

---

## La dimensión mítica en *Don Segundo Sombra* de Manuel Antín

**Oulego, Daniela**

[formal\\_dani@hotmail.com](mailto:formal_dani@hotmail.com)

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras.  
Proyecto de Investigación Audiovisual. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Línea temática 1. Palabras, campo, marco  
(Conceptos y términos en la definición teórica de las investigaciones)

### Palabras clave

*Don Segundo Sombra*, Manuel Antín, Mito gaucho, Transposición, Utopía rural

### Resumen

La novela *Don Segundo Sombra* (1926) —escrita por Ricardo Güiraldes— se encuentra inspirada en el personaje histórico de Segundo Ramírez, paisano poseedor de un “ingenio gaucho” (Bordelois, 1966). Probablemente, Güiraldes se valió de ese aspecto de la fama del personaje histórico en el proceso de mitificación que atraviesa la figura de Don Segundo Sombra para constituirse en el texto literario como el padre de la “palabra oral” (Domínguez, 1989) de su aprendiz Fabio Cáceres.

En este sentido, el “saber gaucho” (Romano, 1988) que el padrino transmite a su discípulo involucra no sólo las labores rurales sino la habilidad para declamar. Por lo tanto, su dominio de la cultura oral se sustenta en la transmisión de mitos populares, la narración de relatos folclóricos y el juego de versos. No obstante, el vínculo existente entre el personaje de Don Segundo Sombra y la oralidad había sido postulado por Güiraldes años antes en los relatos

“Al rescoldo” —integra los *Cuentos de muerte y de sangre* (1915)— y “Politiquería”, publicado por *Plus Ultra* (1916).

En línea con ese proceso mitificador, se puede definir a la obra literaria de Güiraldes como una “utopía rural” (Sarlo, 2003) asociada al tópico de la “edad dorada” donde “nostalgia, transformación, recuerdo, lamento, son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable” (Sarlo, 2003). Esa configuración ideológico-cultural en la novela de Güiraldes propicia el desarrollo del binomio memoria-nostalgia sustentado en la oralidad.

En razón de esto, nos proponemos realizar un estudio comparado de la dimensión mítica en la obra literaria y la transposición cinematográfica *Don Segundo Sombra* (1969), dirigida por Manuel Antín. Para ello, se analizará el carácter cíclico de ambos relatos, los momentos de epicidad, la funcionalidad de los presagios y la incidencia del destino. En cuanto al abordaje del film, se indagará la reelaboración de la noción de “utopía rural” desde el uso de la fotografía y el “tono del lamento del género gauchesco” (Ludmer, 2012). A su vez, se estudiará la pervivencia de la cultura oral a través de la utilización de la voz en *off*, la recreación de las instancias de recitado y la puesta en escena de los cuentos a cargo del elenco de Nuevo Teatro.

### **Palabras iniciales**

A fines del siglo XIX la masiva llegada de inmigrantes al país allanó el camino para el desarrollo de políticas educativas y culturales destinadas a promover un sentimiento nacionalista. Por lo tanto, distintos representantes de la cultura letrada —Leopoldo Lugones, Ricardo Rojas, Manuel Gálvez, entre otros— se ocuparon de revalorizar la figura del gaucho y del pasado criollo previo a la inmigración.

En este sentido, el ambiente cultural del Centenario dio lugar a la aparición de un movimiento tradicionalista que, al igual que el nacionalismo, concibió al

*Martín Fierro* —constituido por la *Ida* (1872) y *La vuelta* (1879)— de José Hernández como el poema nacional. Además, recuperó las costumbres tradicionales desde una mirada romántica del mundo rural que involucraba la música, el baile y los relatos folklóricos. En ese contexto se publicó *Don Segundo Sombra* (1926) escrita por Ricardo Güiraldes.

De acuerdo con Josefina Ludmer, *La vuelta* cierra el género gauchesco y mediante la aparición de novelas como *Don Segundo Sombra* la voz del gaucho deviene palabra letrada constituyendo así un género literario. Entonces, a lo largo de la obra literaria de Güiraldes conviven el lenguaje culto —desde la narración de Fabio Cáceres adulto devenido estanciero— con el lenguaje rural evidenciado en los diálogos entre el reserito Fabio Cáceres y los paisanos del lugar. Así, mediante un innovador proceso de estilización Güiraldes opera sobre el habla gaucha con el propósito de otorgarle valor literario.

Con respecto al vínculo de la novela con el *Martín Fierro*, descansa en la recuperación del “tono del lamento del género gauchesco” (Ludmer, 2012: 153). Por lo tanto, Beatriz Sarlo define a *Don Segundo Sombra* como una “utopía rural” (2003: 34) asociada al tópico de la “edad dorada” donde “nostalgia, transformación, recuerdo, lamento, son formas y actitudes que una sociedad, o un sector de ella, adopta frente a un pasado cuya desaparición es vivida como irremediable” (2003: 32). Esa configuración ideológico-cultural en la novela de Güiraldes propicia el desarrollo del binomio memoria-nostalgia sustentado en la oralidad.

