este pasaje donde observamos la expresión metafórica de una experiencia psíquica por medio de sensaciones térmicas: "Ce salut sympathique dont elle était privée depuis si longtemps fit sur la reine, l'impression d'un feu flambant après une marche au grand froid." ✓

En Don Segundo Sombra aparece con bastante frecuencia este tipo de descripción:

Sentí que la soledad me corría por el espinazo, como un chorrito de agua. XV, 101)

Güiraldes describe un estado anímico mediante una figurada sensación táctil-térmica. El hecho psíquico aparece como concreti-

zado y materializado al atribuirle cualidades de hecho físico: localización precisa, desplazamiento.

No importaba que el pensamiento lo tuviera medio dolorido, empapado de pesimismo, como queda empapada de sangre la matra que ha chupado el dolor de una matadura. (XXI, 149)

En este caso un hecho espiritual está expresado metafóricamente por medio de una sensación óptica-táctil. Términos como "empapar" y "chupar" que denotan una acción material reciben como complementos palabras que tienen un contenido espiritual (pesimismo, dolor).

Pero yo llevaba dentro un tesoro de satisfacción, que saboreaba a grandes sorbos con el aire joven de la mañana. (IX, 60)

Si bien "saborear una satisfacción" es una frase un tanto descolorida por el uso; el autor le otorga nueva vitalidad, modificándola.

Con qué gusto encontraba a mi bueno y viejo compañero del primer arreo, cuya alegría dicharachera había dejado en mi memoria la resonancia de un cencerro. (X, 66)

El impresionismo no se limita solamente a consignar la experiencia de los sentidos sino a penetrarla de contenido espiritual y a hacerla servir para la expresión de las emociones. Si hay algo específicamente impresionista, es la voluntad de representar las sensaciones que las cosas provocan en un temperamento y no las cosas mismas. La impresión de los sentidos le interesa a Güiraldes por la continuación de su viaje hasta el alma del experimentador donde se carga de sentido emocional:

Los balidos formaban como un cerrazón de angustia en el aire, angustia de las bestias libres agarradas por su destino de obedecer;... (XVI, 112)

Los ruidos (balidos) impresionan al protagonista, pero esto produce un determinado efecto personal, subjetivo en su ánimo. El autor describe esa reacción anímica. Traslada a los animales sus propias inquietudes de hombre, intuyendo en las bestias la complejidad de problemas que lo atormentan (angustia, destino)

Forzándola hacia el mar, cuyo ruido me sorprendía y achicaba, hice que se resistiera... (XVI, 111)

El chirrido de la roldana, el culazo del balde en el agua, el canto de las goteras mientras recogía

la soga, cuyos últimos tramos me enfriaron de agua las manos, me cantaban familiares palabras de optimismo. (XV, 105)

La reación espiritual está motivada por impresiones auditivas y táctiles-térmicas (enfriar las manos). La sensación de frescura contrasta con la de la noche anterior, pasada en contacto con el misterio. La compañía con las cosas simples y cotidianas le trae seguridad y optimismo. Obsérvese que Güiraldes refuerza la representación acústica mediante aliteraciones: con el grupo rri-rro (chirrido-roldana) remeda el ruido áspero de la roldana; las vocales "a" acentuadas (culazo, balde, agua) representan el choque violento del balde en el agua; y la dental sorda "t" (canto, gotera) reproduce acústicamente con bastante fidelidad el sonido de la gota al caer.

Al dejar que entrara en mi aquel silencio me sentí más fuerte y grande. (VI, 42)

Por la casa soñolienta arrastrábanse los últimos ruidos, que me decían la estupidez de los menudos hechos cotidianos. (IV, 24)

En todos los ejemplos citados precedentemente hay una elaboración impresionista de las sensaciones, porque no sólo se describe la experiencia sensible (acústica, táctil, etc.), sino también las reacciones del alma provocadas por esa experiencia.

A través del libro se observa que las diferentes horas del día repercuten interiormente en el protagonista: la mañana aleja sus pesadillas y temores, lo reconforta y lo llena de optimismo; la noche lo sume en la melancolía y el misterio. Algunos pasajes muy ilustrativos son los siguientes:

Sobre la tierra, de pronto oscurecida, asomó un sol enorme y sentí que era yo un hombre gozoso de vida. (VI, 46)

Una vida poderosa vibraba en todo, y me sentí nuevo, fresco, capaz de sobrellevar todas las penurias que me impusiera la suerte. (IX, 62)

Como el sol sabe barrer el miedo, no me quedaba de mi angustia nocturna más que un peso en los nervios. (XV, 105)

En los ejemplos anteriores hay una simple referencia a la habitual reacción luz-optimismo; pero a veces la descripción es mucho más elaborada:

Una legua faltábame para llegar a las casas y la hice al tranco, oyendo los primeros cantos del día, empapándome de optimismo en aquella madrugada que me parecía crear la pampa venciendo a la noche. (III, 26)

La noche es la nada y ha abolido a la pampa, la luz trae la existencia, el triunfo de la vida sobre la nada.

