

***Don Segundo Sombra* y *Zogoibi* frente a los debates
en torno a la lengua literaria**

Mariano Oliveto¹

Universidad Nacional de La Pampa - CONICET

marianooliveto@cpenet.com.ar

Resumen: Las novelas *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes y *Zogoibi* de Enrique Larreta se publicaron en el mismo año, 1926, con muy pocos meses de diferencia. Eso determinó, en buena medida, que muchos comentarios críticos contemporáneos leyeran ambas obras al mismo tiempo, entablado semejanzas y disparidades. A su vez, las dos novelas significaron un éxito de ventas muy importante en el momento de su publicación, lo cual propició aún más la aparición de reseñas y comentarios que las indagaban al mismo tiempo. Vale decir que las fuentes documentales ya se habían encargado de vincular estos textos y, merced a ello, participan en conjunto en uno de los debates que marcó la década: las querellas sobre el lenguaje literario. El propósito principal de esta ponencia es reconstruir parcialmente los debates que se generaron en torno a estas dos novelas en relación no sólo con las polémicas sobre la lengua literaria sino también con las discusiones en torno al idioma.

¹ **Mariano Oliveto** es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de La Pampa. Se desempeña allí en la cátedra Literatura Argentina I. Ha participado como Investigador en diversos proyectos en el área de la literatura argentina. Entre los años 2008 y 2013 fue becario de Conicet con el objetivo de realizar su Doctorado en la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente se encuentra en las últimas etapas de revisión de su tesis cuyo tema es la lengua literaria en la literatura argentina de la década de 1920.

Palabras clave: Lengua literaria- Debates- Güiraldes- Larreta

Abstract: The novels: *Don Segundo Sombra* by Ricardo Güiraldes and *Zogoibi* by Enrique Larreta were both published in 1926 within few months apart. This fact mainly determined that many contemporary critics would read both pieces simultaneously, establishing similarities and differences from one another. Besides, both novels were a great sales success by the time they were published, which increased the amount of reviews and comments that questioned each work at the same time. It's important to say that the documentary sources had already taken care of bonding these writings and because of that, they both participated on one of the most remarkable debates of the decade: the quarrels on the literary language. The main purpose of this paper is to partially rebuild those debates that revolved around these two novels, not only relating to the literary language issue but also with the discussion related to the idiom itself.

Keywords: Literary language- Debates- Güiraldes- Larreta

1. La narrativa rural y la década de 1920

Durante la década de 1920, tiene lugar la reactivación de la narrativa de corte campero o rural. Al mismo tiempo que irrumpen las diversas estéticas que conforman el heterogéneo vanguardismo, y en convivencia con las expresiones más residuales del panorama literario de esos años, aparece un reducido pero significativo corpus textual que utiliza las áreas rurales de distintos lugares del país como escenario privilegiado. Podemos mencionar las siguientes obras: *Palo verde y El inglés de los güesos* (1924), de Benito Lynch; *La pampa y su pasión* (1926), de

Manuel Gálvez; *El gaucho* (1925), de Max Daireaux; *Errantes* (1926), de Héctor Eandi; y los volúmenes de cuentos de Juan Carlos Dávalos, *El viento blanco* (1922), *Los casos del zorro* (1924) y *Airampo* de 1925; y, naturalmente, las dos obras que nos ocupan: *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes; y *Zogoibi* (1926), de Enrique Larreta. No se puede pensar este corpus como algo independiente o separado de los frentes más innovadores y conservadores del campo letrado, puesto que la tradición rural fue utilizada tanto por uno como por el otro. En los años veinte, se observa una actitud receptiva, e inclusive reivindicativa, respecto de la cultura criolla: desde la vanguardia ultraísta hasta las formas más rancieramente nativistas, se produce una obra poética, plástica y ensayística que en lo esencial responde a esa actitud (Rivera “Ingreso, difusión e instalación” 570). Sin embargo, consideramos este grupo textual de manera autónoma en la medida en que dada su configuración estética y lingüística se constituye en otra de las aristas intervinientes en los debates en torno a los problemas del idioma y de la lengua literaria.

La preocupación sobre la identidad nacional, en el seno de una sociedad cambiante, no fue sólo patrimonio del primer nacionalismo cultural (Sarlo *Una modernidad periférica* 40). La emergencia de esta literatura de temática rural constituye una prolongación de las bases de ese nacionalismo, iniciado a comienzos del siglo XX. La nueva generación de intelectuales, que empieza a participar de las letras hacia 1900, admira la obra de progreso realizada por sus padres, pero niega la bondad de todas las consecuencias que ésta había traído consigo al país (Payá-Cárdenas *El primer nacionalismo* 20). El foco estaba puesto en la inmigración y en los efectos “desnacionalizadores” que ésta suponía para un amplio sector de la

intelectualidad argentina. Los colaboradores de la revista *Ideas* (1903-1905)² se proponen afirmar las esencias nacionales, a las que veían en peligro, jaqueadas entre una población compuesta por un alto porcentaje de inmigrantes y la influencia abrumadora de pautas culturales extranjeras (Payá-Cárdenas 26). Por este motivo, la narrativa rural de los años veinte obedece a una colocación ideológica que lee en la gauchesca el mito de lo genuinamente nacional. Este tipo de literatura se “traduce en una prolongación obstinada de personajes y mundos desaparecidos o en vías de desaparecer y que se convierten en un impulso de renovación fracasado” (Domínguez *Polémicas intelectuales* 231). El avance de la modernidad sobre el escenario urbano generó un conjunto de estrategias simbólicas y de representación que, convertidas en tópico, han merecido el nombre de “edad dorada”: un viejo orden recordado o fantaseado es reconstruido por la memoria como pasado (Sarlo *Una modernidad periférica* 31). Frente al escenario cosmopolita del espacio urbano, y ya que por aquel entonces muchos escritores definían sus tópicos y lenguajes literarios en función de él, esa “edad dorada”, recortada en los escenarios rurales, se plantea como “un conflicto con los valores que rigen el orden presente” (32).

Según Josefina Ludmer, el género gauchesco concluye en 1879, con *La vuelta de Martín Fierro*. En ese punto finaliza la cadena de usos y la guerra de definiciones (Ludmer *El género gauchesco* 40). Sin embargo, con este cierre, se abre otra cadena de usos: “el uso del género para pasar a otro género literario. Al sainete, al grotesco, o directamente al canto de donde salió, al tango y a la milonga. Y también a la novela con las voces del gaucho y las palabras letradas delimitadas nítidamente, *separadas*, en *Juan Moreira y Don Segundo Sombra*” (41). El género

2 Publicación en torno a la que se nucleaban los nacionalistas del Centenario –entre quienes se encontraban Ricardo Rojas, Manuel Gálvez, Alberto Gerchunoff, Atilio Chiappori y Emilio Becher, entre otros (Lafelur et al. *Las revistas literarias...* 58-59).

gauchesco se torna productivo y deriva hacia lo que Adolfo Prieto (2006) llama “criollismo popular”, a partir de 1880. En la década de 1920, lejos de desaparecer, esa productividad continúa, ya no en el desvanecido criollismo, sino en las experiencias de renovación vanguardista, como así también en los sectores de la izquierda literaria y en las zonas más conservadoras del campo letrado. Los jóvenes vanguardistas, cuyas lecturas tempranas seguramente estuvieron signadas por los títulos mayores de la serie criollista, decidieron empalmar lo moderno de la vanguardia internacionalista con todo lo nacional que suponían la pertenencia a un territorio y a una historia específica (Prieto *El discurso criollista* 22).

La transfiguración de la gauchesca en los años veinte no sólo implica la herencia de las voces, las inflexiones del idioma, el paisaje y el personaje propios del género; sino que junto con todo esto se hereda también el marco problemático que supusieron las discusiones sobre el idioma y la lengua literaria y dentro del cual se había insertado, oportunamente, el proceso de canonización del género.

Con el gaucho ya desaparecido, pero con el legado de un género devenido en tradición y en cifra de la nacionalidad, las novelas de tema campero que hacen eclosión hacia mediados de la década del veinte son inquiridas por un campo letrado sumamente diversificado que favorece la confrontación y la pluralidad de posicionamientos. Si con *La vuelta* asistimos al fin de la voz del gaucho (Ludmer *El género gauchesco* 40), el uso novelístico del género no hizo más que separar las voces del narrador y el personaje, voces que en vigencia del género se encontraban unidas. Ambas voces se ubican en un plano de discontinuidad que las aleja una de otra: aparecen los guiones de diálogo, las comillas, es decir, formas que delimitan tanto los lugares de enunciación como las lenguas literarias que se dan cita en el texto. Esta separación de las voces, caracterizada principalmente por la emergencia

de un narrador culto que administra la polifonía “bárbara”, constituye uno de los aspectos más visitados por las reseñas y los comentarios contemporáneos tanto de *Don Segundo Sombra* como de *Zogoibi*. El contraste entre las formas de la novela – que, en el caso de la obra de Güiraldes, se sirve de múltiples recursos provenientes del vanguardismo europeo– y el género que evoca produjo algunos de los costados más visibles de la crítica detractora del texto.

La zona de debates promovida por ambas novelas pertenece al orden de los problemas del lenguaje literario. Por este motivo, resulta de suma utilidad para este trabajo visitar la recepción de dos de las obras más exitosas y polémicas de los años veinte.

