

**LA DESCRIPCIÓN EN *LA GUERRA GAUCHA*: LA FIGURA DEL  
OBSERVADOR**

**THE DESCRIPTION IN THE GAUCHA WAR: THE FIGURE OF  
THE OBSERVER**

**Adalberto F. Ghío**

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

[adalbertoghio@yahoo.com.ar](mailto:adalbertoghio@yahoo.com.ar)

Material autorizado para ser publicado en la Revista académica HOLOGRAMÁTICA

**RESUMEN**

Los episodios que integran el libro *La guerra gaucha* de Leopoldo Lugones presentan características que han merecido casi unánime objeción por parte de la crítica. Uno de los aspectos más cuestionados es el predominio de la descripción frente a la narración en relatos de tema épico. El otro, el despliegue léxico apabullante que, en palabras de Ghiano (1967), crea una lengua literaria propia, elaborada sobre una obsesiva gimnasia de diccionario. Este trabajo intenta mostrar que ambos rasgos forman parte de una misma elección discursiva y estética por parte del autor, que responde, a su vez, al propósito de situar la enunciación en un primer plano con respecto al enunciado.

Palabras clave: enunciación, descripción, observador, Lugones, *La guerra gaucha*.

**ABSTRACT**

The episodes that make up *La guerra gaucha* by Leopoldo Lugones present characteristics that have been almost unanimously objected by critics. One of the most questioned aspects is the predominance of description over narration in stories of epic theme. The other, the overwhelming lexical display that, according to Ghiano (1967), creates a literary language of its own, elaborated on an obsessive dictionary gymnastics. This work tries to show that both features are part of the same discursive and aesthetic choice on the part of the author, which responds, in turn, to the purpose of placing the statement in the foreground with respect to the stated.

Keywords: enunciation, description, observer, Lugones, *La guerra gaucha*.

### **Introducción**

Entre 1904 y 1905, Lugones publicó tres de sus libros más renombrados: *El imperio jesuítico*, *La guerra gaucha* y *Los crepúsculos del jardín*. El primero está dedicado a denostar la colonización española y constituye “la mayor empresa de denigración jamás acometida por un escritor contra una raza (que por otra parte era la suya propia)”, según Irazusta (1968, p. 75). Con el segundo, el autor intenta una interpretación del pasado mediante una epopeya nacional. En el tercero, asistimos a una vuelta a lo íntimo de su subjetividad.

En *La guerra gaucha* (de ahora en más *Lgg*), Lugones presenta la gesta de Güemes y sus hombres. Se trata de una colección de narraciones breves vinculadas con las guerrillas sostenidas contra los españoles:

“La Guerra Gaucha no es una historia, aunque sean históricos su concepto y su fondo. Los episodios que la forman, intentan dar una idea, lo más clara posible, de la lucha sostenida por montoneras y republiquetas contra los ejércitos

españoles que operaron en el Alto Perú y en Salta desde 1814 a 1818” (Lugones, *Lgg*: “Dos palabras”).

Sin embargo, no se advierte el protagonismo de un héroe individual y excluyente: “la guerra gaucha fue en verdad anónima como todas las grandes resistencias nacionales”. Ello no impide que en el capítulo final, dedicado a Güemes, se le haga una “sintética glorificación” como “el salvador de la Independencia en el norte” (Lugones: *loc. cit.*).

En su comentario a *La guerra gaucha*, Hernández Arregui (1973) señala el carácter “casi genial” de Lugones, “desde el ángulo de la historia”:

Lugones es el historiador de las multitudes sin apellido de la tierra americana. [...] Montoneras más bellas que las metáforas que les sirven de soporte y más heroicas que los próceres enanos de la historia oficial (p. 156).

Y un poco más adelante, insiste: “Es verdad que, para Lugones, la figura no es el gaucho, sino la montonera” (p. 175).

El libro, pese a su éxito<sup>1</sup> y su popularidad inicial debido al tema nacional<sup>2</sup> y a su divulgación por medio de la trasposición cinematográfica, ha merecido también la reprobación casi unánime de la crítica especializada. Un biógrafo incondicional como Irazusta no teme contradecirse con pocas páginas de diferencia cuando sostiene que “no se puede dejar de pensar en el artificio con que fue trabajada *La guerra gaucha*, para mal de la literatura argentina y de la fama del autor” (1968, p. 77) y poco más adelante se esfuerza por rescatarla de su propio juicio adverso:

“Pues, en efecto, allí está la cumbre de la literatura lugoniana, su libro en prosa mejor logrado, en el que por sobre los ejercicios retóricos (de los que no podía

---

<sup>1</sup> Cf. Borges y Edelberg 1998, p. 73.