La disminución paulatina de la luz predispone el espíritu para la meditación y el recogimiento. La vida empieza a empobrecerse y a apaciguarse. El temor, la melancolía, la incertidumbre, se van apoderando del protagonista:

Volví a pensar en lo hermoso que sería irse; pero esa misma idea se desvanecía en la tarde, en cuyo silencio el crepúsculo comenzaba a suspender sus primeras sombras. (I, 16)

La misma idea que lo llena de júbilo durante el día, lo estremece de desconfianza y vacilación en el atardecer. "Desvanecía" está referido ambiguamente a la "idea" y a la "tarde" que va muriendo lentamente.

La noche es un misterio que arrastra al campesino primitivo, lo deslumbra con su silencio y profundidad. Güiraldes le imprime gran fuerza, haciéndola compañera del descanso de esos hombres hechos de movimiento. La noche o imprime al protagonista un temor supersticioso o proyecta en ella su soledad y desconsuelo:

La inmensidad de la noche me infligió miedo, como si se hubiese adueñado de mi secreto. (III, 24)

Con las dos mudas envueltas en el poncho puesto en la cintura, salí andando de a pedacitos hasta afuera y me detuve un rato, porque la noche suele ser traicionera y no hay que andar llevándosela por delante. (VI, 42)

Lo que sorprende aquí es el tono que adopta el narrador (éste es uno de los casos en que el relato parece efectivamente puesto en boca de un muchacho simple de campo) para referirse a la noche; pues traslada la experiencia personal de su recebo ante el misterio nocturno a una especie de antagonismo entre dos hombres en el que uno vigila al otro, temiendo el ataque a traición de su contrario. Esto está expresado como una advertencia de carácter general, como un saber sentencioso que resume la experiencia popular.

La noche me apretaba las carnes. Y había tantas estrellas, que se me caían en los ojos como lágrimas que debiera llorar para adentro. (XIX, 139)

Esta continua descripción de experiencias sensoriales y de sus correspondientes reacciones anímicas, produce como una especie de interferencia de la sensación en la reacción y viceversa. Esto ocurre en varios de los ejemplos citados, pero mencionaré otros donde esta superposición se nota más claramente:

La mancarronada relinchaba con desasosiego y nosotros mismos, sentíamos la desazón del tiempo como nuestra. (XXIV, 174)

La audición se asocia a la emoción. La desazón que evidentemente es un estado de ánimo provocada por una experiencia sensorial, es atribuida al tiempo que de esta manera se aproxima al nivel humano. Por otra parte el hecho natural aparece enriquecido porque se llena de concreta humanidad. No hay una descripción objetiva del tiempo, sino sentimental, impresionista, hasta diría deformada por un temperamento individual.

De grande y tranquilo que era el campo, algo nos regalaba de su grandeza e indiferencia. (XVI, 149)

La descripción del paisaje está impregnada de subjetivismo. Cuando Fabio Cáceres deja de ser un humilde resero para convertirse en un hombre de gran fortuna, dice:

El campo, todo me parecía distinto. Miraba desde adentro de otro individuo. (XXV, 180) ✓³¹

Las sensaciones pueden recibir un doble trato literario: unas veces domina el propósito de representar con fidelidad la materia percibida, exaltando, a la manera impresionista, el color, la luz, las formas, el sonido; otras lo que domina es la emoción a la que deben servir las sensaciones para provocar una impresión determinada. En el primer caso la descripción de la experiencia sensorial tiene un valor plástico, ornamental; en el segundo, un valor simbólico.

Don Segundo Sombra es la imagen idealizada de un gaucho. Tanto su aparición en la vida de Fabio Cáceres, como su partida están asociadas al atardecer, o sea al nacimiento de las sombras, al silencio y al misterio. ✓³² A medida que va oscureciendo, el movimiento, la actividad, la vida, van disminuyendo lentamente. En la soledad el hombre reflexiona y se concentra en si mismo. Nada más oportuno que el atardecer para presentar a don Segundo: hombre de pocas pa-

labras, solitario, introvertido:

Era un espíritu anárquico y solitario, a quien la sociedad continuada de los hombres, concluía por infligir un invariable cansancio. (X, 65)