### ***Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes**

La aparición fantasmagórica de Don Segundo Sombra en la novela evidencia la construcción mítica de la figura del gaucho y, a su vez, explica la razón de ser del apellido del personaje literario. En este sentido, el acercamiento a Fabio Cáceres sucede, en una primera instancia, desde la oralidad a través de la percepción de su voz aguda pero calma y del sonido del galope sobre el barro. Luego, el reserito observa la silueta de un jinete a caballo que se aleja en el horizonte y reflexiona: “me pareció haber visto un fantasma, una sombra, algo que pasa y es más una idea que un ser” (Güiraldes, 1988: 9).

La imagen del *fantasma* se puede asociar con la del gaucho del pasado porque “evoca el semblante de Martín Fierro y de otras figuras legendarias” (Previtali, 1965: 134). Años antes, en el poema “Al hombre que pasó” —publicado en *El Cencerro de Cristal* (1915)— Güiraldes expresaba de manera nostálgica la pertenencia del gaucho a un tiempo pasado, es decir, la época de la “edad dorada”: “Pero hoy el gaucho, vencido, / Galopando hacia el olvido, / Se perdió. / Su triste ánimo en pena / se fué una noche serena” (1962: 47).

Retomando la novela, la llegada de Don Segundo Sombra es confirmada por su fama en el pueblo —lo que en el lenguaje rural se conoce por la expresión “de mentas”— sustentada en un episodio en tiempo pasado en el que demostró su valentía en un enfrentamiento con la policía<sup>1</sup>. Por su parte, Don Segundo Sombra introduce a Fabio Cáceres en el mundo mítico. El acercamiento entre ambos personajes se produce luego del abandono de su padre biológico como consecuencia del destino inexorable adonde estaba escrito que en la vida del reserito “todo bien era pasajero” (Güiraldes, 1988: 6). Asimismo, la aparición de ese *fantasma* despierta en Fabio el profundo deseo de abandonar el pueblo. Esa cuestión se halla estrechamente vinculada con la instancia de “separación” que debe atravesar un héroe antes de comenzar el derrotero de los rituales de “iniciación” que confluyen en un posterior “retorno”, de acuerdo con la fórmula postulada por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* (1959).

En relación con lo anterior, en el tercer capítulo de la novela se puede identificar la instancia de “separación” en el momento en el cual Fabio decide abandonar la casa en la que vive con sus tías para dirigirse a la estancia de Don Leandro Galván, adonde irá su padrino, en busca de su primer trabajo. Acto seguido, se lleva las riendas, el bozal, un par de botas raídas, el poncho —obsequio de su padre— y montado a caballo sale a los campos con el propósito de iniciarse en el gauchaje. Luego de cruzar el puente viejo, que separa simbólicamente su vida anterior de su nueva condición, se siente inmensamente libre y feliz. En ese instante comienza a experimentar la sensación de fusión con la pampa, propia de los paisanos, ilustrada en descripciones que se pueden corresponder con la noción de “utopía rural”: “Una luz fresca chorreaba de oro el campo. Mis petisos parecían como esmaltados de color nuevo. En derredor, los pastizales renacían en silencio, chispeantes de rocío” (Güiraldes, 1988: 19).

Entre los desafíos que debe vencer Fabio Cáceres para probar su hombría se mencionan: la doma, el manejo del lazo y de las boleadoras, el arreo de ganado y entablar una tropilla. Sin embargo, el verdadero rito de iniciación en los saberes del resero tiene lugar cuando Don Segundo le enseña a ensillar su potrillo: “Yo te vi a ayudar pa que no andés sirviendo de divirsión a la gente. Aquí naides nos va a ver y vah’ hacer lo que yo te mande” (Güiraldes, 1988: 58). De ese modo, la “iniciación” de Fabio Cáceres en el mundo rural coincide con el momento en el que Don Segundo asume su padrinazgo.

En este sentido, “el gauchismo es una cualidad a la vez esencial y perfeccionable por la iniciación y el aprendizaje” (Sarlo, 2003: 41). Por lo tanto, los momentos de epicidad de la novela en los que los paisanos lucen su guapía

<sup>1</sup> Ese rasgo de su personalidad se sustenta en la fama de Segundo Ramírez que “en su vida pasada se las echaba de guapo, inclinado a la riña, y que en más de una ocasión ‘marcó’ a su adversario con algún tajo de mala ley” (Previtali, 1965: 14).

y comparten destrezas con el reserito poseen el fin de aleccionarlo en los secretos y las sutilizas del trabajo rural. A medida de que Fabio Cáceres demuestra el dominio de los saberes adquiridos gana la confianza de sus compañeros y empleadores para poder sortear nuevas pruebas.

Un claro ejemplo de este proceso de aprendizaje iniciático, es el instante en el que deja de trabajar como peón en la estancia para unirse con el arreo y devenir, así, un hombre de pampa. El narrador describe esta metamorfosis a través del cambio físico de estos hombres rudos y con alma de reseros que le comienzan a parecer “más grandes y más robustos” (Güiraldes, 1988: 39). Además, la vivencia de la prueba del arreo lejos de amedrentarlo, despierta en Fabio un sentimiento de valentía y de gran coraje.