2. La lengua literaria de *Don Segundo Sombra* y *Zogoibi*

Don Segundo sombra y *Zogoibi* fueron editadas en 1926, con pocos meses de diferencia. Eso determinó, en buena medida, que muchos comentarios críticos contemporáneos leyeran ambas novelas al mismo tiempo, entablando semejanzas y disparidades. Es decir, las fuentes documentales ya se habían encargado de vincular estos textos y, merced a ello, poner sobre el tapete una serie de discusiones que involucraban el uso del género gauchesco y que, indirectamente, reenviaban a las tensiones y querellas sobre el lenguaje literario. A su vez, ambas novelas significaron un éxito de ventas muy importante en el momento de su publicación, lo cual propició aún más la aparición de reseñas y comentarios que las indagaban al mismo tiempo.³

3 En varios artículos del período, se destaca el fenómeno de ventas que significó *Zogoibi*. La primera edición de la novela (tuvo tres a lo largo del año de su publicación, 1926) se agotó muy rápidamente y, como lo afirma el propio Larreta, se vendieron 10.000 ejemplares (Mangudo “Don Enrique...” 11). Aunque otras fuentes –como un artículo aparecido en *El Diario* de Buenos Aires– señalan que en los primeros días de la aparición de *Zogoibi* se agotaron 12.000 ejemplares de la primera edición (“Alrededor del éxito de *Zogoibi*...” 5). Además indica que el suceso de la novela debe ser entendido

Güiraldes y Larreta se encuentran en zonas opuestas del campo letrado. No sólo por el hecho de que el primero trabaje desde las formas vanguardistas tomadas de los ismos imperantes y el segundo adscriba al conservadurismo propio de las tendencias hispanizantes, sino porque además Güiraldes venía de publicar un libro como *El cencerro de cristal* (1915) que había significado un estrepitoso fracaso. En cambio, Larreta es un autor consagrado desde hace tiempo, a partir de la exitosa publicación de *La gloria de don Ramiro* (1908). No obstante, coinciden en que los dos pertenecen a familias acomodadas. Esto hizo que una línea importante de la crítica detractora impugne ambas novelas porque fueron escritas por autores aristócratas, sin contactos con la cultura popular, propia de los escenarios y del género que evocan.

Pese a que *Don Segundo Sombra* y *Zogoibi* hayan sido leídas en paralelo al momento de ser publicadas, las novelas guardan entre sí notables diferencias que es preciso señalar. En primer lugar, el uso del género gauchesco sólo puede ser aplicado en el caso de la obra de Güiraldes, la cual no sólo centra su narración en la vida y costumbres de los gauchos y reseros, sino que además utiliza de manera extensa el lenguaje gauchesco. En cambio, lo único que tiene de gauchesco *Zogoibi* es el escenario en donde transcurre la acción y un lenguaje rural que sólo se ofrece

como un “éxito de la cultura”, puesto que los ejemplares de la obra fueron vistos “de mano en mano en los cafés, sobre las mesas de trabajo, en los tranvías, en todas partes” (5). Octavio Ramírez, desde las páginas de *La Nación*, cataloga el fenómeno de ventas como “el acontecimiento editorial y artístico de más fulminante expansión que se ha registrado de muchos años a esta parte” (Ramírez “El señor de la pampa” 2). También hubo menciones al respecto en el diario *La Razón*: un artículo destaca que “en la casa que tenía la concesión de la venta (de la novela), el público no cabía”, y que “el cuadro se ha repetido en otras librerías” (“La nueva novela de Enrique Larreta” 6). La demanda fue tan grande que, continúa el comentarista, el mismo día que se lanzó la novela se le solicitó a Larreta autorización para una nueva edición (6). Incluso la izquierda literaria no pudo sustraerse de este tipo de comentarios al afirmar que la novela constituyó uno de los mayores éxitos de venta (“El año literario” 6).

Por su parte, *Don Segundo Sombra* también estuvo beneficiada por el éxito editorial, aunque las fuentes que señalan este acontecimiento son mucho más acotadas debido al apoyo más restringido que tuvo esta novela en comparación con *Zogoibi*. En *Martín Fierro* se afirma que *Don Segundo Sombra*, en el mes de agosto de 1926, batió el record de exposiciones en vitrinas de quince grandes librerías, uno de los factores que hicieron vender la edición en tres semanas y sólo en los comercios centrales de Buenos Aires (“Editoriales Proa y Martín Fierro” 5).

de manera incidental, cuando aparece algún peón u hombre de campo, los cuales siempre ofician de personajes laterales, de escasa importancia para el desarrollo de la trama.⁴ En segundo lugar, Güiraldes procura trabajar su escritura desde las formas orales, al menos en los espacios dialogados. Mientras tanto, la oralidad en *Zogobi* parece estar reducida a esos personajes secundarios que ensayan un lenguaje gauchesco, pero el grueso del texto resulta fuertemente retórico, con una notable predilección por las formas cultas de raigambre peninsular.

Pese a estas discrepancias, ambos autores coinciden en el manejo que hacen del lenguaje gauchesco: sólo se lo utiliza en los diálogos y, en ese contexto, casi nunca se ponen comillas. Los únicos gauchismos que se marcan son aquellos que caen en boca del narrador. Esto se ve con mayor claridad en *Don Segundo Sombra* ya que el narrador de *Zogobi* prácticamente no los utiliza. En la edición crítica de *Don Segundo Sombra* (1991), al inicio podemos leer una nota al pie de Élide Lois, encargada de la fijación del texto, en la que afirma que “en el discurso evocativo de Fabio, las menciones en el habla gauchesca, con sus particularidades, van normalmente entre comillas”. (Güiraldes *Don Segundo* 1). Esto sucede porque las comillas son atributos del narrador, es decir ayudan a definir los rasgos del hombre culto que es Fabio Cáceres al momento de narrar los sucesos de su juventud. Sólo en la voz del Fabio adulto, estanciero y escritor, aparece marcado el lenguaje gauchesco. Las comillas representan las marcas de la evocación de ese pasado que constituye el tiempo de la novela.

4 En todo caso, el único personaje que es un hombre de campo y que tiene una importancia mayor que otros es Jesús Benavidez, el peón que Federico confunde en la tapera y, merced a ello, sin querer mata a su amada, Lucía.

En el presente del Fabio muchacho, el lenguaje gauchesco se despliega en multiplicidad de colores, sin comillas, sin marcas ni señalamientos de otredad.

Veamos un ejemplo:– ¿Hay algo nuevo en el pueblo? – preguntó Don Pedro, a quien solía yo servir de noticiero.

– Sí, señor..., un *pajuerano* (destacado mío, Güiraldes *Don Segundo* 10).

En la zona de los diálogos, los gauchismos no se señalan. En cambio, a la palabra “pajuerano”, que aquí aparece sin comillas en boca del Fabio niño, se le aplica la marca cuando se encuentra en el contexto de la evocación del narrador:

Me aburría nuevamente por más que fuera al hotel, a la peluquería, a los almacenes o a la pulpería de La Blanqueada, cuyo patrón me mimaba y donde conocía gente de *‘pajuera’*: reseros, forasteros o simplemente peones de las estancias del partido (6 destacado mío).

Habría entonces dos niveles en el uso del lenguaje gauchesco en *Don Segundo Sombra*: en primer lugar, la voz que evoca casi siempre se separa de este lenguaje por medio de las comillas; en segundo lugar, el lenguaje gauchesco encuentra libertad de entrecomillado en el despliegue de los diálogos. Hemos dicho que las comillas son un atributo del Fabio adulto, pero también constituyen un desplazamiento de los rasgos del autor hacia los del narrador: el entrecomillado, además de ser propiedad de la evocación, constituye una marca de clase.⁵ Al respecto, en su “Estudio filológico preliminar” de la novela, Lois afirma:

5 Jorge Schwartz afirma que “el autor ejerce una función de dominio sobre la narrativa, al nivel del propio lenguaje. Existe una relación de subordinación por parte del personaje cuando éste, en vez de adquirir un lenguaje propio (como sería el caso de Martín Fierro) sirve de portavoz del pensamiento del autor. Así, el personaje, en vez de adquirir autonomía como tal, no pasa de una extensión de la

Para reproducir el habla rural, Ricardo Güiraldes sigue la regla impuesta por la literatura gauchesca: la transcripción de la fonética del hombre de campo sólo en los casos en que se aparte de la norma urbana. La razón para no señalar con mayor exactitud las características fónicas más notorias del dialecto pampeano (yeísmo, seseo –con realizaciones aspiradas ante consonante, no sólo ante vocal–, etc.) estriba en que la grafía no cumple aquí la función de reproducir con exactitud el habla rural, sino la de poner de relieve sus diferencias con respecto al habla urbana. *Es, además, un modo inconsciente de evidenciar desde qué óptica es interpretado un ámbito cultural ya que, aunque el autor se siente identificado emocionalmente con el medio campesino, su inserción social es otra*. (Lois “Estudio filológico” L, destacado nuestro).

En sus *Recuerdos de la vida literaria*, Manuel Gálvez afirma: “... las gentes incultas sólo deben hablar en las novelas lo necesario a los efectos del colorido: el resto lo dirá el autor, pero como si fuera dicho por el personaje...” (Gálvez 179). Estas palabras de Gálvez sintetizan un aspecto importante de las tensiones en el lenguaje literario. Contra esta idea se enfrentan escritores tan dispares como Güiraldes y, por ejemplo, Roberto Arlt. Es decir, el mandato tradicional acerca de lo que debe ser la lengua literaria (conforme a ciertos parámetros de corrección, registro culto, cosmopolitismo legítimo, etc.), continúa funcionando en estos escritores, quienes si bien se sirven de formas populares, las entrecorren para distanciar de ellas a una voz narradora más apegada a la idea de una lengua

voz del autor, haciendo que la obra tenga repercusiones de cuño ideológico” (Schwartz “*Don Segundo*” 444).

literaria sin tanta impregnación de la oralidad y de las formas “impropias”. Las mismas tensiones (el entrecomillado de lo popular”) que atraviesan a Güiraldes y a Arlt demuestran la existencia de conflictos uniformes que se manifiestan en el campo de una lengua literaria sometida a diversas experiencias formales.