La luz crepuscular de oficio simbólico, desata siempre en nuestra imaginación un miedo supersticioso porque parece ponernos en contacto con el misterio:

Seguía yo de día siendo un paisanito corajudo y levantisco, sin temores ante los riesgos del trabajo; pero la noche se poblaba ya para mi de figuras extrañas y una luz mala, una sombra o un grito me traían a la imaginación escenas de embrujados por magias negras o magias blancas. (X, 65)

La presentación crepuscular que hace Güiraldes de su personaje obedece a motivos más simbólicos que plásticos. Veamos cómo reacciona Fabio Cáceres ante el primer encuentro con su padrino:

Inmóvil miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso, aquella silueta de caballo y jinete. Me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser; algo que me atraía con la fuerza de un remanso, cuya hondura sorbe la corriente del río. (II, 17)

La descripción se completa más adelante:

-El es-dije, sin saber porque, sintiendo la misma emoción que al anochecer me había mantenido inmóvil ante la estampa significativa de aquel gaucho, perfilada en negro sobre el horizonte. (II, 19)

La referencia a la luz (horizonte luminoso), al color (perfilado en negro), al horizonte, no es simplemente descriptiva y pictórica, sino impregnada de contenido emocional (estampa significativa). La figura presentada en movimiento -cuyo contraste con la inmovilidad del muchacho es bien visible- sugiere la idea de algo vago, difuso, que desaparece rápidamente. La imagen del paisano destacada sobre el horizonte confiere al personaje una dimensión sobrehumana y fantasmal vinculada con el misterio (extrañamente agrandada). Deliberadamente Güiraldes se propuso engrandecer, trascender la figura de don Segundo y lo logró por medio de esta plástica descripción.

El gaucho desaparece, perdiéndose en el anochecer:

Un momento la silueta doble se perfiló nítida

sobre el cielo, sesgado por un verdoso rayo de atardecer. Aquello que se alejaba era más una idea que un hombre. (XXVII, 193)

Nuevamente la figura resalta sobre el horizonte y también está en movimiento. El uso del neutro (aquello) acentúa el carácter sobrenatural de la estampa, ya que al faltar en el lenguaje de nominaciones precisas se recurre a un demostrativo neutro que parece aludir a la "inefabilidad" de la presencia que no puede ser captada con el idioma humano.

Hay otros pasajes donde Gúiraldes utiliza la luz y la sombra con un valor simbólico:

Guiados por los cencerros caminé hasta ver la gran silueta del paisano, abultada por la noche. (IX, 57)

La realidad está elaborada para provocar en el lector una impresión determinada.

La noche tiene en Don Segundo Sombra junto a un tratamiento plástico, otro simbólico. Representa la soledad y la melancolía del alma:

Mi compañero se había dormido. Mejor. Ahí estaba la noche, de quien me sentía imagen. Morirme un rato. (XXVI, 189)

El protagonista rechaza la compañía de los hombres y prefiere la soledad. El hombre se agiganta en presencia de la noche que parece estar ahí, a su lado.

Pero nunca había hecho tan noche sobre mí. (XIX, 138)

¡Qué sola me parecía la noche en que iba a entrar! (XIX, 137)

Los sentidos no tienen campos delimitados, se corresponden unos a otros. Baudelaire en su soneto "Correspondences" expone claramente estas continuas interferencias y encadenamientos de sensaciones de campos heterogéneos. Con Rimbaud (soneto "Voyelles") se extrema aún más este arte de las correspondencias. Como carácter peculiar del arte impresionista moderno vale la mezcla de estímulos de centros diversos. Gúiraldes sigue a Baudelaire y a los impresionistas y simbolistas en busca de sinestesias (audición coloreada). Las más abundantes son precisamente, las correspondencias auditivo-visuales. Algunas tienen escasa elaboración artística: descanso fresco, luz fresca, vino duro, hablar fuerte y duro, sentir el frío de nuestro silencio, golpe de luz, etc.; y son usadas con

En Don Segundo Sombra encontramos varios pasajes en los cuales se trastruecan los usos lingüísticos corrientes en la lengua y así, en vez de adjetivo (cualidad) hallamos verbo (acción) o sustantivo (sustancia). Charles Bally en "Impresionismo y gramática" declara; "Entre adjetivo y verbo no vacilará el impresionista: las cualidades son para él sucesos, accidentes; de ahí que un verbo sea siempre más expresivo, en igualdad de circunstancias, que un calificativo: en latín "rosa rubet" (la rosa rojea) causa más viva impresión que "rosa rubra est" (la rosa es roja)".³⁵ ✓

Examinemos algunos fragmentos de Güiraldes:

En medio del callejón, del que habían elegido
un trecho bien parejo, clareaban dos andariveles
emparejados a pala ancha. (XX, 140)

Es evidente que "dos andariveles clareaban" refuerza más la impresión que "dos andariveles claros"

Atrás de los junquillales, vimos azulear una
chapa de agua como de tres cuadras. (XV, 100)

Obsérvese que el autor dice "chapa" poniendo de relieve el aspecto metálico del agua estancada.