Otro de los atributos que debe poseer el gaucho configurado por Güiraldes es ser hospitalario. Probablemente, se inspiró en la ley de hospitalidad de la Antigua Grecia por la cual brindar albergue y alimento a los extranjeros constituía un deber moral. De igual modo, en el canto “Mi hospitalidad” — compuesto para *El libro bravo*, que iba a conformar un compendio de poemas en primera persona— Güiraldes postula una versión criolla con algunas directivas para recibir a los forasteros entre las que se destacan: no preguntar su identidad, sentarlos junto al fogón y ofrecerles el lecho para descansar. En *Don Segundo Sombra* el personaje de Don Sixto Gaitán recibe a Fabio Cáceres y su padrino en su casa y les ofrece yerba para tomar mate en línea con su deber de hospitalidad gauchesco.

En ese mismo episodio se pone en evidencia otro de los atributos de los hombres de pampa que está relacionado a su ligazón con el entorno natural. Según Beatriz Sarlo, “en la utopía rural no se observa la escisión (característica de la novela moderna) entre hombre y naturaleza” (2003: 34). En este sentido, la fusión gaucho-pampa implica un conocimiento de la naturaleza de parte del paisano que puede detectar señales a modo de presagios. Por lo tanto, en la novela, antes de llegar a la casa de Don Sixto, Fabio percibe en el campo la presencia de lagunas secas y de un pajonal como indicios de la hostilidad que iba a sentir esa noche debido a la alucinación del hombre con respecto al embrujo de su hijo. A su vez, esa pesadilla constituye el presagio de la posterior muerte del niño enfermo.

La dimensión mítica también se sustenta en el carácter circular de la novela donde “se crea la impresión de que todo es cíclico, reiterado, constante” (Romano, 1988: 331). Esa circularidad descansa, fundamentalmente, en la fórmula “separación-iniciación-retorno” (Campbell, 1959: 27) por la cual en la estructura narrativa el lugar de partida del héroe coincide con el punto de llegada, es decir, regresa al pueblo que abandonó al inicio de la novela. Otro factor está relacionado con “la duplicación de secuencias” (Romano, 1988: 331) a saber: las domas, los consejos, los enamoramientos y las narraciones orales.

Además, se puede identificar esa circularidad en la repetición de verbos tanto en el nivel de la narración —“caminar, caminar, caminar” (Güiraldes, 1988: 63)— como en los diálogos: “Me voy, me voy” (Güiraldes, 1988: 16).

En *Don Segundo Sombra* el “saber gaucho” (Romano, 1988) no sólo involucra la destreza en las labores rurales sino cierto dominio de la oralidad. Por lo tanto, a lo largo de la novela se puede percibir la pervivencia de la cultura oral a través de las habilidades que el padrino le transmite a su aprendiz como el ingenio verbal para sortear situaciones, la declamación de versos y la capacidad de narrar. Si bien se suele describir al personaje histórico Segundo Ramírez como un hombre poco comunicativo, a veces “relataba alguna bribonería gauchesca de su invención” (Previtali, 1965: 13). Entonces, el proceso mitificador de la figura de Don Segundo Sombra descansa en la “prestigiosa labia para contar historias maliciosas y hechos extraordinarios” (Bordelois, 1966: 119) del personaje real.

Vale mencionar que es en el cuento “Al rescoldo” (1915) publicado en *Cuentos de muerte y de sangre*<sup>2</sup> (1915) donde aparece por primera vez el personaje de Don Segundo Sombra en tanto narrador oral. A través del uso de la imaginación y de elementos folklóricos logra captar el interés del auditorio: “Don Segundo hizo una pausa; su cara bronceada parecía impresionada por sus palabras” (1962: 112). Asimismo, se pone de manifiesto su socarronería debido a que engaña la expectativa del auditorio con respecto al final de la historia: “Todos festejaron el cuento. Decididamente, Don Segundo los había ‘fumao’ para que no lo embromaran” (Güiraldes, 1962: 114).

Por aquellos años, el personaje de Don Segundo vuelve a aparecer en el relato “Politiquería”, publicado por *Plus Ultra* (1916). En ese cuento se describe al peón Don Segundo Sombra como un hombre tranquilo que de manera astuta y por su dominio de la palabra puede sortear la provocación de un malevo: “Yo siempre dije que usted era hombre malo... Pero seré curioso: ¿usted maniará la gente primero?” (Güiraldes, 1962: 586). Mediante esa frase no sólo logra desconcertar al contrincante, sino que hace reír a los paisanos del lugar en línea con la caracterización que hace Güiraldes del habla de este personaje: “la broma es uno de sus modos más habituales” (1962: 789).