<sup>2</sup> Considerando que Lugones había sido empleado del Correo y luego inspector de enseñanza secundaria, normal y especial, no sorprende que haya sido el propio Estado el principal comprador y divulgador de *La guerra gaucha* (Cf. Altamirano y Sarlo, 1983, p. 89).

abstenerse) hay una pasión, una identificación total entre el escritor y su tema, una verdadera creación,..." (1968, p. 78).

El mencionado "artificio" y los "ejercicios retóricos" le valieron a Lugones la despiadada crítica de Borges, quien se dedicó minuciosamente a poner en evidencia el verbalismo irrefrenable de aquel –y no solamente en *La guerra gaucha*. Así, por ejemplo, señala:

"Desdeñoso de lo español, el autor de *La guerra gaucha*, paradójicamente adoleció de dos supersticiones muy españolas: la creencia de que el escritor debe usar todas las palabras del diccionario, la creencia de que en cada palabra el significado es lo esencial y nada importan su connotación y su ambiente" (Borges y Edelberg, 1998, p. 12).

"En 1905, el barroquismo de Lugones llega a sus últimas consecuencias tanto en el verso de *Los crepúsculos del jardín* como en la prosa de *La guerra gaucha*. El farragoso léxico, la sintaxis a veces inextricable y el abuso de los pronombres demostrativos, que con frecuencia obligan al lector a retroceder, entorpecen la lectura seguida" (Borges y Edelberg, p. 71).

"Lugones, que en *Las montañas del oro* usó un lenguaje austero, se propuso en *La guerra gaucha* superar en su propio campo a los españoles, y prodigó todas las palabras posibles" (Borges y Edelberg, p. 97).

Ara (1981) señala también que en *La guerra gaucha* hay "un alarde de técnica verbal que exige el constante empleo del diccionario"<sup>3</sup> y atribuye esa lengua mechada de arcaísmos y neologismos, ese "lenguaje enmarañado de cultismos", ese "alarde de conocimiento profundo del idioma", a la decisión del autor de evitar "la fácil imitación

---

<sup>3</sup> En relación con Lugones y el uso del diccionario, la revista *Martín Fierro* publicó en sus "Epitafios" literarios estos versos humorísticos: "Fue don Leopoldo Lugones / un escritor de cartel / que transformaba el papel / en enormes papelones. / Murió no se sabe cómo. / Esta hipótesis propuse: / Fue aplastado bajo el lomo / de un diccionario Larouse" (cit. en Sarlo 1983, p. 137, n. 9).

del dialecto pampeano”<sup>4</sup>. Asimismo apunta que, aunque la fuerza de algunos episodios logra sobrepasar el lenguaje, “la constante implicación del paisaje en la acción es en este libro una característica un tanto abusiva” (p. 43-44).

Ghiano (1967) opina que, en la composición de los episodios de *La guerra gaucha*, Lugones repite el procedimiento de Palma y sus discípulos argentinos, es decir, que asume el modelo textual de la *tradición*, cuyos caracteres esenciales, según Cisneros (1964), serían la evocación histórica –que intenta reconstruir y animar el pasado pero sin la fidelidad de la Historia–, el espíritu satírico, la técnica realista, una cierta concepción escenográfica y una propuesta lingüística que deriva en “la voluptuosidad de la palabra”. Atendiendo a la clasificación propuesta por Bratosevich (1980), cada uno de los episodios de *La guerra gaucha*, en su mayoría, puede ser considerado una *estampa*, dado su programa fundamentalmente “descriptivo-calificativo más que propiamente sintáctico-narrativo”.

Unánimemente, pues, la crítica ha sostenido que en estos relatos lo narrativo se diluye para dejar paso a descripciones morosamente construidas que distraen la atención del lector y hasta pueden hacer que pierda el hilo de la acción (Ghiano, 1967). Para Cella (1998), en *La guerra gaucha*, “la narración épica sufre una estilización de la estructura interna y prevalece la intensidad emocional y los registros descriptivos por sobre la ilación de la anécdota y su encadenamiento secuencial”. Por su parte y coincidentemente, Espósito (1997) sostiene que “hay un exceso de los procedimientos descriptivos” y que ese exceso es producto del detallismo y de la desproporción respecto de la economía narrativa. Se ha señalado también que la prosa está bajo el

---

<sup>4</sup> Años después de publicada la obra, Lugones comentaría positivamente la decisión de Payró de evitar el uso del diálogo gaucho en *La Australia argentina*: “Hace bien el señor Payró en ahorrar cuanto puede los diálogos. Es procedimiento de maestros que con él supieron librarse de la vulgaridad. En efecto, el diálogo para ser natural, tiene que ser vulgar (...) La circunstancia se agrava todavía en el escritor argentino que toma al gaucho como protagonista. El gaucho no sirve hablando, porque no sabe ni pensar ni hablar.” (Cit. en Ara 1967, p. 65 y en García Cedro, 2012, p. 289).

influjo de la lengua poética en *La guerra gaucha* y que la referencia resulta suspendida en la descripción del paisaje o en el retrato de los personajes (Benítez y Ciancio, 2006).