Vislumbraba los detalles del aposento: las desparejas paredes de barro, el techo de paja quebrada en partes, el piso de tierra llena de jorobas y pozos, los rincones en que negreaba una que otra cuevita de minero. (XV, 103) ✓³⁶

Desde lejos lo vimos blanquear como un huesito en
la llanura amarilla. (XV, 98) ✓^{36 bis}

Güiraldes llega a utilizar las innovaciones sintácticas que más caracterizaron a los escritores impresionistas franceses, por ejemplo, la descripción por medio de oraciones nominales del tipo "blancuras de columnas" ✓³⁷ Si es la cualidad lo que aparece como representante principal en una impresión, el impresionista modifica la categoría: la cualidad pasa a ser la cosa misma:

¡Qué regalo el frescor de la tierra del patio,
al través de las botas de potro. (XV, 102)

"Tierra fresca" y "frescor de la tierra" son modos diversos de enfocar un mismo objeto; en el segundo caso, la frescura se destaca, al independizarla mentalmente, presentándola como centro de una determinación complementaria.

..., avistamos la gente de la población que hacía
o tiempo veníamos contemplando, gozosos por su verdor

fresco. (XVI, 108)

Teníamos, además, la promesa cercana del frescor nocturno. (VIII, 54)

Nuestros caballos se hundían en la blandura del suelo, hasta arriba de los pichicos. (XVI, 110)

En el mismo corralón había unas jaulas llenas de cacareos. (XIII, 86) ✓

Güiraldes se entrega con bastante frecuencia a la descripción de escenas habituales (el arreo, la doma, una riña, de gallos, una carrera de caballos, la peonada reunida junto al fogón), pocas veces singulares. La narración funciona descriptivamente, adornada a veces con breves digresiones que actúan como detenciones líricas. En cuanto a la lengua hay en Don Segundo Sombra convivencia y superposición de lengua culta de ascendencia literaria, con formas populares de resonancia local que se explican por el narrador y la materia narrada. El vocabulario es justo y preciso, sobre todo en la nominación de los objetos que usa el paisano en la vida diaria.

He tratado de señalar varios de los procedimientos de la técnica impresionista que Güiraldes emplea en Don Segundo Sombra. Son ellos:

a) el culto de la sensación, no limitada a la visual exclusivamente. ✓ Hay predominio de unas sobre otras y desigualdad en su tratamiento que va desde la simple referencia hasta la complicada elaboración.

b) la descripción del efecto emocional, del estremecimiento interior que provocan las sensaciones en el ánimo del experimentador.

c) el uso metafórico de las sensaciones para describir la experiencia psíquica.

Dentro de este mundo rico, de tradición europea, elaborado con recursos impresionistas se incrusta un mundo rural y localista, sugerido por:

a) el remedo de la lengua propia del paisano que Güiraldes trata de transcribir fonéticamente.

b) el vocabulario especial que aunque no sea privativo del Río de la Plata, evoca un ambiente campesino (palenque, petizo, chambergo, pampa, pulpería, refucilos, querencia, chorizos, charque, matras, gaucho, pingo, rancho, bichoco, matrero, chicotazo, etc., etc.)

c) la presencia de la fauna y la flora regional (ñandú, tero, chajá, chimango, carancho, ñandubay, sauce, mirasol, paraíso, etc.)

Lo rural y lo culto no se dan como dos entidades aisladas e independientes una de otra, sino que, por el contrario, hay continuas interferencias de un plano en el otro. Junto a voces locales conviven expresiones tales como: álgido, matinal, crepúsculo, carmínea, engarzado, terciopelo, somnolente, efervescencia, semiinconsciencia, intuitivo. A veces hay una elaboración artística de lo rural, como en el caso de los pelajes de los caballos (véase página 5), pero otras se entremezclan desordenadamente formas regionales y de lengua literaria, lográndose un producto híbrido:

Los ensillaba apurado, como en un sueño, siguiendo al pie de la letra, los consejos de don Segundo que, al lado mío, ya alcanzándome alguna pilcha, ya apadri-
nándome, me guiaba pasoa paso sapientemente, (XXII, 160)

En este fragmento, un latinismo -sapientemente- ^{presentada} ven el conjunto de la prosa construída con un vocabulario llano (al pie de la letra) y local (pilcha)