De igual modo, en *Don Segundo Sombra* el episodio de la agresión verbal del tape Burgos, luego de escuchar dos veces el refrán: “San Pedrino / El que no es mulato es chino”, Don Segundo le responde apelando a la ironía: “cuando quiera peliar, avíseme siquiera con unos tres días de anticipación” (Güiraldes, 1988: 13) y, en consonancia con “Politiquería”, causa la risa de los asistentes

<sup>2</sup> Conocida es la anécdota sobre el final de estos cuentos en el aljibe de la estancia “La Portaña” donde Ricardo Güiraldes los arrojó para deshacerse de ellos y que, luego, Adelina Del Carril se ocupó de rescatarlos. Según Ivonne Bordelois, Güiraldes no lo hizo “por la falta de credibilidad, legitimidad o vigencia de su temática, ciertamente, sino por la carencia de un estilo conseguido y cabal” (1999: 153).

en un gesto que ilustra el “ingenio gaucho” (Güiraldes, 1962: 790) del personaje histórico.

Con respecto al recitado de versos, constituye uno de los primeros aprendizajes que recibe Fabio Cáceres de la memoria de su padrino. Así, en la escena del baile el reserito deletrea: “Para venir a este baile / puse un lucero de guía / Porque supe que aquí estaba / la prenda que yo quería” (Güiraldes, 1988: 76). Más adelante, en su encuentro con Paula primero recita una relación: “Quisiera darte un besito / donde decís enemigos” (Güiraldes, 1988: 143), es decir, pretende besarla en la boca y después, silba una canción denominada *tonada* —que se acompaña con guitarra y consta de una parte cantada y de un alegre más rítmico— “Yo me voy, yo me despido, / Yo ya me alejo de vos, / Quedá, mi rancho, con Dios” (Güiraldes, 1988: 145). Así, las relaciones y los estilos también forman parte del legado oral que el padrino transmite a su discípulo.

No obstante, la pervivencia de la cultura oral en la novela radica fundamentalmente en el rol de Don Segundo Sombra como narrador de cuentos. Por lo que señala Fabio Cáceres, su protector: “era un admirable contador de cuentos, y su fama de narrador daba nuevos prestigios a su ya admirada figura. Sus relatos introdujeron un cambio radical en mi vida” (Güiraldes, 1988: 66). En *Don Segundo Sombra* el padrino de Fabio Cáceres narra dos cuentos: “El paisano y el diablo” y “El viejo Miseria”.

En la primera narración se alude a la costumbre campera relacionada a las narraciones orales alrededor de un fogón adonde los oyentes “se posesionan como si participaran de la acción de aquél, e interrumpen con frases que revelan sus reacciones emocionales y que contribuyen a aumentar la expectativa” (Kovacci, 1961: 55). Primeramente, Don Segundo se sienta en un banco mientras los paisanos matean en rueda. Después, Fabio repara en la experticia para lograr la atención del auditorio y, una vez, que recibe miradas de aprobación comienza su relato sobre el gaucho Dolores que debe recuperar a la china Consuelo, personajes con nombres connotativos, del embrujo pergeñado por el hijo del Diablo.

En su narración Don Segundo apela al mecanismo del relato dentro del relato propio de los cuentos folklóricos. Entonces, incluye a una viejita que narra el cuento del flamenco con el propósito de explicitar la prueba que debe pasar el gaucho Dolores para recuperar a su amada, es decir, matar un caburé. Además, la interpolación de ese relato le permite al padrino reafirmar su vínculo con la cultura oral en tanto transmisor de mitos.

En palabras de Félix Coluccio, el caburé es también llamado “el rey de los pajaritos” debido a que “no hay un ave más vigorosa en proporción del volumen de su cuerpo, así como no hay la más feroz ni más indomable” (1984: 81). En

el cuento Dolores debe cumplir con la difícil misión de sacarle tres plumas de la cola y el corazón porque, según la viejita, “está lleno de brujerías y de cencia” (Güiraldes, 1988: 84). Asimismo, el relato se articula con el aspecto de esa mitología popular que refiere a sus plumas “como el mejor talismán para obtener suerte en los negocios, en los juegos por dinero, etc” (1984: 81) ya que finaliza con la pareja rica y propietaria de una gran estancia.

En este sentido, la inclusión de ese cuento en la novela posee carácter premonitorio porque vaticina la futura transformación de Fabio Cáceres en propietario. De la misma manera opera el posterior sueño que tiene el reserito luego del momento épico en el que lucha con un toro y resulta herido. En ese pasaje Fabio en estado de alucinación sueña, primero, con su patrón Leandro Galván que le otorga condición de “gaucho” a modo de reconocimiento por las peripecias que atravesó y, después, tiene lugar el presagio sobre la herencia de la estancia.

Más adelante, Don Segundo narra el cuento “El viejo Miseria”, otro nombre connotativo, con el propósito de que Fabio lo repita a algún amigo —en consonancia con el modo de transmisión de la cultura oral— cuando esté atravesando una mala racha. Su aprendiz señala: “Quedé un rato a la espera. Don Segundo nos dejaba caer, así, en un reino de ficción. Íbamos a vivir en el hilo de un relato. Saldríamos de una parte a otra. ¿De dónde y para dónde?” (Güiraldes, 1988: 167). De ese modo, reflexiona sobre la labor creadora de su padrino y, al mismo tiempo, la posibilidad de intromisión en el mundo ficcional que propicia el cuento.