Existe una paradoja en el modo en que Güiraldes distribuye los registros: “quien narra asume concomitantemente el papel de protagonista/narrador, que en última instancia debería estar en una relación de igualdad con su propio desempeño del habla. Es incongruente pensar con un cierto registro del habla (estilo) y hablar con otro” (Schwartz “*Don Segundo*” 440). Frente a esta disyuntiva, sólo caben dos alternativas posibles: o el narrador asimila el lenguaje real del personaje, en un trabajo de conciliación con la cultura a ser retratada, o el personaje opta por hablar en una sintaxis culta, alejándolo así totalmente de su realidad lingüística” (440). Schwartz repite uno de los argumentos utilizados por la crítica contemporánea de la novela, la cual veía en la brecha estilística que separa al Fabio joven del adulto, el primer motivo que conduce a Güiraldes a crear un personaje “falso”, un tipo que tiene mucho de literario y casi nada de social. Por ejemplo, Ramón Doll publica un comentario crítico en *Nosotros* a fines de 1927. Aunque refiriéndose a Don Segundo, señala: “hay que confesar que (Don Segundo) resulta un tipo completamente literario: un gaucho que no ha existido y que ni siquiera es como el gaucho real hubiera querido ser; un gaucho, en fin, que es como (Güiraldes) cree o como quiere creer que fue el gaucho...” (Doll “*Don Segundo*” 271). En síntesis, en su novela Güiraldes incurre en dos “falsedades”: en primer lugar, define un tipo literario que “no pudo existir”; en segundo lugar, el cuadro en que es colocado este personaje también resulta “literario” –y “literario”, para Doll, en este contexto, es sinónimo de falso– puesto que la construcción del escenario –la pampa– se habría

realizado a partir de “una yuxtaposición de elementos artificiales que no pueden tener armonía sino para quien desconozca el campo” (274).

En *Zogoibi* sucede algo similar; aunque la diferencia sustancial radica en que el uso de las formas gauchescas es mucho más limitado. No obstante, cabe repetir que este lenguaje, pese a su escasa presencia, no sufre marcas, siempre que aparezca en discurso directo; es decir, el narrador nunca se mezcla con los gauchismos. Sin embargo, sí aparecen en bastardilla las palabras y frases en otros idiomas –por lo general, francés e inglés–; pero, al igual que el lenguaje gauchesco, sólo se marca en la voz del narrador, mientras que nunca aparecen comillas cuando hacen uso de estos idiomas los personajes, Zita y el señor Wilburns, principalmente. Toda forma lingüística que no se encuentre en las voces directas de los personajes y que resulte heterogénea al purismo idiomático desde el cual se posiciona Larreta para urdir su narración, resulta necesariamente marcada. Tal parece ser el criterio que subordina la diversidad lingüística al hispanismo declarado de *Zogoibi*. Sin embargo, hay excepciones: a veces –aunque son las menos–, por más que se encuentre en discurso directo, el francés se señala con bastardillas.⁶ Por ejemplo:

– Frescura, frescura, como dicen los madrileños. Con chic y frescura puede hacerse *n'importe quoi* en este mundo – hábale declarado Federico, a la segunda entrevista y en uno de esos momentos en que la alegría báquica del placer se complace en descorchar los más escondidos pensamientos de las mujeres nerviosas (Larreta *Zogoibi* 194).

En este sentido, se podría indicar que habría una escritura levemente vacilante en *Zogoibi*, pero sólo en lo que respecta al marcado de las palabras

6 De acuerdo a la tercera edición de *Zogoibi*, “edición definitiva”, las marcas que recibe el texto siempre se encuentran en bastardillas. El uso de comillas sólo se limita a la cita.

provenientes de otros idiomas, no así de los modismos propios de la oralidad popular.⁷ Para Larreta resulta mucho más visible, más *marcable*, el lenguaje popular que los idiomas extranjeros. Esto sucede porque el francés y el inglés están connotados con el prestigio que estas lenguas, sobre todo el francés, tienen en la literatura (ver Casanova *La República Mundial*). La permeabilidad de estos idiomas en la escritura de Larreta muestra la vigencia de los modelos de lengua literaria ensayados en la novelística argentina por los escritores de la Generación del 80.

Sin embargo, esa herencia proveniente del realismo argentino finisecular es puesta en cuestión a partir de la preeminencia que tiene la tendencia hispánica en la novela. En este sentido, *Zogoibi* puede ser leída como un cuestionamiento a la lengua literaria cosmopolita ensayada por algunos representantes de la Generación del 80 (Cambaceres, Wilde, Mansilla, etc.). Hay que recordar que durante la década del veinte, algunos escritores españoles libran una encendida cruzada contra el francés; como por ejemplo Guillermo de Torre.⁸

Eduardo Romano señala que a lo largo de *Zogoibi* se pueden apreciar numerosos indicios que señalan la actitud claudicante que tienen los estancieros criollos frente a las imposiciones foráneas. Larreta atribuye la pronunciada anglicanización de los ganaderos argentinos a la deshispanización de la moral y las costumbres (Romano “Lectura intratextual” 339). La errada conducta de Federico se

7 Nótese, por ejemplo, que en la cita se marca “n’importe quoi”, pero la palabra “chic” no sufre ningún señalamiento.

8 El 15 de abril de 1927, en *La Gaceta Literaria* de Madrid, el español Guillermo de Torre publica un polémico artículo titulado “Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica”. Allí afirma que “los vínculos más fuertes y persistentes” entre América y España no son “los raciales” sino los “idiomáticos” (Croce *Polémicas...* 67-68). De Torre sostiene que aceptar el nombre de América Latina equivaldría a hacernos “cómplices inconscientes de las turbias maniobras anexionistas que Francia e Italia vienen realizando respecto a América...” (68). De Torre se queja del “latinismo intelectual”, vale decir de “la imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes” (68), y propone afirmar “la valía de España” o, en otros términos, postular a “Madrid como el más certero punto meridiano” de nuestra “geografía espiritual” (68). Este artículo fue el inicio de un encendido debate que tuvo su epicentro en la revista *Martín Fierro* (Ver Nº 42 y 44/45).

inserta en una decadencia generalizada de su grupo, cada vez más alejado de unas virtudes hispánicas en parte conservadas por el gaucho (339). A continuación, citamos un pasaje del capítulo 16 que ilustra esta situación:

– ¡Se acaban los gauchos! – gritó, en eso, Domínguez, con voz destemplada y elegíaca, y como dirigiéndose a toda la humanidad.

–Y es lástima – agregó– son tipos admirables (Larreta *Zogoibi* 169).

Luego, Domínguez le dice a Federico: “¡Y esa gorra inglesa y esos viejos zapatos amarillos! Yo que tú, Federico, no permitiría que nadie domara sin chiripá, bota de potro y una vincha, en vez de sombrero” (Larreta 171). Larreta retoma las tesis que vinculan al gaucho con lo hispánico y, en referencia a Herrera, un capataz de campo, señala: “era el tipo noble, severo, elegante del gaucho castizo, anterior a la conquista del Desierto” (172). Y en esa filiación entre el gauchaje y España no falta la cita directa de algunas estrofas del *Martín Fierro* (171). Larreta prefiere al gaucho por sobre el extranjero. Pero esa preferencia no encaja fácilmente con el tono culto de su lenguaje. La inclusión problemática, parcial, distanciada de esa voz es el signo de una lengua literaria que durante los años veinte es fuertemente asediada por el lenguaje popular, ya sea éste producto del babelismo urbano o bien de los gauchismos con los cuales se pretende exorcizar al primero.

Una probable clave de lectura para *Zogoibi* estriba en señalar que el propósito de Larreta es condenar no sólo el alejamiento de la clase terrateniente de la cultura hispánica, sino también su contraparte: la permeabilidad de la cultura francesa e inglesa que tiene esa clase,⁹ incluida su lengua literaria. El diluido

9 Por aquel entonces, los españoles estaban muy disgustados con estos posicionamientos extranjerizantes de muchos intelectuales argentinos. No sólo de los sectores conservadores, sino también, por ejemplo, de la vanguardia martinfierrista. En este caso, muchos de sus integrantes tenían notables influencias de la literatura francesa. Los españoles sienten un relativo malestar ante

contenido gauchesco de la novela está en función de ese propósito, puesto que las propiedades de este género no sólo refuerzan la construcción hegemónica de la identidad nacional, sino que además esa identidad se forjó, a partir de fines del siglo XIX, con el hispanismo como principal herramienta. Si tenemos en cuenta estas intenciones de Larreta, tal vez se puede explicar por qué las palabras extranjeras en la novela se encuentran en cursiva, mientras que el vocabulario gauchesco, siempre en el discurso directo, se integra al texto sin marcas. Pareciera ser como si Larreta hubiese querido demostrar que la otredad se halla en su propia clase, materializada en el lenguaje foráneo; mientras que lo propio, lo hispánico, se conserva en rústica forma en el habla del gauchesco. En este sentido, Larreta hace suyas las tesis de Unamuno y cruza, deliberadamente, el mundo rural con las raíces hispánicas – principalmente, en el nivel del lenguaje, en donde la retórica y el purismo casticista se entreveran con las formas gauchescas– para luego ejercer una crítica en torno a la conducta extranjerizante de buena parte de la élite, materializada, especialmente, en el lenguaje. *Zogoibi* puede leerse como un programa idiomático, como una preceptiva acerca de los usos del idioma y como un énfasis en el modelaje de la identidad nacional, de acuerdo con pautas culturales españolas.

La vacilación en la escritura es una propiedad que define no pocas textualidades de los años veinte, y abarca un espacio tan grande como el que media entre Roberto Arlt y Enrique Larreta. La convivencia, dentro de un mismo texto, de criterios diferentes utilizados para la incorporación de las voces populares o provenientes de otros idiomas resulta un síntoma de la revisión de los modos de

esta perspectiva que se manifiesta en la época. De este modo, y como ya hemos visto, en 1927 estalla la polémica en torno al meridiano intelectual de Hispanoamérica, en cuya raíz se adivina este problema. Ver De Torre (2006).

configuración de la lengua literaria, sobre todo a partir de los debates –implícitos o explícitos, fuera y dentro de la literatura– en torno al problema del idioma.