Aunque la lengua de Don Segundo Sombra no es motivo de este estudio, quiero señalar de una manera superficial, que en algunos pasajes Güiraldes introduce períodos tradicionales y arcaísmos sintácticos que conviven junto a estructuras más modernas:

Camino haciendo, cruzaría por la playa y tal vez me cupiera en suerte presenciar el trabajo. (IV, 32)

Traspuesto que hubimos unas cuarenta leguas, pude sonreír mal que mal ante lo sucedido. (XX, 140)

Llegado a esta altura de mis meditaciones, no pensé más porque la solución me satisfacía y porque el pensar hasta el cansancio no para en nada práctico. (III, 24)

Cuando hube hecho unas dos leguas, di un resuello a mis bestias, mientras el sol salía sobre mi existencia nueva. (III, 26)

Como fuéramos por llegar comenzó a preocuparme mi vestuario. (XXVI, 186)

Todas estas construcciones (gerundio con complemento, participio con valor de ablativo absoluto, uso del pretérito anterior, empleo del verbo "ser" con el sentido de "estar") ya casi no aparecen en la lengua corriente del siglo XX. En Güiraldes son producto de sus lecturas literarias. Con ellas se superponen expresiones

expresiones vulgares: "mal que mal", "hasta el cansancio". Hay una verdadera vacilación entre estructuras muy elaboradas y formas habituales y corrientes en la lengua diaria.

Notas

(1) En el análisis de las sensaciones sigo la orientación que Amado Alonso aplica a La gloria de Don Ramiro de Enrique Larreta. Todas las citas están tomadas de Don Segundo Sombra, 9a. ed., Buenos Aires, Losada, 1949. El número romano indica el capítulo y el arábigo, la página.

(2) Amado Alonso, Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en "La gloria de Don Ramiro", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, p. 198

(3) No interesa que las palabras chambergo, matón, sean privativas del Río de la Plata. El vocablo "giro" se usa en América, Andalucía y Murcia (Real Academia Española, Diccionario de la lengua española, 18a. ed., Madrid, Espasa Calpa, 1956, s. v. giro). La acepción que da Tito Saubidet al término matón es similar al que registra la Academia. (Tito Saubidet, Vocabulario y Refranero Criollo, 3a. ed., Buenos Aires, Kraft, 1948, s. v. matón). Lo que importa es la evocación del habla local, que estas palabras sugieren en el lector.

(4) Rubén Darío, Obras poéticas completas, Buenos Aires, El Ateneo, 1953, pp. 577, 649

(5) Los gauchos consignan el pelaje de sus caballos. No les basta el concepto lógico, necesitan su representación. Esto se debe al especial interés afectivo que el paisano tiene por el caballo. En los autores de temas gauchescos siempre se encuentra la consignación de los pelajes. (véase Amado Alonso, "Preferencias mentales en el habla del gaucho", Cursos y Conferencias, IV, 10 (enero-junio 1935), 1040 ss.) Esto ocurre también en Don Segundo Sombra, cuyos personajes nunca hablan de "caballo", sino de "bayo", "overo", "picazo", "alazán", "tordillo", "pampa", "zaino", "moro", "lobuno", "rosillo", etc. Sin embargo hay que distinguir el empleo del pelaje con un valor lógico meramente designativo que refleja un hábito del habla real del paisano, como en el caso siguiente, tomado al azar: "El bayo Comadreja plantó los cuatro vasos en una sentada brusca y bufó a lo mula." (XV, 100); del uso del pelaje con un propósito plástico y ornamental, como el que se registra arriba.