“El cuidadoso montaje de las secuencias descriptivas parecería, por momentos, configurarse en el sustento básico de la prosa. [...] Una prosa que se ‘opaca’ a medida que se construye, pero cuyo modo de producción está condicionado por una fuerte intencionalidad autora” (pp. 144-145).

Resulta imposible precisar cuánto de narración y de descripción acepta un relato efectivo, ya que la supuesta proporción dependerá de variables estéticas y prácticas poco cuantificables, y por qué, en consecuencia, en estos relatos las descripciones aparecen como morosas, excesivas y prevalecientes. Sin embargo, resulta de interés determinar cuáles son los factores que producen este “disgusto” de los críticos que, como lectores privilegiados, son portadores de un sentido de la proporción asentado en la experiencia de lectura a partir de cierta “tradición” literaria.

#### **Acerca de la descripción y la narración: excursión teórica**

Las diferencias que separan la descripción de la narración, según Genette (1966), no tienen entidad semiológica: ambas se engloban en la noción de relato y la descripción es considerada como uno de sus aspectos, ya que no se distingue con nitidez de la narración ni por la autonomía de sus fines ni por la originalidad de sus medios.

“La narración se refiere a acciones o acontecimientos considerados como puros procesos y, por ello mismo pone el acento en el aspecto temporal y dramático del relato; la descripción, por el contrario, porque se detiene sobre objetos y seres considerados en su simultaneidad y porque enfoca a los procesos mismos como espectáculos, parece suspender el curso del tiempo y contribuye a instalar el relato en el espacio” (Genette, 1966, p. 201).

Sin embargo, estos dos tipos de discurso ponen en juego los mismos recursos del lenguaje. La diferencia más importante sería, para Genette, que la narración acompaña la sucesión temporal de los acontecimientos con la sucesión temporal del discurso, mientras que la descripción debe modelar la representación de objetos simultáneos y yuxtaponerlos en el espacio, dentro de la sucesión discursiva.

Para Dorra (1989), mientras la narración ejemplifica la modalidad de relación lógica que asocia entidades sucesivas, la descripción ejemplifica la modalidad que asocia entidades simultáneas. La narración, como modalidad básica de la representación verbal, da cuenta del objeto a lo largo de su desarrollo o de la sucesión de estados, es decir, concibe y propone al objeto como un proceso que se desarrolla en un orden temporal. La descripción, en cambio, sustrae el objeto de la sucesividad temporal al disponer sus términos en el eje de la simultaneidad y lo presenta como duración o como sistema de posibilidades de transformación ya realizadas. En suma, “la descripción es un procedimiento discursivo que hace de su objeto un espectáculo” (p. 260). Y más adelante agrega: “describir no es negar el tiempo, pero sí suspenderlo, referir un objeto como imagen consumada”, ya que el único tiempo que transcurre es el tiempo real de la enunciación mientras que, en cuanto al enunciado, debe entenderse que los objetos nombrados en el orden sucesivo de la enunciación acontecen simultáneamente. En la descripción, pues, la contradicción entre el tiempo real y sucesivo de la enunciación y el no tiempo ideal de lo enunciado se resuelve con la abstracción o puesta en suspenso del tiempo real.

En cambio, Filinich (1999) sostiene que la simultaneidad temporal de la descripción interviene tanto en el nivel de la enunciación como en el del enunciado. En este último, se ofrecen las particularidades sensibles de objetos y procesos sobre el eje de su presencia simultánea. En el nivel de la enunciación, se advierte la presencia de un *observador* que dispone los detalles en simultaneidad con el recorrido que realiza sobre

los mismos y el gesto del enunciador de poner en escena ese testigo presencial. Así pues,

“en la narración, el enunciador se mantiene en el presente continuo de la enunciación desde el cual da cuenta de la sucesión de acontecimientos, mientras que, en la descripción, el enunciador hace emerger la figura de un observador que se desplaza colocándose en simultaneidad con lo descrito y produciendo así la imagen de coexistencia de los elementos observados” (p. 8).