En el caso de Güiraldes, la crítica también ha observado vacilaciones en el estilo. Por ejemplo, Horacio Becco señala que Güiraldes escribe las palabras gauchescas “según deben oírse”, pero ocurre que cuando la morfología de un determinado vocablo puede resultar extraña o ininteligible “prefiere la forma literaria a la verbal, o retiene el empleo de preposiciones como ‘de’, que el habla gaucha suele elidir en el uso” (Becco *Don Segundo* 291). Otras vacilaciones: a veces, Güiraldes utiliza “cayáte” por “cállate”, pero no siempre se rige por el mismo criterio ya que también se puede leer “oya”, pero no “olla”; es decir, alterna usos “correctos” con “incorrectos”. Las dudas que se le presentan en el terreno de la lengua popular se dirimen de acuerdo a los parámetros que rigen la lengua culta. Las fluctuaciones también las observa Becco en el uso de las comillas. Por ejemplo, señala que “Güiraldes pone comillas a expresiones populares como ‘se levantó como leche hervida’ pero no las usa en ‘como pan que no se vende’ que estaría en el mismo nivel popular” (Becco 300). Al respecto, Elena Rojas ha notado diferencias entre el texto de la primera edición, que fue corregido por el mismo Güiraldes antes de morir, y el de la edición de Losada, de 1939.¹⁰ Las modificaciones no son únicamente de tipo ortográfico, sino también morfológico. Los cambios responden al afán de Güiraldes de adecuar el lenguaje a las exigencias que impone el estilo gauchesco. Sin embargo ese criterio no es firme (Rojas “El lenguaje en” 341). Rojas anota

10 La primera edición de Losada de *Don Segundo Sombra* coincide en lo fundamental con la segunda edición de la novela (Proa, 30 de octubre de 1926). Losada recoge la gran mayoría de sus enmiendas (Lois “Estudio filológico...” XLV). Las diferencias que encuentra Rojas se explican con el hecho de que Güiraldes, para la segunda edición, continuó con el proceso de corrección del texto sobre la base de la primera. Se subsanan errores de ortografía y de puntuación aunque añade un número considerable de nuevas erratas (Lois XXV).

correcciones cuyo criterio es vacilante, puesto que si, en algunas ocasiones, Güiraldes procura enmendar el lenguaje rústico a partir de sus formas normalizadas o cultas, en otras, sigue el camino inverso. Mientras que en la primera edición, se leían palabras como “petiso”, “quita”, “deletrié”, “vegísimo”; en la de 1939 leemos “petizo”, “cuidado”, “deletrée”, “vigésimo”, indica Rojas. Sin embargo, también ocurre que en la primera edición aparece “vez pasada”, “desiado”, “revisión”; y, en la corregida, “ves pasada”, “desiao”, “revisación” (Rojas 341). La conclusión es que “evidentemente el autor tenía sus dudas sobre cuáles eran los rasgos lingüísticos que convenía usar en uno y otro caso, así como de la forma de algunas expresiones” (341). La escritura vacilante de Güiraldes es el resultado de las dudas que se le presentan al momento de elaborar una lengua literaria a caballo entre lo culto y lo popular. En este sentido, se puede pensar que el caso de Güiraldes resulta similar al de Arlt: mientras que el autor de *El juguete rabioso* entrecomilla, también de manera vacilante, las palabras lunfardas de sus textos debido a los posibles reparos que siente frente al sector oficial y consagratorio del campo letrado, Güiraldes vacila con el lenguaje rústico posiblemente por razones similares: los usos lingüísticos (cultos) de la clase a la que pertenece, sumados a su lugar de inserción en las letras, interfieren en la elaboración de la lengua literaria de la novela. En cambio, para Jorge Schwartz, no hay vacilación de ningún tipo. Si bien reconoce que se notan los esfuerzos de Güiraldes por integrar, a su material narrativo, una terminología y modismos de campo, también se advierte que en ningún caso “la pulcritud del lenguaje sufre cualquier tipo de modificación” (Schwartz “*Don Segundo*” 441). Es decir, según se desprende de lo señalado por este autor, Güiraldes no vacila nunca puesto que “en ningún momento abdica en su narración de la sintaxis purista” (Schwartz 441). En todo caso –agregamos nosotros–, las vacilaciones

tienen lugar en el seno del lenguaje gauchesco, es decir, en los diálogos y en la voz directa del Fabio muchacho que adopta la forma de vida de los reseros. El límite de las voces gauchescas es la voz del narrador. Y las comillas cumplen aquí su función puesto que son ellas las que no permiten que el lenguaje rústico produzca interferencias en el lenguaje “elevado”. Esta decisión de Güiraldes de mantener intacta la sintaxis normativa hace que notemos cada vez más la presencia culta y elitista del narrador (441). Schwartz retoma la metáfora que Paul Groussac formulara en 1926,¹¹ y afirma que

“es como si entre el chiripá y el smoking el narrador usase un impermeable, para garantizar que no hay ninguna contaminación entre los dos niveles. Así, el universo lingüístico culto y elitista, cristalizado por las normas académicas, se mantiene intacto y asilado” (442).

La subordinación de la voz del personaje a la voz del narrador convierte, según Schwartz, a *Don Segundo Sombra* en una novela monológica, en tanto que lo narrado por Güiraldes resulta una proyección de sí mismo: los personajes están subordinados al narrador y al no brindarles autonomía hace que ellos estén ideológicamente predeterminados por la ideología del mismo autor (444).

Los problemas de las comillas, el estilo doble y la tensión entre el lenguaje culto y el gauchesco ya se habían planteado tempranamente. En un artículo publicado en *La Nación*, el 27 de julio de 1930,¹² Amado Alonso señala que hay dos mundos en *Don Segundo Sombra*:

11 En una entrevista que el diario *La Nación* le realiza a Groussac, éste señala, a propósito de Güiraldes, que en su *Don Segundo Sombra*, se le escapan “frases de puebleros”. “Diría –afirma Groussac– que se ha olvidado el smoking encima del chiripá” (“Conversaciones del momento” 4).

12 El artículo fue reeditado en Alonso (1955). En nuestro trabajo, lo citamos de esta fuente.

“uno es (el del) gauchito que se escapa de la huraña casa de sus tías para correr mundo – estos es, para corre la Pampa –, y otro el (del) rico estanciero, cultivado hasta el punto de ponerse a escribir sus memorias acuciado por afanes literarios. Y es el rico estanciero, ahora culto y refinado, el que nos va contando las travesuras de aquel lejano gauchito” (Alonso “Un problema estilístico” 420).

La convivencia de estos dos mundos hace que el narrador se enfrente con un problema a nivel lingüístico: en la narración de los hechos, Güiraldes debía “escamotear todos los elementos espirituales extraños al mundo ‘gaucho y Pampa’, con los que se había enriquecido el narrador posteriormente. El poeta estaba obligado a ello si quería ser fiel a ese universo” (Alonso 422). Para Alonso, la lengua literaria de Güiraldes, bifronte y heterogénea, “estaba pront(a) a traicionar al poeta, introduciendo con sus imponderables la sensación cierta de otra cultura desde donde en verdad se estaba atisbando la gauchesca” (422). Alonso afirma que todas las literaturas cuentan con obras en las que “la prosa se va tejiendo con la lengua del autor y, de cuando en cuando, una palabra entre comillas o en cursiva nos trae al oído un acento especial, un timbre de voz que no es del poeta, y buen cuidado tiene él de asegurarlo con las comillas” (424). En la literatura argentina del período, sobran los ejemplos: por aquel entonces, numerosos escritores se servían de diversos lenguajes (lunfardo, cocoliche, formas con visibles marcas de oralidad) que les eran tanto ajenos como propios.¹³ De acuerdo con la perspectiva de Alonso, muchos de estos autores no hacían más que “rebajar” la lengua literaria a través de

13 Así como Manuel Gálvez escribe en lunfardo (ver, por ejemplo, *Historia de arrabal*), vocabulario que no forma parte de su repertorio léxico, también lo hace Roberto Arlt o Carlos de la Púa, autores que integran el lunfardo a su habla cotidiana.

la utilización de formas lingüísticas consideradas espurias y/o bárbaras. En cambio, el gran acierto de Güiraldes, según Alonso, consiste en haber evitado eso a partir de la “elevación” de un lenguaje plebeyo y convertirlo así en lengua literaria. Por esta razón es que “los gauchismos que utiliza Güiraldes no vienen escoltados por comillas, ni se presentan en letra cursiva” (424). Naturalmente, cuando afirma esto, Alonso piensa en el espacio textual de los diálogos, en el cual el lenguaje gauchesco no necesita ser entrecomillado puesto que el discurso directo lo separa convenientemente de la voz narradora. Alonso tiene plena conciencia de que en la novela “se mantiene una cuidadosa separación entre las formas y locuciones paisanas del diálogo y la prosa literaria de que es directamente responsable el narrador-literato” (424). Pese a la profusión con que aparecen los gauchismos –sin marcas–, Alonso juzga muy favorablemente la novela porque –y he aquí el centro del artículo del español– Güiraldes trabaja el lenguaje “bárbaro” de tal modo que resulta una “innovación estilística”: “(elabora) literariamente la lengua viva de los provincianos cultos, en vez de agauchar la lengua literaria general” (425). Alonso señala que en ningún momento la prosa de Güiraldes da la impresión de una lengua condescendentemente rebajada de nivel, por concesiones a un falso verismo (425). La clave de *Don Segundo Sombra* consiste en reelaborar lo “bajo” para convertirlo en formas “elevadas”. De esta manera, Güiraldes procede en dirección inversa a la usual en estos casos: “en vez de partir de la lengua literaria y deformarla hasta vestirla de gaucho, partió de la lengua de los paisanos –o mejor, estancieros cultivados– y la pulió y dignificó hasta darle categoría artística” (425). La presencia del lenguaje gauchesco no incomoda al autor español puesto que, a decir verdad, la lengua que ensaya Güiraldes no es el habla de los paisanos –eso hubiese sido difícilmente admitido por un purista de la talla de Alonso– sino su “transposición

estética” (425). De todas maneras, esa afirmación lo excede a Güiraldes por completo ya que el lenguaje gauchesco –desde Hidalgo hasta Hernández, pasando por los múltiples usos que se hicieron del género con posterioridad– es el resultado de un proceso creativo que tiene como base los peculiares rasgos del habla rural rioplatense. Nunca se trata de remedar, advierte Ángel Rama, sino de construir una lengua literaria: “nunca es la misma (lengua) que la utilizada por determinados sectores de la sociedad, aunque se diga representárselos”¹⁴ (Rama “El sistema literario...” XXIX). Lo que no aprueba Alonso es que el vocabulario “bárbaro”, por más transposición estética que tenga, contamine la zona discursiva del narrador. El español advierte que hay palabras un tanto “vulgares” o que presentan deficiencias ortográficas y/o morfológicas que aparecen “en pasajes libres de toda sospecha de rusticidad intencional” (Alonso 426), como por ejemplo “arriaban” por “arreaban”. En casos así, recomienda “enmendar” los errores en ediciones posteriores (426).