- (6) en Charles Bally y otros, El impresionismo en el lenguaje, Tr. y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, 3a. ed, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1956, p. 107
- (7) Amado Alonso y Raimundo Lida, "El concepto lingüístico de impresionismo" en El impresionismo en el lenguaje, ed. cit., p. 120
- (8) Para esta interpretación me apoyo en el significado del contexto. Doy a la coordinación un valor casi consecutivo; el elemento que la introduce, "y", equivaldría a un "en efecto", "de esta manera"
- (9) en Charles Bally y otros, op. cit., p. 52
- (10) Ya me referí a la predilección que tuvieron los impresionistas por las escenas de luces transitorias.
- (11) También se registra la reacción física que producen ruidos ensordecedores: "Además, me alejaba un poco de esa baránda de balidos que ya me estaba hinchando la cabeza." (XVI, 114)
- (12) Amado Alonso y Raimundo Lida, "El concepto lingüístico de impresionismo" en Charles Bally y otros, op. cit., p. 111
- (13) Cribado: género adornado de cribos (bordado muy calado) bordado a la aguja. Los calzoncillos cribados que usaba como lujo antiguamente el gaucho, solían llevar a más de los cribos, flecos en su parte inferior. (Tito Saubidet, op. cit., s. v. cribado)
- (14) "Impresionista es la visión de las cosas en perspectiva. Cambia al cambiar, el punto de mira; pero, cualquiera sea el número de ojos que observen desde el mismo punto, ven todos el mismo escorzo" (Elise Richter, "Impresionismo, expresionismo y gramática", en Charles Bally y otros, op. cit., p. 53)
- (15) "El diminutivo destaca su objeto en el plano primero de la conciencia. Y esto se consigue, no con la mera referencia lógica al objeto o a su valor, sino con la representación afectivo-imaginativa del objeto. Hay preponderancia de las representaciones de la fantasía. Y como la fantasía sólo agudizadamente conjurada por la emoción, por el afecto y por la valoración del objeto, aquí convergen la interpretación del diminutivo originario como una individualización interesada del objeto y la que ve en él el signo de un afecto." (Amado Alonso, El artículo y el diminutivo, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 1937, p. 37)
- (16) Entre las experiencias impresionistas que señalan Elise Richter y Amado Alonso, figura la ilusoria impresión de que, en un carruaje en marcha, lo que se mueve es el suelo y los flancos de la ruta, no el carruaje mismo.

sentí que los dos quedábamos inmóviles, en un silencio de campo y cielo."(XVII,124)

(22) En Don Segundo Sombra se advierte escasas referencias a la emisión de olores.

(23) A menudo encontramos en Don Segundo Sombra el desarrollo digresivo de una frase hecha; en este caso "dar señales de vida", que Güiraldes transforma en "no daban aún señales de su vida tosca". Durante el arreo, los animales son percibidos por sensaciones acústicas (ruidos ensordecedores) y visuales (movimiento); cuando están en inactividad, el olor delata su presencia: ambas manifestaciones de vida primitiva.

(24) Hay algunas sensaciones táctiles-térmicas más elaboradas, pero aparecen entrecruzadas con otras. Por otra parte pueden incluirse entre éstas cualidades de los objetos que se perciben mediante el tacto: la dureza, la suavidad, la aspereza, la blandura. Algunos ejemplos: "En la arena mojada de la orillita, dura como tabla, corríamos a lo loco."(XVI,110). "Al linde de la arboleda descansé mi andar, asentando las alpargatas sobre la lisa dureza de una huella;... (V,38-9). "...,"me eché envuelto en mi poncho, sobre la lona desnuda y áspera, sin cuidarme de mimos."(III,29). "Entorpecidos por su resistencia, tropecé en un surco y caímos en la tierra blanda."(V,40)

(25) Véase nota 3

(26) "Salvo algún ejemplo aislado, la escuela impresionista es la única que se ha aplicado a registrar esta especie de sucesos orgánicos que se llaman sensaciones internas, y muy especialmente las que son provocadas por conmociones del ánimo."(Amado Alonso, Ensayo sobre la novela histórica. El Modernismo en "La gloria de Don Ramiro", ed. cit., p.284)

(27) Otras sensaciones internas: "...pero esa vez me sentí preso de una exaltación incómoda" (V,40). "Tenía una extraña sensación de existencia nueva"(XVI,187). "Extendí hacia ella mi mano...Entonces sentí que por ningún precio la dejaría escapar...(V,40). "Yo también sentía contenidamente esa aproximación a mis pagos,"(XXVI,184). "Por amor propio hubiera querido desenvolverme solo, pero por el placer que me daba su mano soliviándome la cabeza, y un extraño sentimiento de gratitud para con su sonrisa afectuosa me callé"(XVIII,125). "Como a pesar de la hora temprana sintiéramos calor, fue más bien un goce aquel tamborineo fresco"(IX,60). "Experimentaba una satisfacción desconocida, la satisfacción de estar libre"(III,25)

A veces una sensación interna puede ser expresada mediante una frase hecha: "Luego me senté en el umbral, esperando, con el corazón que se me salía por la boca, el fin de la inevitable pelea" (II, 22)/

(28) En el primer caso, la comparación extraída del ámbito local y en el segundo, el diminutivo nos ponen en contacto con el modo de hablar y ver del paisano.