De acuerdo con Fontanille (1984), el hacer enunciativo puede ser distribuido sobre tres dimensiones:

1. La *dimensión pragmática* de la enunciación o realización material del enunciador.
2. La *dimensión tímica* de la enunciación, o sea, las atracciones y repulsiones del sujeto de la enunciación, sus escalas de valores, sus elecciones y preferencias.
3. La *dimensión cognitiva* de la enunciación, es decir, lo que concierne al tratamiento enunciativo del saber, los puntos de vista y las perspectivas.

Las tres dimensiones narrativas resultan de un triple desembrague: pragmático, tímico y cognitivo, que instala dos instancias: la del enunciado y la de la enunciación, de modo que el desembrague de cada dimensión instala a la vez lo pragmático, lo tímico y lo cognitivo en el enunciado y en la enunciación (Fontanille, 1989). En el caso de la enunciación narrativa, el *narrador/descriptor* se instala en la dimensión pragmática donde lleva a cabo la verbalización. En la dimensión tímica, el *sujeto pasional*; mientras que el *observador*, instalado en la dimensión cognitiva, es decir, en todo lo que se relaciona con la adquisición y transmisión del saber, proyecta los puntos de vista frente al objeto.



Atendiendo a estas tres dimensiones, “la presencia dominante de lo narrativo o lo descriptivo en los textos estaría marcada por el predominio de una u otra dimensión” (Filinich, 1999, p. 16). Por consiguiente, la narración implica la puesta en escena de un narrador centrado en la sucesividad de los procesos con escasa presencia del observador y del sujeto pasional, mientras que la descripción se caracteriza por instalar en la dimensión pragmática un descriptor centrado en la simultaneidad de los objetos con fuerte presencia del observador y del sujeto pasional. De acuerdo con esta autora, el paso de lo narrativo a lo descriptivo sería el resultado de un cambio de ritmo discursivo debido al tránsito de una posición enunciativa ulterior a los sucesos propios de lo narrativo, a la posición simultánea implicada por la presencia del observador y la actividad sensible del sujeto pasional.

Según Fontanille (1989), el observador es el simulacro por el cual la enunciación va a manipular la competencia de observación del enunciatario, delegando una parte de su hacer cognitivo por medio de una operación gradual de desembragues acumulativos que dan como resultado diferentes niveles de inscripción del observador y la instalación de puntos de vista diversos en el discurso. El observador queda implícito cuando el enunciador asume directamente su enunciado, pero si se manifiesta una competencia cognitiva explícita distinta del enunciador, mediante un desembrague actancial, el observador actúa como un *Focalizador* que permanece abstracto, puro filtro cognitivo de la lectura. Si la competencia del *Focalizador* se manifiesta en las categorías espacio-temporales del relato, mediante el doble desembrague actancial y espacio-temporal a partir de la enunciación, el observador se denomina *Espectador*. Si el rol del *Focalizador* está a cargo de un actor del enunciado, resultado de un desembrague actancial, pero sin un papel pragmático y/o tímico en los acontecimientos, el observador se denomina *Asistente*. Finalmente, si al rol cognitivo del actor se suma, al menos, otro rol en las dimensiones pragmática o tímica, producto de un desembrague actancial, espacio-temporal, actancial y temático, el observador es un *Asistente-participante* que

interviene en los acontecimientos del enunciado como figurante o como protagonista. En síntesis,

“el observador puede tanto permanecer implícito como manifestarse y, en este segundo caso, asumir una presencia que va desde la más abstracta e independiente de las otras figuras tradicionalmente reconocidas en el relato (el focalizador) hasta la más figurativa y en sincretismo con algún actor (el asistente-participante)” (p. 26).

Esta reformulación de la distinción de Genette (1972) entre modo y voz, permite ubicar la focalización o “restricción de ‘campo’ que es en realidad una selección de la información narrativa” (Genette, 1983) en la dimensión cognitiva de la enunciación y atribuirla a la figura del observador. Ahora bien, para Pimentel (1998), perspectiva y focalización no son conceptos totalmente equivalentes.

La *perspectiva*, como principio de organización fundamental en el caso de la descripción con función narrativa, propone una deixis de referencia en el observador que no solo organiza la descripción, sino que “se presenta como punto de articulación entre el espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se le van superponiendo” (p. 41). Múltiples señales explícitas e implícitas remiten a un código referencial compartido con el narratario y configuran, incluso, una complicidad ideológica.