Los comentarios críticos no hacen más que poner en evidencia la conflictividad estética que existe en una de las novelas capitales del período. Más allá de las interferencias del narrador, del uso de comillas o de las ambigüedades y/o contradicciones en la elaboración del lenguaje popular, *Don Segundo Sombra* plantea una apertura decidida hacia las formas populares, hacia el trabajo con un material estético rural y decimonónico, pero revitalizado por su combinación con las influencias vanguardistas. Sin embargo, una idea refinada y culta acerca de lo que significa para Güiraldes la literatura mantuvo en subordinada relación a este lenguaje, aunque se sirvió de él y de sus universos de representación de manera

14 Alonso entiende el lenguaje gauchesco de la misma forma que, muchos años después, lo definió y sistematizó Rama en “El sistema literario de la poesía gauchesca”, ensayo capital sobre el género: “el punto de partida (del gauchesco) es la lengua hablada por los señores de la Pampa” (Alonso “Un problema estilístico...” 426). Sólo que Alonso habla de “transposición estética” en un sentido muy reducido, sólo aplicado a Güiraldes.

abundante. El gauchesco, el arrabal, los próceres federales configuran el interés estético de Güiraldes desde sus tempranos relatos. La preferencia por lo popular, por la “barbarie” –o mejor, por su estetización– explica que haya sido uno de los escritores cultos (por su educación, su extracción social) que mejor comprendió a aquellos autores vanguardistas y populares de los años veinte. Tengamos presente que desde las páginas de *Martín Fierro* apadrinó a Nicolás Olivari, lo que permite repensar la figura de Güiraldes en relación con sus compañeros de vanguardia, en la medida en que festeja, en varias oportunidades, diversas lenguas literarias que se apartan de los presupuestos estéticos y lingüísticos del núcleo fuerte del grupo. Güiraldes fue muy importante para otros autores “plebeyos”, puesto que resultó sumamente sensible para captar el valor novedoso de muchas escrituras que parecían encontrarse en las antípodas de sus preferencias estéticas. No sólo apadrinó, como dijimos, a Olivari; mayor fama tiene su relación con Roberto Arlt, de quien fue su corrector y facilitó la publicación de los pre-textos de *El juguete rabioso* en *Proa*; también se conoce el apoyo brindado a Enrique González Tuñón y a su libro *Tangos*.¹⁵

3. Las lecturas de la revista *Nosotros*

Dado que el corpus de comentarios y reseñas de estas dos novelas es sumamente profuso en los años veinte, hemos decidido acotar la tarea a la recepción que tuvieron estas obras en una de las revistas más importantes del período: *Nosotros*. Cuando nos enfrentamos al corpus documental sobre *Don Segundo sombra*, publicadas por la revista *Nosotros*, nos encontramos, muchas veces, con que la novela es abordada en referencia directa a *Zogoibi*; es decir,

15 “A Enrique González Tuñón” (Güiraldes “A Enrique González Tuñón” 785-786).

todas aquellas valoraciones sobre la obra de Güiraldes se apoyan en los contrastes que el libro de Larreta permite establecer. En líneas generales, y en el caso particular de *Don Segundo, Nosotros* combina la recepción crítica positiva con la detractora. Vale decir que a diferencia de lo que ocurre con *Zogoibi* en *La Nación*, por ejemplo, en donde tiene lugar una recepción muy entusiasta, la revista de Giusti y Bianchi no encuentra un juicio único sobre la novela de Güiraldes, sino que las diversas perspectivas de los comentaristas hacen que los juicios sean variables.

En cuanto a los señalamientos negativos, que no son pocos, se puede afirmar que muchos tienen que ver con el sustrato ultraísta en el que descansa el componente estético de la novela. Al mismo tiempo, en algunas reseñas, resulta frecuente la idea de la “mala escritura” asociada a la lengua literaria que ensaya Güiraldes.

Por último, se debe retener como dato importante el hecho de que casi todos los artículos problematizan el tema del lenguaje en la novela, lo que convierte a *Don Segundo Sombra* en una pieza importante en los problemas en torno a la lengua literaria en los años veinte.

En 1928, *Nosotros* publica un artículo de Mariano Barrenechea titulado “¿Adónde vamos?”.¹⁶ El texto puede dividirse en dos partes: la primera constituye una lectura crítica de los movimientos de vanguardia en Argentina, principalmente, el ultraísta. Se reponen a continuación algunos pasajes referidos a este tema dada la importancia que posee en relación con el tópico que nos concierne: la lengua literaria en tanto elemento de disputa. La segunda parte comprende la confrontación

16 Según Manuel Gálvez, Mariano Barrenechea es uno de los impulsores del proyecto para la creación de la revista *Ideas* (Gálvez *Amigos y maestros...* 58). Más tarde, Barrenechea es colaborador de *La Nación* (Gálvez 60) y de *Nosotros* en donde se ocupa, principalmente, de aspectos específicos de la práctica musical (Delgado *El nacimiento...* 341). Sin embargo, en este artículo aborda cuestiones específicamente literarias.

entre las novelas de Güiraldes y Larreta, en donde aquí tampoco están ausentes las valoraciones inherentes al estilo y al lenguaje literario.

Sin lugar a dudas, Barrenechea se muestra en este artículo como un radical opositor del ultraísmo y de todas aquellas expresiones de vanguardia. Según este autor, la “*nueva sensibilidad* se esparce en una perpetua mueca de impotencia, y en aullidos de odio contra todo lo realizado por generaciones pasadas” (Barrenechea “¿A dónde vamos?” 11). Como miembro de esas generaciones pasadas a las que el vanguardismo de Florida atacó desde las páginas de sus órganos de difusión, Barrenechea reacciona frente a lo que denomina “bolcheviquismo literario”, el cual consiste en un “intervencionalismo que debe elevarse sobre la desaparición absoluta de todos los valores de la poesía tradicional” (11). Si se aboliera la literatura de los mayores, es decir los “valores tradicionales”, como pretende el ultraísmo, el creacionismo, el cubismo, etc. no quedaría más que “el caos” (11). Este artículo escenifica uno de los conflictos principales de los años veinte en el campo de la cultura: viejos contra nuevos. La generación de *Nosotros* y del Centenario –a la que pertenece, como hemos dicho, Barrenechea– vio en la producción de principios de siglo una suerte de origen absoluto de la literatura argentina; allí se fijan las normas, los principios (Montaldo “Consagraciones” 39). El encono de Barrenechea contra el ultraísmo debe leerse en el marco de las tensiones y polémicas que se inauguran con la emergencia de los jóvenes: durante los años del radicalismo, la literatura se puebla de “raritos” que se autorizan a sí mismos y desprecian la herencia de los fundadores. Las intervenciones de los jóvenes escritores, no sólo ultraístas sino de todas las tendencias, quieren fijar en ese momento su propio origen y empezar la historia de nuevo (Montaldo 39).

La literatura “tradicional” de la que habla Barrenechea se coloca como modelo idiomático, puesto que su desaparición o negación redundaría en “cierto cosmopolitismo de la sensibilidad que es causa y efecto de un paralelo poliglotismo: no quedará una sola lengua pura en el orbe, la sintaxis se desgaja ya, el estilo ya no es una profunda y convencional retórica” (Barrenechea 11). La literatura del pasado preserva, entonces, la lengua literaria en máximo estado de pureza, y la preserva también de la “contaminación” lingüística que proviene del extranjero. Barrenechea coloca a la “pretendida nueva poesía” en el terreno de la barbarie absoluta, puesto que sus “desatinos” no forman parte más que de “la rebeldía contra la civilización, rebeldía producida por los elementos inadaptables, inferiores y degenerados”, lo cual produce que se “retroceda a los planos de barbarie y salvajismo caótico” (11-12). El problema de las “artes nuevas” es que son “revolucionarias”, pero no “evolutivas”, esto quiere decir que en lugar de colaborar con el avance literario constituyen “una especie de involución, de paso atrás” (12). Por si esto fuera poco, Barrenechea explicita aún más su postura contra la literatura de vanguardia:

No sé si tenemos derecho de calificar a los artistas de la “nueva sensibilidad” de elementos inadaptables, rebeldes a la civilización, inferiores y degenerados (...) pero sí podemos decir a todos estos modernistas, dadaístas, ultraístas, cubistas, futuristas y demás grupitos de la “nueva sensibilidad” que su actividad intelectual, a juzgar por los frutos, es incurablemente estúpida y necesariamente desmoralizadora (...) sus obras son informes, idiotas, amorfas, y por lo tanto degradantes... (13).