(29) Amado Alonso y Raimundo Lida, op.cit., p. 134)

(30) Amado Alonso señala entre los procedimientos impresionistas "el cultivo sistemático... de algo tan viejo en su esencia como la literatura misma, pero hasta entonces nunca señoreado con tan acabada maestría: el cargar de espíritu esas ricas aventuras sensoriales, pintando las reacciones del alma en el signo estimativo que las sensaciones conllevan (en la fetidez, repulsa; en el perfume, atracción; etc.)" (Amado Alonso, Ensayo sobre la novela histórica... ed. cit., pp. 189-90)

(31) Brunetière, refiriéndose a Daudet, señala que la gran superioridad de éste sobre los Goncourt consiste en lo siguiente: "cuando los fondos y los ambientes cambian, él sabe que los personajes cambian también, quiero decir, que si se los transporta de un ambiente a otro, su fisonomía, que sigue siendo la misma en sus rasgos generales, adquiere sin embargo un valor nuevo y se revela en un aspecto nuevo." (cit. en Amado Alonso y Raimundo Lida, op.cit., p. 125, nota 1)

(32) Nótese la semejanza entre la aparición crepuscular de don Segundo Sombra y la de Santos Vega, en el poema de Rafael Obligado. Ambos tienen un carácter mítico y simbolizan el gaucho ideal.

(33) Al presentar la doble figura (caballo y jinete) en movimiento, el autor pudo proponerse también simbolizar el ansia de camino, la voluntad de andar, la sed de nuevos horizontes que atraía tanto a don Segundo como a todo auténtico resero. Confirman esta afirmación los siguientes fragmentos: "Como acción, (se refiere a don Segundo) amaba sobre todo el andar perpetuo; como conversación, el soliloquio" (X, 65). "Tenían alma de reseros que es tener alma de horizontes" (VI, 43). "Llegar no es para un resero, más que un pretexto de partir" (XXVII, 193). "Demasiado sentía yo en mi la absorbente sugestión de todo camino, para no comprender que en don Segundo, huella y vida eran una sola cosa" (XXVII, 192)

(34) "¿Cómo hablamos diariamente, desde tiempos inmemoriales y en todas las lenguas? Un sonido dulce, agudo, penetrante; un color

suave, destemplado, chillón, vivo; dolor cruel; palabras brillantes, punzantes, amargas; reanudar la conversación; un cuadro de tonalidades vaporosas; armonía de los colores;... horas grises, tiempos negros, sueños rosados; su belleza hace mucho ruido; triunfo muy sonado, ruidoso; ruido opaco; discurso hueco; voz fina, áspera, baja." (Elise Richter, "Impresionismo, expresionismo y gramática, en Charles Bally y otros, op.cit., p.77)

(35) en "El impresionismo en el lenguaje, ed. cit., p.29)

(36) "En español, igualmente, decimos negrear, pardear, amarillear, azulear, blanquear, albear, en expresiones literarias; clarear y oscurecer como corrientes; pero no se dice rojear, grisear, anilear, o morenear, por ejemplo." (Charles Bally y otros, op.cit., p.64, nota de Amado Alonso)

(36 bis) Véase la nota número 15.

(37) "un impresionista dirá que "des danseuses cambrent leur sveltesse", la sveltesse de leurs tailles", "des sveltesse de tailles", "des tailles de sveltesse": cualquier cosa antes que hablar de "tailles sveltes". Los Goncourt nunca ven un niño dormido, un perrito retozón, mujeres arrodilladas, sino que una madre está inclinada sobre "le sommeil d'un enfant", un haz de paja está desparramado por "la folie d'un jeune chien", las iglesias están llenas de "agenouillements de femmes",..." (Charles Bally, "Impresionismo y gramática", en El impresionismo en el lenguaje, ed. cit., pp.40-41). Güiraldes no llegó a usar el último paso: "des tailles de sveltesse".

(38) En este uso hay una ruptura del pensamiento lógico que piensa encontrar "animales" que llenen las jaulas. Con este impacto Güiraldes logra detener la atención del lector y hacer que sea impresionado en primera instancia por los sonidos.

(39) El impresionista nos da "no sólo su percepción sensorial del objeto, sino su apercepción, que implica conciencia de esa percepción, y más aún, su intuición del objeto, visión en que el espíritu, y no ya sólo el mecanismo psico-fisiológico, interviene creadoramente." (Amado Alonso y Raimundo Lida, "El concepto lingüístico de impresionismo", ed. cit., p.117)

Bibliografía

Además de los libros mencionados en el trabajo, han sido consultados Dictionarios de Argentinismos y Americanismos, estudios sobre Güiraldes y obras de carácter general que se detallan a continuación:

a) Diccionarios y vocabularios

Caballero, Ramón, Diccionario de Modismos, 2a. ed., Madrid, Eugenio García Rico, 1905

Garzón, Tobías, Diccionario argentino, Barcelona, Borrás y Mestres, 1910

Granada, Daniel, Vocabulario Rioplatense razonado, Montevideo, Imprenta Rural, 1890

Malaret, Augusto, Diccionario de americanismos, Buenos Aires, Emecé, 1946

Santamaría, Francisco, J. Diccionario general de americanismos, Méjico, Pedro Robredo, 1942, 3v.