En “El viejo Miseria” Don Segundo vuelve a mencionar distintos mitos populares como la viuda, el chancho y la luz mala. Esas apariciones fantasmagóricas corresponden a una mujer enlutada, un ser demoníaco que emana fuego por el hocico y el alma de un difunto personificada en una iluminación nocturna, respectivamente. El cuento concluye con la expulsión de Miseria del Paraíso, del Purgatorio y del Infierno. Entonces, se naturalizan la Miseria y la Pobreza porque “son cosas de este mundo y nunca se irán a otra parte” (Güiraldes, 1988: 177). Ese cuento parece haber influido en el pensamiento de Fabio Cáceres porque, en el momento en el que hereda la estancia, reflexiona sobre la posibilidad de repartir sus tierras entre “el poverío” (Güiraldes, 1988: 207).

Siguiendo con esta línea, la llegada de la carta —escrita por Don Leandro Galván— con la noticia de la herencia paterna se puede interpretar desde distintos aspectos. En primer lugar, consagra a Don Segundo Sombra como el padre de la “palabra oral” (Domínguez, 1989: 297) de su aprendiz Fabio Cáceres en contraposición a la figura del padre real, asociado a la cultura letrada. Sin embargo, se puede identificar un gesto de valorización de la



palabra escrita en la reflexión del padrino: “Ahí tenés un papel que te va a endilgar en lo cierto mejor que muchas palabras” (Güiraldes, 1988: 204).

A su vez, la notificación de la herencia confirma el destino ineluctable de la existencia de Fabio Cáceres adonde estaba escrito que “todo bien era pasajero” (Güiraldes, 1988: 6). Es decir, devenir estanciero implica abandonar la vida de hombre de pampa. Empero, esa cuestión se resuelve enseguida cuando Don Segundo le explica: “Si sos gaucho en de veras, no has de mudar, porque andequiera que vayas irás con tu alma por delante como madrina’e tropilla” (Güiraldes, 1988: 210).

De acuerdo con Élide Lois, esa frase fue modificada en distintos manuscritos en línea con el proceso mitificador de la figura del gaucho. La expresión “como madrina’e tropilla” reemplazó a la expresión del lenguaje infantil “a cucucho”. Por lo tanto, ese cambio semántico otorgó mayor solemnidad al pasaje e introdujo los ideales de libertad y firmeza asociados al gaucho. De ese modo, el mito que construye la novela “soslaya la situación de dependencia con respecto a los dueños de la tierra y del ganado” (1988: 59) mediante la disolución de las contradicciones sociales en un gesto conciliatorio que crea una armonía aparente.

Finalmente, el derrotero heroico de Fabio deriva en la etapa correspondiente al “regreso y la reintegración a la sociedad” (Campbell, 1959: 30) debido a que retorna al pueblo con mayor experiencia luego de incorporar nuevos saberes ligados al gauchaje. Entonces, en su regreso al pago —al que también denomina “patria chica” (Güiraldes, 1988: 211)— la naturaleza se pone de manifiesto a través del aroma del pasto y de los arroyos que le indican a Fabio “el camino de la querencia” en línea con la fusión gaucho-pampa de la “utopía rural”.

### ***Don Segundo Sombra* de Manuel Antín**

Después del golpe militar de 1966 que dio inicio al Onganiato en Argentina, en el ámbito cinematográfico tuvo lugar una corriente nacionalista integrada por algunos de los miembros de la denominada Generación del 60. En aquellos años, *Don Segundo Sombra* (1969) de Manuel Antín recibió la categoría de “film de interés especial” por exaltar “los valores de la nacionalidad, la moral y lo histórico” (Oubiña, 1994: 32). En este sentido, las películas pertenecientes al movimiento nacionalista pretendían superar las contradicciones político-ideológicas desde una mirada conciliadora de la historia argentina. En relación con esto, en un artículo de la revista *Cine del Tercer Mundo* Fernando Solanas y Octavio Getino —por entonces integrantes del Grupo Cine Liberación— criticaron duramente a *Don Segundo Sombra* por no hacer alusión al conflicto social existente entre el pueblo y la oligarquía ganadera.

En línea con la visión conciliadora de la corriente nacionalista, Manuel Antín reelabora cinematográficamente el mito gaucho postulado en la novela de Ricardo Güiraldes. Para ello, enfatiza en la figura de Don Segundo Sombra — interpretado por el sobrino del escritor Adolfo Güiraldes— desde las primeras imágenes en un mecanismo por el cual altera el orden del relato literario y construye una “narración fragmentaria” (Oubiña, 1994: 34). De esa manera, el film indaga la circularidad de la novela y crea una temporalidad cíclica en la que la primera secuencia se reitera al final. Además, invierte el orden del derrotero del héroe porque comienza con la etapa del “retorno” a las casas antes de adentrarse en los ritos de “iniciación”.