El planteo que hace Barrenechea es claramente nacionalista, en la medida en que “toda estética superior” proviene de todo “aquello que más cerca está de la

tierra en que el hombre artista nace y crece” (15). La oposición a la literatura de vanguardia se explica a partir de la oposición hacia todo lo que provenga del extranjero. Para Barrenechea la nueva sensibilidad no es más que un apéndice de las últimas estéticas europeas. Se produce así una literatura que no resulta genuina ni nacional, y el primer lugar en donde esa extranjería hace síntoma es en la lengua. El tema del nacionalismo forma parte del segundo segmento del artículo. Para destacar la importancia que tiene este tema en nuestras letras, Barrenechea procede a la confrontación de dos obras cuya voluntad explícita –siempre según este autor– es la creación de una novela nacional. El campo y el gaucho resultan herramientas ineludibles para conseguir ese objetivo. Barrenechea pone a prueba el sustrato nacionalista de algunos libros: “colocad frente a frente dos libros que han aparecido al mismo tiempo, y que han causado cierta sensación, y tendréis de inmediato la imagen de lo que puede ser el falso y el verdadero nacionalismo literario. Me refiero a *Zogoibi* y *Don Segundo Sombra*” (15). Larreta es un escritor que se define, en estos y en otros comentarios, en relación con los usos idiomáticos ajustados a la norma, de estilo pulcro e hispanizante. Para los sectores conservadores, eso es muy bueno. En cambio, para la mayoría de los jóvenes vanguardistas, cualquiera sea su tendencia, el conservadurismo idiomático, máxime si es hispánico, es algo con lo que hay que terminar. Según Barrenechea, Larreta es “un escritor ilustrado, excelente conocedor del idioma” (15). Y amplía: “conoce los ornamentos de la lengua y la pulida elegancia de los buenos retóricos, conocimientos que el señor Larreta manifiesta en un modo de escribir bastante frío y que tiene en cambio cierta ductilidad para declamar, describir y razonar” (16). Pese a las virtudes que tiene Larreta en el dominio idiomático, su novela de 1926 es conceptualizada de forma negativa por el comentarista: “*Zogoibi* es inferior a *La*

gloria de Don Ramiro, cuyos prestigios nos hacían esperar una obra menos endeble y mezquina que su *Zogoibi*, cuyo título para obra de ambiente argentino es ya de por sí una ridiculez traída de los cabellos” (16). Vale decir que si el nacionalismo es el baremo con que Barrenechea mide la calidad de una obra literaria, Larreta lleva las de perder puesto que la supuesta *argentinidad* de *Zogoibi* se diluye en el planteo retórico e hispánico de su lengua literaria: “una mujer tiene *venustidad*, o tiene *tête à areiller* ¿Quién habla tan ridículamente entre nosotros?” (17), se pregunta Barrenechea. Al contrario de lo que declara su autor, *Zogoibi* no está inspirado “en un bienentendido nacionalismo” y resulta “tan argentino como podría ser español, francés o inglés” (17). Las excesivas reminiscencias hispánicas en su lengua, y francesas en lo que respecta a las referencias culturales, hacen de *Zogoibi* un libro “sin carácter”. Si la temática y el ambiente de la novela invitan a ser leídas en clave nacionalista, su lenguaje alejado de los usos idiomáticos rioplatenses y gauchescos conspira contra esa lectura.

Distinto parecer tiene Barrenechea sobre la novela de Güiraldes, de la que opina que es “tan nuestra hasta en sus defectos” y que demuestra una determinada “unidad del estilo” que se condice con la “unidad de pensamiento” (17). La ponderación de *Don Segundo Sombra* es tal que el comentarista llega a afirmar que dentro del panorama de las letras argentinas es “una de nuestras verdaderas joyas literarias” debido a la “presencia constante de la emoción campera, y el paisaje de la pampa como fondo natural” (18). Vale decir que Barrenechea no encuentra en la obra ninguno de los rastros exóticos que percibe a simple vista en *Zogoibi*; y sí, en cambio, los símbolos de los que se sirve el nacionalismo posterior a las conferencias de Lugones y de las intervenciones institucionales y ensayísticas de Rojas.

Quedan entonces bien separadas las obras de Larreta y Güiraldes, según Barrenechea: “he aquí dos libros bien desiguales, nacido uno, *Zogoibi*, del azar, en los ocios de un ‘diletante’ rico, y el otro, *Don Segundo Sombra*, producto hermoso de un espíritu artista que siente como pocos la emoción del paisaje, de las figuras, y de *las cosas de nuestro suelo*” (18, destacado nuestro). La novela de Güiraldes expresa una nueva condensación de la nacionalidad, y en eso coincidió la generalidad de los intelectuales de aquellos años (Montaldo 39). La lectura de Barrenechea se enmarca en esa línea. Sin embargo, pese a los denuestos que le dedica a la “nueva sensibilidad” al comienzo del artículo, no se reserva ninguna crítica en este sentido para Güiraldes, quien además de haber apadrinado a los poetas nucleados en torno a *Martín Fierro*, se sirvió de la estética ultraísta –tan agraviada por Barrenechea– en la elaboración de su novela¹⁷.

En septiembre de 1926, Roberto Giusti publica un artículo –“Dos novelas del campo argentino: *Don Segundo Sombra* y *Zogoibi*”– en el que aborda estos dos textos cuya primera cuestión en común es que desde “hacía tiempo” ninguna obra “despertaba tanta esperanza y curiosidad ni era discutida” (Giusti “Dos novelas...” 125). Muy tempranamente, Giusti advierte otros rasgos comunes en ambos textos que habilitan una lectura especular y contrastiva: en primer lugar, señala la “coincidente publicación” en el tiempo, ya que median pocos meses entre la aparición de una y de otra; en segundo lugar, “los antecedentes de sus autores”, puesto que ambos provienen de familias aristocráticas; en tercer término, en las

17 El éxito de *Don Segundo Sombra*, según Ivonne Bordelois, se cifra en que Güiraldes supo sintetizar las dos tendencias de su época: por un lado, “una gran imagen simbólica, casi mítica”, la del gaucho; por el otro, el “refinamiento de los distintos ‘ismos’ imperantes”. Así, entonces, comprende en un mismo gesto “el espíritu de reivindicación nacional, afirmador de arquetipos propios, y el prurito de contemporaneidad universal, de vanguardismo estético (Bordelois *Genio y figura* 159-160).

novelas existen “algunos elementos internos comunes”, todo lo cual establece entre ambas “cierta afinidad circunstancial que impone a todos sus lectores la comparación siquiera superficial, sin que falte a ésta la intención crítica y polémica” (125). Sin embargo, las novelas de Larreta y Güiraldes son muy diferentes entre sí. El escenario pampeano que comparten induce a la crítica del momento a evaluar ambos textos en conjunto por considerarlos parte integrante de un mismo espacio textual: las novelas camperas. Pero Giusti sintetiza la principal diferencia entre ambas: “Larreta nos ha dado una novela de ambiente criollo; Güiraldes, una novela criolla (126). No basta con el escenario rural y con algunos peones agauchados como personajes secundarios para caracterizar una novela de criolla. Los componentes heredados por el género gauchesco, a diferencia de lo que ocurre en *Don Segundo Sombra*, en *Zogobí* son laterales, accesorios. La presencia y el trabajo literario sobre el lenguaje gauchesco es, tal vez, uno de los rasgos que más separa a los textos. No obstante, en 1926, tras la aparición conjunta, el éxito de ventas de ambas y la aparente temática común se explica por qué, pese a las diferencias, resulta “natural y legítimo examinar(las) en un solo estudio crítico” (125). Giusti no ignora que esta tendencia de la crítica es coyuntural y que ambas novelas, con el paso de los años, “recorrerán su trayectoria con total independencia la una de la otra” y muy pronto ya nadie “pensará en juntarlas en una apreciación común” (125).

Los juicios de Giusti sobre ambas novelas se dirimen en el terreno de la lengua literaria. Ambas obras expresan, de acuerdo con los planteos de este autor, el gran problema que presenta la lengua literaria de aquellos años: la oscilación entre el lenguaje castizo y la expresión local. Encontrar el equilibrio entre ambos

extremos sería el objetivo primordial de los escritores de la década del veinte. Y, en tal sentido, Güiraldes y Larreta parecen expresar ese conflicto.

En *Don Segundo Sombra*, Güiraldes “nos pinta el hombre de campo sin hacerle asco a ninguna crudeza de representación o de expresión” (127). La idea de un lenguaje “crudo” y “áspero”, en un sentido negativo, recorre las páginas del artículo. Pero el lenguaje gauchesco no parece ser el único problema para Giusti: la relación de Güiraldes con los ultraístas influyó negativamente en el estilo y Giusti se lamenta de que “haya hecho más de una (concesión) a la moda literaria, en lo puramente formal y exterior” (128). Supone además que Güiraldes, al ser “una especie de jefe de grupo”, se sintió “obligado para con la ‘nueva sensibilidad’, o nueva retórica, como quiera llamársela, y no ha sabido abstenerse de hacerle algunas concesiones” (129). Se establece así, entonces, un “desequilibrio entre el sabroso y áspero lenguaje campero y los retorcimientos y esfuerzos de la frase literaria” (129). Pero las críticas a la lengua literaria de Güiraldes no se agotan en estos señalamientos: según Giusti, su “vigor artístico flaquea en lo formal y puramente literario” (129). Y expande estos conceptos en la siguiente cita:

He de advertir en primer término que Güiraldes *carece de un pleno dominio del arte del decir*. Al escritor de raza, eficaz en la pintura de tipos y escenas, le falta la seguridad de quien nunca yerra en la expresión. Tantos como son los rasgos que merecen celebrarse por certeros en sus relatos, descripciones y diálogos, no son menos, principalmente en las descripciones, las *expresiones vacilantes, vagas, impropias o inútilmente presuntuosas*. Su prosa más de una vez es *tropezona e inhábil*. Entiéndase que si Güiraldes siempre escribiera como en esos malos momentos, su libro sería un fracaso; que si no lo es – muy por el contrario – se debe a su natural intuición de la

expresión adecuada, cuando no, en ocasiones, única. Pero su natural intuición de escritor de raza no parece haberle defendido bastante de la vanidad del escritor de escuela (129).