Segovia, Lisandro, Diccionario de argentinismos, neologismos y barbarismos, Buenos Aires, Coni, 1911

Acevedo Díaz, Eduardo, "Voces y giros de la pampa argentina", Boletín de la Academia argentina de Letras, XIV, 53, (octubre-diciembre 1945), pp. 609-40

Bayo, Ciro, Vocabulario criollo-español sudamericano, Madrid, Hernando, 1911

Castro, Francisco, I. Vocabulario y frases de "Martín Fierro", Buenos Aires, Ciorda y Rodríguez, 1950

Casullo, Fernando Hugo, "Voces de supervivencia indígena", Boletín de la Academia argentina de Letras, XIX, 72, (abril-junio 1950), 169-75

Morínigo, Marcos A. "Las voces guaraníes del diccionario académico", Boletín de la Academia argentina de Letras, III, 9, (enero-marzo 1935), 5-76

b) Estudios sobre Güiraldes

Abalos, Jorge W. "La fauna en Don Segundo Sombra", Buenos Aires, La Nación, 29 de junio de 1947

Alonso, Amado, "Un problema estilístico de Don Segundo Sombra", Buenos Aires, La Nación, 27 de Julio de 1930

Ara, Guillermo, Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, La Mandrágora, 1961

Becco, Horacio Jorge, "Don Segundo Sombra" y su vocabulario, Buenos Aires, Ollantay, 1952

Cortazar, Augusto Raúl, "Valoración de la naturaleza en el habla del gaucho (a través de Don Segundo Sombra)", Buenos Aires, El Monitor de la Educación Común, LXIII, 857, (mayo de 1944), 21-41

Kovacci, Ofelia, La pampa a través de Ricardo Güiraldes; un intento de valoración de lo argentino, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1959

Liberal, José R. "Don Segundo Sombra" de Ricardo Güiraldes, Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1946.

Rodríguez, María del Carmen, "El paisaje en "Don Segundo Sombra" y otros ensayos, Paraná, Nueva Impresora, 1950, pp. 9-40

c) Obras de carácter general

Alonso, Amado, "Para la lingüística de nuestro diminutivo", La Plata, Humanidades, XXI, (1930), 35-41

Alonso, Dámaso, Poesía española, Madrid, Gredos, 1950

Bally, Charles, Traité de Stylistique, Seconde edition, París, C. Klincksieck, 1932

Bousoño, Carlos, Teoría de la expresión poética: hacia una explicación del fenómeno lírico a través de textos españoles, Madrid, Gredos, 1952

Hernández, José, Martín Fierro, comentado y anotado por Eleuterio F. Tiscornia, Buenos Aires, Coni, 1951

Inchauspe, Pedro, Voces y costumbres del campo argentino, Buenos Aires, Santiago, Rueda, 1942

Kayser, Wolfgang, Interpretación y análisis de la obra literaria, Madrid, Gredos, 1954

Konrad, Hedwig, Etude sur la métaphore, París, J. Vrin, 1958

Martínez, Eneida Sansone de, La imagen en la poesía gauchesca, Montevideo, Universidad de la República, Facultad de Humanidades y Ciencias, 1962

Moya, Ismael, "Aves de mito, superstición y leyenda en América", Boletín de la Academia argentina de Letras, XIX, 71, (enero-marzo) 1950, 81-126

Selva, Juan B. "Casos de generalización y determinación en la semántica argentina", Boletín de la Academia argentina de Letras, X, 39, (julio-setiembre 1942), 531-555

Selva, Juan B. "Formación y uso de los diminutivos. Estudio de las transgresiones gramaticales más comunes", El Monitor de la Educación Común, XXXVIII, 463, (julio 31 de 1911), 35-57

Selva, Juan B. "la metáfora en el crecimiento de nuestra habla (Semántica argentina)", Boletín de la Academia argentina de Letras, X, 37, (enero-marzo 1942), 131-167

Selva, Juan B. "La sinédoque y la metonimia en el crecimiento de nuestra habla (Semántica argentina)", Boletín de la Academia argentina de Letras, X, 38, (abril-junio 1942), 483-495

Tiscornia, Eleuterio, La lengua de "Martín Fierro", Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1930

Zamora, Vicente, Alonso, Las "Sonatas" de Ramón del Valle Inclán: Contribución al estudio de la prosa modernista, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología Románica, 1951

Argentiens