En las primeras imágenes la película transpone el final de la novela con la despedida de Fabio Cáceres joven (Juan Carballido) de su padrino. En esa escena, luego de que los dos hombres a caballo estrechan sus manos, la voz en *off* —a cargo de Fabio Cáceres adulto— narra algunas de las últimas líneas de la novela: “Me dije: «Ahora va a bajar por el lado de la cañada. Recién cuando cruce el río, lo veré asomar en el segundo repecho». «Sombra», me repetí. No sé cuántas cosas de amontonaron en mi soledad”. De ese modo, la evocación del término “sombra” contribuye en la construcción mítica del personaje de Don Segundo en el film que, al igual que otras figuras legendarias como Martín Fierro, simboliza el gaucho del pasado perteneciente a la “edad dorada”.

En relación con lo anterior, la película también transpone el episodio del redomón en el cual Fabio Cáceres adolescente (Luis de la Cuesta) vislumbra la silueta de Don Segundo Sombra, iluminada por el horizonte, y escucha su voz por primera vez. Al igual que en la novela, le parece ver “un fantasma, una sombra” en línea con la concepción del gaucho como entidad abstracta. Asimismo, es en la pulpería La Blanqueada el lugar adonde se confirma la fama del forastero que es descripto como moreno y ‘juerte’. No obstante, Antín se distancia del texto literario porque el primer acercamiento del aprendiz con su padrino sucede luego de la visualización en imágenes del velatorio de su madre y de la visita del reserito al cementerio. Probablemente, se agregaron esas escenas para enfatizar en el sentimiento de orfandad de Fabio, cuestión que viene a suplir la llegada de Don Segundo, y para indagar, al mismo tiempo, el aspecto sacralizado de la madre en tanto “ánima bendita” (Güiraldes, 1988: 206).

A diferencia de la novela, Fabio Cáceres siente el deseo de abandonar el pueblo luego de ver el accionar de Don Segundo frente a la provocación de Burgos (Fernando Vegal). El impulso de partir para siempre del “pueblito mezquino” es reforzado desde las imágenes por la exposición del maltrato de las tías. Antes de emprender viaje hacia lo de Leandro Galván en busca de su primer trabajo toma las riendas y el bozalito pero no hace referencia al poncho que le regaló el padre. Entonces, en la película el personaje de Don Segundo

Sombra encarna el rol de la figura paterna desde el inicio. La secuencia que corresponde a la etapa de la “separación” concluye con la imagen de Fabio que, montado a caballo, atraviesa el puente viejo que separa las casas de los campos. Esa imagen representa simbólicamente el abandono de su vida pueblerina y el paso a un nuevo comienzo.

En cuanto a la instancia de “iniciación” en el film, Fabio observa y aprende del desempeño de otros peones rurales como por ejemplo, de Goyo (Lito Cruz), que le hace un lugar para sentarse a la mesa —de acuerdo con el código de hospitalidad gauchesco— y le brinda los primeros trabajos. Algunas de las tareas que realiza el reserito consisten en alimentar a los animales, cortar leña y limpiar los caballos. Sin embargo, el principal referente de Fabio es Don Segundo Sombra que se ocupa de domar unas yeguas en lo de Galván, esa escena anticipa el primer gran desafío de su viaje iniciático: la doma. En el film la primera prueba de hombría termina, como en el texto literario, con la caída del reserito pero el guión añade un parlamento en boca de uno de los paisanos del lugar que le dice: “merecés un mate dulce por lo gaucho”. Mediante esa frase se asocia el “ser gaucho” con la valentía y, a su vez, se transpone la camaradería gauchesca existente en el mundo mítico creado por Güiraldes.

Siguiendo con esta línea, la película de Antín reelabora la noción de “utopía rural” literaria a través de, por ejemplo, el uso de la fotografía —a cargo del iluminador Miguel Rodríguez— que registra al campo mediante “los colores, los contraluces, los vapores insólitos y las emanaciones del calor o las tonalidades del frío” (Oubiña, 1994: 36) exhibe de manera pictórica la configuración ideológico-cultural de la “edad dorada”.

Además, el tono del lamento de la “utopía rural” se halla cimentado en la oralidad. En primer lugar, se pueden identificar en el film los lenguajes culto y rural contrapuestos en la novela en una operación transpositiva por la cual aparecen claramente desdoblados por un lado, en la voz en *off* de Fabio Cáceres adulto —devenido estanciero e instruido por la cultura letrada— y por otro, en el personaje del reserito Fabio Cáceres —encarnado por dos actores— en su adolescencia y su juventud. Así, la voz en *off* a cargo del relato que acompaña las imágenes no pertenece a un narrador externo sino que es el personaje de Fabio Cáceres adulto el relator testigo de su propia vida. De ese modo, la película elige el mismo punto de vista de la novela en un mecanismo por el cual el lenguaje culto compone un discurso lírico donde esa voz aporta “una dimensión musical” (Oubiña, 1994: 35).