En primer lugar, Giusti asocia la lengua literaria de Güiraldes con la noción de “mala escritura”, concepto con el cual, en estos mismos años, se desacreditan a los nuevos escritores, provenientes ya no de los sectores acomodados, sino de la inmigración y de los márgenes sociales y literarios. Sin embargo, a diferencia de estos escritores, las deficiencias estilísticas de Güiraldes provienen de su cercanía con las vanguardias vernáculas y europeas, y no de la carencia de capital cultural o simbólico.

En cambio, acerca de Larreta, Giusti tiene una opinión muy diferente en lo que respecta a su escritura: señala que “no puede reprochársele falta de dominio” y que sus obras son muestra sobrada de que se trata de un “escritor probado” (130). La lengua literaria de Larreta es “rica, a la vez que castiza y moderna, colorida y generalmente correcta” (130). De acuerdo con estas apreciaciones, Giusti pondera la corrección y los rasgos castizos del lenguaje literario; al menos, mucho más que las formas populares y de vanguardia. Si bien valora el estilo hispánico, se lamenta un poco de que Larreta, pese a haber escrito “una novela de ambiente argentino”, no haya renunciado a “esa prosa elegante y de giro variado, natural y expresiva, bebida en el cauce por donde corre la lengua castellana desde los días de Alfonso el Sabio” (131). No obstante, aclara que esto “no le quita a la novela su carácter argentino”, puesto que el ambiente y el modo en el que hablan los personajes es el “nuestro” (131). De todos modos, Giusti hubiese preferido que Larreta evitase “algunos rasgos idiomáticos que por demasiado españoles y rancios disuenan con

el asunto criollo” (131). De todas maneras, a diferencia de los reproches de Barrenechea al respecto, los de Giusti son muy suaves. Queda claro que le molesta mucho más el lenguaje gauchesco, los rasgos ultraístas y los ripios de la escritura de *Don Segundo Sombra* que las formas castizas de *Zogoibi*.

La lengua literaria ideal, para Giusti, sería aquella que supiera sintetizar las dos fuerzas lingüísticas antagónicas: la castiza y la local. Según este crítico, “no podemos ni debemos renunciar al inmenso tesoro de la lengua castellana”, como así tampoco desconocer “nuestro lenguaje usual, cuyo léxico, si se ha empobrecido por lo que hemos dejado atrás y desdeñado, por el otro lado se ha enriquecido con el aporte necesario y abundante del americanismo y del neologismo” (132). La síntesis que propone Giusti, no obstante, deja de lado algunas formas populares, como por ejemplo el lunfardo. Esto se pone en evidencia cuando se refiere a la prensa popular: “nos acecha la prosa descolorida y ramplona del periódico, prosa para la crónica, no para el arte” (132). Evidentemente, Giusti se refiere a las nuevas formas del periodismo popular, cuyo mayor exponente es el diario *Crítica*.

El “desequilibrio” estético que observa en Güiraldes proviene “de la presunción de escuela”, es decir de la influencia ultraísta; mientras que Larreta expresa el defecto de un casticismo anacrónico y obsoleto. Giusti aguarda por la llegada de ese escritor que “sepa fundir armoniosamente el idioma tradicional con el nuestro corriente, superando la miseria de éste y disimulando las vejeces de aquél” (132). Más allá de esta voluntad de síntesis, Giusti no puede ocultar su preferencia por la “prosa elegante, de giro variado, natural y expresiva” del español castizo; mientras que el lenguaje local se encuentra imbuido en las “miserias”, en lo “descolorido” y en la “ramplonería”.

Finalmente, cierra su artículo afirmando que tanto Larreta como Güiraldes “acaban de incorporar a nuestras letras dos novelas de excepción que acaso hagan recordar este año de 1926 en la breve historia de la narrativa argentina” (133).¹⁸ La evaluación final de ambas obras deja en claro su preferencia por *Zogoibi*, puesto que la tilda de “aristocrática”, mientras que a *Don Segundo Sombra* la señala como una novela “tosca y rústica” (133).

En síntesis, en este artículo se puede apreciar la posición de Giusti con respecto a los debates en torno al idioma y la lengua literaria: si bien critica el casticismo puro, al estilo Larreta, no obstante no lo desdeña del todo y lo juzga necesario para alcanzar la síntesis del idioma y la literatura nacionales. Los americanismos y neologismos propios de nuestra expresión local serán lo que aporten el dinamismo y la vigencia a esa senectud anquilosada del hispanismo. Afuera quedan los lenguajes “rústicos” como el lunfardo y el gauchesco, es decir algunas de las formas populares de la oralidad.

Un año después, Giusti escribe otro artículo –“La novela y el cuento argentino”– en el que nuevamente se ocupa de las obras de Güiraldes y Larreta. Sin embargo, esta vez, ha endurecido el juicio acerca de *Zogoibi* y presagia que la novela “no es probable que quede”, es decir que trascienda y se perpetúe. Pese a que destaca sus virtudes, tales como “la elegante vocación de la pampa”, “carácter de las figuras”, “interés de la acción novelesca”, sin embargo, “el conjunto se nos ofrece como una construcción endeble y caduca, hecha con elementos arbitrarios” (Giusti “La novela” 85). Y vuelve a hacer hincapié en la falencia principal en el

18 El presagio no estuvo equivocado. Ver “1926, año decisivo para la narrativa argentina” (Jitrik “1926, año decisivo” 85-87).

terreno del lenguaje: “la prosa (se encuentra) desequilibrada hacia un españolismo postizo” (85).

En cuanto a el autor de *Don Segundo Sombra*, continúa señalando que el peor de sus errores es el haber utilizado las influencias de la vanguardia ultraísta: Güiraldes es el precursor, entre otros, “del renovado impresionismo que ahora triunfa, esa retórica descoyuntada y sensorial en el cual se expresa la que a sí misma se llama ‘nueva sensibilidad’” (93). Por último, responsabiliza a esta escuela estética por el estilo deficiente y la falta de madurez como artista. Giusti señala que la novela posee “ciertas estridencias, retorcimientos y desigualdades de forma, resabios de la moda tiránica a la cual el autor, artista todavía incompleto, sacrifica, sólo a ratos por suerte, su vigoroso y sano sentimiento de la vida, su honda y trágica visión de la pampa” (93).

Menos reñido con el sustrato ultraísta de la novela se encuentra Juan B. González, quien le dedica un artículo –“Un libro significativo: Don Segundo Sombra”–en septiembre de 1928. Allí sostiene que no comparte la idea acerca de que el estilo de la novela “arrastre con exceso el *grillete* ultraísta (González “Un libro significativo...” 383, destacado nuestro). En lugar de despotricar contra los visos vanguardistas de la obra, como lo hace Giusti, González pondera la utilización del lenguaje gauchesco: “la adecuación del lenguaje a los personajes comunica a su novela un poderoso acento de vida” (383). Además, valora la elaboración de los diálogos, los cuales alcanzan “la naturalidad de las conversaciones verdaderas” (383). A diferencia de los críticos que observaron en el maridaje entre gauchesca y vanguardia un “desequilibrio” estilístico, González señala que “el ropaje novedoso de las expresiones no es inconciliable con los modos del habla gaucha” (383). Tampoco le concede demasiada importancia a las “objeciones de orden gramatical”

realizadas a la novela por “escritores autorizados” como Lugones, Groussac o Giusti. Si bien no las desconoce, prefiere no renovarlas y afirmar que, pese a ello, “el tono general de su prosa es la eficiencia, la calidad de instrumento apto para lograr el fin que el autor se propuso” (384). Y agrega que la calificación de “libro cimarrón” con que Groussac se refirió a *Don Segundo Sombra* es producto de haberle dado demasiado importancia a algunos rasgos estilísticos –“áspero relato (que contiene) algunas palabras que pudieron ser más suavécitas” (384)– que bien podrían haber sido obviados. En síntesis, el artículo de González no es más que una crítica muy favorable que se opone a las principales voces detractoras que vieron en el estilo, algunas veces, una perniciosa influencia ultraísta, y otras, un lenguaje “rústico” y “áspero”.

Tres años después, la editorial Gleizer publica un libro de González titulado *En torno al estilo*, en cuyo interior aparece nuevamente un texto dedicado a Güiraldes y su novela que lleva el mismo título del artículo publicado en *Nosotros*: “Un libro significativo: Don Segundo Sombra”. Básicamente, se trata del mismo texto, aunque contiene algunas diferencias. Sobre la base de una lectura nacionalista de la novela, González reconoce que al estar trazada sobre el escenario de la pampa, resulta un libro “honda y bellamente argentino”. Y reclama que “no pequemos de exigentes” al asistir a la manera, si se quiere un tanto inverosímil, en que el protagonista se exime de su condición de humilde resero tras recibir la herencia y, una vez patrón, se instruye al punto tal de poder “dictarle la larga y animada narración de su vida al señor Güiraldes” (González 80). En estas palabras se puede adivinar una suerte de respuesta a las críticas que, como la de Doll, veían en Don Segundo un personaje del todo alejado de la realidad: al fin de cuentas, “una novela es una novela y no historia o sociología” (80).

4. Conclusión

Las obras analizadas de Güiraldes y Larreta resultan de suma importancia en el panorama de las polémicas en torno a la lengua literaria puesto que implican una serie de tópicos cruciales en estas querellas: en primer lugar, la recepción de *Don Segundo Sombra* y *Zogoibi* activa una serie de disputas en donde los cambiantes y difusos conceptos de exotismo y localismo constituyen sus principales ejes. En segundo lugar, ambas obras representan la tensión existente entre las tendencias casticistas y aquellas que promueven un lenguaje local, oral y popular.

Por otro lado, las dos novelas tuvieron repercusiones en todo el arco del campo cultural de los años veinte: desde los sectores más conservadores e institucionalizados hasta los más nuevos y heterodoxos –nacionalistas, vanguardistas, nativistas, puristas, izquierdistas– participaron en la recepción crítica de ambos textos. Cabe señalar también que casi todas las reseñas y comentarios relevados centraron su atención en aspectos vinculados al lenguaje, por eso resultan dos obras centrales para la temática que se aborda en este trabajo.