En contraposición, el lenguaje rural se pone de manifiesto en los diálogos entre el reserito y los paisanos donde prevalecen expresiones del habla gaucha. Asimismo, se expone en las payadas —inspiradas en temas anónimos de la Provincia de Buenos Aires— recitadas por los gauchos cantores. No es casual que durante la escena del baile un payador declame: “arriba pensamiento /

dulce memoria / que se me representan pasada gloria” en línea con el tono nostálgico de la “edad dorada” que reconstruye la “utopía rural”.

Más adelante, ese sentimiento se reafirma en la declamación de otro cantor que es escuchado por paisanos del lugar, como Don Segundo Sombra, junto al fogón en línea con la costumbre campera. En esa payada por un lado, reflexiona sobre el proceso creador (“mi ardiente imaginación / exhibe un ángel del cielo”) y por otro, se refiere a una amante morena (“mi corazón no te olvida / y aunque ya no pueda verte / ese anhelo de quererte alimenta mi existencia”) mientras se vislumbran imágenes del paisaje en un gesto que homologa la pampa al amor pasado.

Al igual que en la novela, la figura de Don Segundo Sombra se sustenta en la cultura oral. Para ello, el film recrea la escena del baile en la novela y el padrino recita los mismos versos destinados a transmitir al reserito Fabio Cáceres un aspecto fundamental de su “saber gaucho”. Además, el Don Segundo cinematográfico se apropia del “ingenio gaucho” del personaje histórico que reformula Güiraldes en su obra literaria vinculado a la astucia con la palabra para sortear situaciones.

En consonancia con ese planteamiento, el film reelabora el episodio de la novela en el que Don Segundo es increpado por un policía en la pulpería. En esa escena se pone de manifiesto el habla bromista de Don Segundo descrita por Güiraldes. Ante la interpelación de la voz autoritaria, Don Segundo primero se hace el desentendido y luego desconcierta al cabo con su respuesta: “Espéreme un momento, en cuanto el patrón me despache vi a atenderlo”. Inmediatamente después, saca provecho de su físico fornido y se refiere de manera bromista al cabo que amenaza con sacarlo “por la juerza”: “vaya buscando a sus compañeros”.

Para Élide Lois, la insolencia de Don Segundo en ese capítulo de la novela “no concuerda con la literatura gauchesca, donde la policía o la partida es siempre causa de situaciones dramáticas. El tono recuerda más bien a Roberto Payró, sobre todo por el empleo de los juegos de palabras” (1988: 100). De igual modo, en la película Don Segundo pretende desconocer el sentido político del término “partido” y, de forma chistosa, ante la intimación del comisario refiere a la acepción que significa lugar: “Yo de Cristiano Muerto, mi compañero de Callejón”. En ese intercambio también se pone de manifiesto la capacidad creadora de Don Segundo que inventa los sitios de procedencia para sortear un mal momento. La secuencia concluye con otro juego de palabras producto de la astucia de Don Segundo que emplea el vocablo “cabo” en doble sentido —como policía y como extremo de rebenque— cuando le comenta a Fabio: “Güen cabo..., pero no pa rebenque”.

Con respecto al rol de narrador oral del padrino, en el film sólo se transpone el relato “El viejo Miseria”. En línea con el recurso de intercalación de los cuentos folklóricos, Antín apela a la representación dentro de la narración a través del elenco de Nuevo Teatro<sup>3</sup> desde la comicidad. Así, la película teatraliza el cuento y le atribuye a Don Segundo el papel de narrador y, al mismo tiempo, de espectador de la puesta en escena. De esa forma, Antín no delega toda la narración en la voz del gaucho —encarnado por un actor no profesional— sino que transpone el lenguaje estilizado de la novela a través de la representación teatral.

La “narración fragmentaria” de la película altera el orden del relato literario y ubica el episodio de Don Sixto<sup>4</sup> luego de la transposición del cuento “El viejo miseria” para que opere como anticipación de la pobreza que los esperaba al reserito y a Don Segundo en esa estancia “tirada en el olvido” (Güiraldes, 1988: 106). También la naturaleza aporta presagios de hostilidad que son evocados desde la voz en *off* de Fabio que reflexiona: “Campo fiero y desamparao. Campo bruto. ¡Qué estancia ni qué misa! Ya podía mirar para todos lados sin divisar más que una tierra baya y flaca, como azonzada por la fiebre”. Mientras en imágenes se muestra el pajonal a través de planos generales que ilustran la esterilidad del terreno.

Luego que Don Sixto refiere al embrujo de su hijo enfermo, la película reelabora el pasaje de la caída de la yegua Garúa en el tembladeral de la novela como otro mal augurio propiciado por la naturaleza. Entonces, la cámara muestra a la yegua hundida en el barro del terreno pantanoso y su dificultosa salida a suelo firme. En la novela se pueden identificar otros presagios como “la cercanía de los cangrejales, la humareda de la cocina, la pobre comida, la falta de sueño de Fabio” (Kovacci, 1961: 92) que también anticipan la pesadilla de Don Sixto en la que prevé el fallecimiento de su hijito. De igual modo, la película transpone la alucinación en el rancho que sólo termina por la sabia intromisión del padrino que calma a Don Sixto mediante la frase: “Nómbrese a Dios”.

En relación con lo anterior, los parlamentos de la curandera —interpretada por la actriz y directora de teatro Alejandra Boero—, que asiste al reserito herido por el toro, evidencian otra habilidad de Don Segundo: “estás vendao por alguien que sabe y no tenés peligro ninguno”. Aunque la película suprime el sueño premonitorio, Antín utiliza el estado alucinatorio de Fabio para yuxtaponer una situación que acontece más adelante en el texto literario. Es decir, cuando Fabio rechaza el trabajo de domador que le ofrece el patrón y lo

<sup>3</sup> El 16 de junio de 1950 Alejandra Boero y Pedro Asquini fundan “Nuevo Teatro. Cooperativa de Trabajo Limitada” dentro del lineamiento del teatro independiente argentino.

<sup>4</sup> No es casual que Manuel Antín haya convocado al actor y dramaturgo Juan Carlos Gené para interpretar a Don Sixto debido a que en 1955 había escrito una versión teatral del relato folklórico titulada: *El herrero y el diablo*.

compara con Don Segundo: “ese hombre también sabe abrir la mano grande y lo que en ellas se puede hallar no son patacones sino cosas de la vida”. Por lo tanto, el añadido de la atmósfera onírica en esa secuencia del film está destinado a intensificar el proceso mitificador de la figura del gaucho.

Más adelante, el reserito recibe la noticia del fallecimiento de su padre y de que hereda la estancia a través de una carta que le entrega Goyo. El mensaje que lee Fabio Cáceres joven se escucha por la voz en *off* —portadora del lenguaje culto en el film— que brinda esa información a los espectadores. Si bien el reserito, a causa de su enojo, parece denostar la palabra escrita cuando se refiere a la carta como “un papelito” que miente, Don Segundo lo vuelve a aleccionar al confirmarle que esas palabras son certeras. Además, el padrino repone la biografía paterna desde una postura conciliadora con los hombres ricos y termina de consolidar la figura santificada de su madre difunta como “ánima bendita”.

Inmediatamente después, Fabio reflexiona sobre su nueva condición de propietario haciendo uso del tono del lamento de la “utopía rural”: “¿Quién es más dueño de la pampa que un resero? Me sugería una sonrisa el solo hecho de pensar en tantos dueños de estancia. ¿Dueños de qué?”. Mediante ese planteamiento, citado textualmente de la novela, el film refiere con nostalgia a ese tiempo anterior al alambrado de los campos. Acto seguido, tiene lugar una elipsis que elimina el proceso de aprendizaje intelectual que implica la transformación de Fabio en un “hombre culto” en línea con la construcción del mito gaucho en términos cinematográficos.

Para concluir, en la secuencia final se reiteran las primeras imágenes en un mecanismo por el cual se termina de configurar la estructura cíclica del relato fílmico. Entonces, el personaje de Fabio Cáceres joven estrecha la mano de su padrino en un gesto de despedida mientras se escuchan sus pensamientos a través de la voz en *off*. La incorporación de la frase de la novela: “él estaba hecho para irse” termina de consolidar la concepción del gaucho como mito en la película. Por último, un plano general muestra la figura de Don Segundo Sombra mientras se esfuma a lo lejos en la inmensidad de la llanura como único recuerdo de la “edad dorada”.

---

## Bibliografía

- Bordelois, I. (1966). *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Eudeba.
- \_\_\_\_ (1999). *Un triángulo crucial: Borges, Güiraldes y Lugones*. Buenos Aires: Eudeba.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Coluccio, F. (1984). *Diccionario de creencias y supersticiones (argentinas y americanas)*. Buenos Aires: Corregidor.
- Domínguez, N. (1989). Güiraldes y Lynch: últimos gauchos en familia. En: Viñas, D. (dir.) *Historia social de la literatura argentina. Tomo VII Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)* (pp. 286-302). Buenos Aires: Contrapunto.
- Güiraldes, R. (1962). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- \_\_\_\_ (1988). *Don Segundo Sombra*. Madrid: Colección Archivos.
- Kovacci, O. (1961). *La pampa a través de Ricardo Güiraldes. Un intento de valoración de lo argentino*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas".
- Lois, E. (1988). Estudio filológico preliminar. En: *Don Segundo Sombra* (pp. 23-65). Madrid: Colección Archivos.
- Ludmer, J. (2012). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Oubiña, D. (1994). *Manuel Antín*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Previtali, G. (1965). *Ricardo Güiraldes. Biografía y crítica*. México: Ediciones de Andrea.
- Romano, E. (1988). Lectura intratextual. En: *Don Segundo Sombra* (pp. 320-340). Madrid: Colección Archivos.
- Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Solanas, F. y Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.