Durante la década de 1920, el ámbito rural se convierte en uno de los escenarios de las disputas en relación con la lengua literaria. La emergencia de un corpus importante de narraciones camperas es el resultado de los replanteos que vienen sufriendo las construcciones identitarias nacionales –como, por ejemplo, el par dicotómico “civilización-barbarie”– desde fines del siglo XIX. En estas narraciones de los años veinte se puede observar que el campo, como espacio-síntesis de lo nacional, ha perdido la univocidad y cohesión ensayadas por algunos autores de la Generación del Centenario. En el dominio literario, el ámbito rural ofrece la posibilidad de que se impriman sobre él concepciones diversas y/u

opuestas acerca de la lengua literaria: por un lado, *Zogoibi* se constituye en una prolongación de las ideas hispanistas formalizadas por el nacionalismo cultural, y en negación del cosmopolitismo babélico que domina la ciudad. Por otro lado, con Güiraldes aparece un campo que se distancia visiblemente de las concepciones hispanófilas y que pretende recuperar una doble vertiente: en primer lugar, la novela como proyección y transfiguración de la gauchesca, y en segundo término como un espacio en el que tienen lugar las renovaciones estéticas; esa combinación es una de las formas que asumió el criollismo de vanguardia durante los años veinte. Así como Borges borra todo rastro de la inmigración en sus primeros libros de poemas, Güiraldes realiza una operación similar al eliminar todos aquellos signos de modernización rural (alambrados, innovaciones tecnológicas, etc.). El campo de Güiraldes es tan intemporal como el arrabal borgeano. La de Güiraldes es una escritura vuelta hacia el pasado: salta por sobre el babelismo y el hispanismo en vigente pugna, y recupera una lengua literaria pretérita que se combina con recursos estéticos vanguardistas. En un pequeño apunte, titulado “La casa de los Borges”, Güiraldes describe al barrio desagregado de toda presencia extranjera: “el barrio es manso como la palabra dicha a la tarde, cuando el anochecer influencia nuestros labios. Hay un sol rosado sobre sus muros descansados de todo recargo y una luz sin gritos ha puesto para siempre su piedad en el patio” (Güiraldes *Obras* 716-717). En algunos textos de Güiraldes de la década de 1910, como el citado, es posible entrever la futura voz de los cuentos de Borges.

Después de las intervenciones de Rojas y Lugones en la década anterior, lo gauchesco funciona como un emblema de la nacionalidad, por esta razón la narrativa campera resulta un excelente catalizador de diversos posicionamientos y actitudes en torno al par lengua-nación. En este sentido, Larreta recupera el

hispanismo con el objeto cruzarlo con lo “autóctono”. Por su parte, Güiraldes articula las estéticas vanguardistas europeas con el ambiente criollo y define una lengua literaria que, merced a esta combinación, es vista como original y propia del Río de la Plata (Ver Larbaud “Cartas”).

La estetización de la “barbarie” resulta una operación literaria recurrente en algunos escritores del período. Entre ellos se encuentran autores como Ricardo Güiraldes o Manuel Gálvez (por citar sólo dos ejemplos bien diferentes) quienes si bien tienen la voluntad de representar los arrabales y/o los espacios rurales, al momento de elaborar la lengua literaria se ven tensionados entre el lenguaje popular de sus personajes y las voces cultas de los narradores. La estetización de la barbarie se configura como una forma particular de acercamiento y, en cierto modo, transformación de ese mundo “salvaje” que atrae y fascina pero respecto del cual, al mismo tiempo, los autores establecen ciertas distancias. Es en el lenguaje literario en donde mejor se observa este juego de aproximaciones y distanciamientos que determinan las fluctuaciones y cambios de la lengua literaria durante los años veinte.

Bibliografía

“Alrededor del éxito de *Zogoibi*, la batalla del libro”. *El Diario*, Buenos Aires, 15 de noviembre de 1926. 5. Impreso.

“Conversaciones del momento. Paul Groussac al caer la tarde”, *La Nación*, 19 de septiembre de 1926. 4. Impreso.

“Editoriales Proa y Martín Fierro”. *Martín Fierro*, Nº 34, (1926): 5. Impreso.

“El año literario”. *Claridad*. Nº 6 (1926): 6-21. Impreso.

“La nueva novela de Enrique Larreta”. *La Razón*, 12 de septiembre de 1926. 1. Impreso.

Alonso, Amado. "Un problema estilístico en *Don Segundo Sombra*". *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos, 1955. 418-428. (Texto aparecido originalmente en *La Nación* 27 de julio de 1930). Impreso.

Barrenechea, Mariano Antonio. "¿A dónde vamos?" *Nosotros*. Nº 233 (1928): 5-22. Impreso.

Becco, Horacio Jorge. *Don Segundo Sombra y su vocabulario*. Buenos Aires: Ollantay, 1952. Impreso.

Bordelois, Ivonne. *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*. Buenos Aires: Eudeba, 1966. Impreso.

Casanova, Pascale. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama, 2001. Impreso.

Croce, Marcela (Comp.). *Polémicas intelectuales en América Latina. Del "meridiano intelectual" al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Sigmur, 2006. Impreso.

De Torre, Guillermo. "Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica". (*La Gaceta Literaria*, Madrid, 15 de abril de 1927, Año I, Nº 8). Croce, Marcela (Comp.). *Polémicas intelectuales en América Latina. Del "meridiano intelectual" al caso Padilla (1927-1971)*. Buenos Aires: Sigmur, 2006. 67-70. Impreso.

Delgado, Verónica. *El nacimiento de la literatura argentina en las revistas literarias 1896-1913*. La Plata: Univ. Nacional de La Plata, 2009. Impreso.

Doll, Ramón. "*Don Segundo Sombra* y el gaucho que ve el hijo del patrón". *Nosotros*. Nº 222-223, (1927): 270-281. Impreso.

Domínguez, Nora. "Güiraldes y Lynch: últimos gauchos en familia". Viñas, David (Dir.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Paradiso, 2006. 231-246. Impreso.

Gálvez, Manuel. *Amigos y maestros de mi juventud*. Tomo I de *Recuerdos de la vida Literaria*, 4 tomos. Buenos Aires: Hachette, 1961. Impreso.

Giusti, Roberto. "Dos novelas del campo argentino: 'Don Segundo Sombra' y 'Zogoibi'". *Nosotros*. N° 208 (1926): 125-133. Impreso.

---. "La novela y el cuento argentino". *Nosotros*. N° 219-220 (1927): 78-99. Impreso.

González, Juan B. "Un libro significativo: 'Don Segundo Sombra'", *Nosotros*. N° 208 (1928): 377-385. Impreso.

---. "Un libro significativo: *Don Segundo Sombra*". *En torno al estilo*. Buenos Aires: Gleizer, 1931, 77-89. Impreso.

Güiraldes, Ricardo. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1962. Impreso.

---. "A Enrique González Tuñón". *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, (1962): 785-786. Impreso.

---. Paul Verdevoye (Coord.). *Don Segundo Sombra*. Madrid: Archivos, 1991. Impreso.

Jitrik, Noé. "1926, año decisivo para la narrativa argentina". *Escritores argentinos. Liberación o dependencia*. Buenos Aires: Ediciones del Candil, 1967a. 85-87. Impreso.

Lafleur, Héctor, et al. *Las revistas literarias argentinas (1893-1967)*. Buenos Aires: El 8vo Loco, 2006. Impreso.

Larbaud, Valery. "Cartas a dos amigos". *Proa*. N° 8 (1925): 4-18. Impreso.

Larreta, Enrique. *Zogoibi*. Buenos Aires: Juan Roldán Editores, 1926. Impreso.

Lois, Élida. "Estudio filológico preliminar". Güiraldes, Ricardo. Paul Verdevoye (Coord.). *Don Segundo Sombra*. España: Archivos, 1991. XIII-LXV. Impreso.

Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil Libros, 2000. Impreso.

Mangudo, Carlos Ernesto. "Don Enrique Larreta, autor de *Zogoibi*, hace interesantes declaraciones acerca de su reciente novela". *Caras y Caretas*. Nº 1459 (1926): 11-12. Impreso.

Montaldo, Graciela. "Consagraciones: tonos y polémicas". Viñas, David (Dir.) *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Paradiso, 2006. 30-42. Impreso.

Payá, Carlos y Cárdenas, Eduardo. *El primer nacionalismo argentino en Manuel Gálvez y Ricardo Rojas*. Buenos Aires: Peña Lillo: 1978. Impreso.

Prieto, Adolfo. *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Rama, Ángel. "El sistema literario de la poesía gauchesca". *La poesía gauchesca*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977. IX-LIII. Impreso.

Ramírez, Octavio. "El señor de la pampa". *La Nación*. 12 de diciembre de 1926, 2. Impreso.

Rivera, Jorge. "Ingreso, difusión e instalación modelar del *Martín Fierro* en el contexto de la cultura argentina". Hernández, José (Edición crítica a cargo de Lois, Élica y Núñez, Ángel). *Martín Fierro*. Madrid: ALLCA XX, 2001. 545-575. Impreso.

Rojas, Elena. "El lenguaje en *Don Segundo Sombra*. Texturas, formas, glosario". Güiraldes, Ricardo. Paul Verdevoye (Coord.). *Don Segundo Sombra*. España: Archivos, 1991. 341-423. Impreso.

Romano, Eduardo. "Lectura intratextual". Güiraldes, Ricardo. Paul Verdevoye (Coord.). *Don Segundo Sombra*. España: Archivos, 1991. 319-340. Impreso.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007. Impreso.

Schwartz, Jorge. "Don Segundo Sombra: una novela monológica". *Revista Iberoamericana*, N° 96-97, 1976. 427-446.

Verdevoye, Paul (Coord.). *Don Segundo Sombra*. España: Archivos, 1991. Impreso.