A partir del concepto de punto de vista o perspectiva narrativa de Genette ya citado, la autora propone una división analítica de la perspectiva narrativa en dos aspectos: 1) sus articulaciones estructurales y 2) una orientación temática susceptible de ser realizada en planos que se proponen como sendos puntos de vista sobre el mundo. En el primer caso, la perspectiva en sentido estricto se define como un filtro o principio de selección y de combinación de la información narrativa que tiene un origen, una posición o deixis de referencia en el narrador, en los personajes, en la trama o en el lector. En el segundo

aspecto y de acuerdo con Upensky, cada una de las cuatro perspectivas puede expresar distintos puntos de vista que las diversifican y matizan en siete planos: espacio-temporal, cognitivo, afectivo, perceptivo, ideológico, ético y estilístico. Cada una de las cuatro perspectivas, pues, puede imponer sus propias restricciones de distinto orden, precisando así cualitativamente el tipo de perspectiva que organiza una parte del relato.

En cuanto a la focalización, esta es ubica en la perspectiva del narrador, ya que constituye “un filtro o tamiz de conciencia por el cual se hace pasar la información transmitida por medio del discurso narrativo” (Pimentel, 1998). Reconociendo que la teoría de la focalización de Genette constituye una descripción precisa de los tipos de elecciones narrativas que se le presentan al narrador —focalización cero, focalización interna (fija, variable o múltiple) o focalización externa—, Pimentel propone distinguir dos tipos de focalización interna: disonante o consonante.

a) *Focalización interna disonante*: el relato está focalizado en un personaje, pero el narrador asume ciertas restricciones y rechaza otras. Conque haya divergencia en una de las siete restricciones o perspectivas (espacial, temporal, cognitiva, perceptual, afectiva, estilística o ideológica) se introduce una disonancia.

b) *Focalización interna consonante*: el narrador se pliega totalmente a la conciencia focal: narra y describe desde las limitaciones (perspectivas) espaciales, temporales, etc. del personaje. El narrador se hace transparente, un mero vehículo para la visión del mundo del personaje.

Sin embargo, puede darse la situación inversa. El discurso de los personajes puede ser vehículo para reforzar la perspectiva del narrador, convirtiéndose en meros portavoces de la visión del mundo del narrador, como ocurre en la novela de tesis. O bien, ciertos trozos de información se dan en forma pseudofocalizada para disimular la perspectiva del narrador que es la que de hecho domina. Ello es evidente en muchas descripciones

pseudofocalizadas en las que la perspectiva espacial puede atribuirse al personaje y la perceptual y cognitiva al narrador. En suma, la presencia de un observador *Asistente-participante* es solo aparente y la figura del observador implícito es la que verdaderamente filtra la información que el relato proporciona.

### **Análisis y comentario de “Un lazo” de *La guerra gaucha***

A continuación se intentará entender mejor la configuración discursiva de los relatos de *La guerra gaucha*, en el marco de la teoría de la enunciación y de la semiótica narratológica precedentemente bosquejado. Los pasajes elegidos para el análisis son los dos primeros apartados del relato “Un lazo”, ubicado en el lugar número veinte en la serie de veintidós relatos. Su elección no responde a ninguna otra razón más que al hecho de presentar las características *típicas*, sin que se observen tramos especialmente trabajados como en “Al rastro” o en “Alerta”, en los que las descripciones del incendio o de la tormenta, respectivamente, constituyen un alarde especial del saber hacer discursivo del narrador/descriptor.

La trama narrativa de este episodio es muy simple. Dos compañías realistas salen de la ciudad de Salta para llevar a pastorear las mulas y se dirigen a un paraje cercano, protegido naturalmente, evitando ser atacadas y despojadas de los animales. Dos partidas de dragones infernales acechan en las inmediaciones, sin atacar para que se confíen los enemigos. Un sargento insurrecto explica a sus hombres la táctica para el combate que finalmente se produce. El sargento consigue enlazar al jefe realista, en el que ha reconocido a uno de los juramentados de Salta, desmontarlo y llevárselo a la rastra hasta salir del campo. Esto decide la batalla y los insurrectos vencedores se apoderan de los animales. Esa noche, el sargento regresa con la cabeza del jefe realista, cuyo cadáver ha decapitado, para clavarla en una lanza frente a la ciudad.

El primer apartado o capítulo<sup>5</sup> presenta un cuadro bucólico que remite al *locus amoenus* tradicional, visto desde la perspectiva de los realistas:

[1]

Salieron de Salta y haciendo por cuatro a la derecha, tomaron para el faldeo del San Bernardo.

Esas compañías del *Gerona* que llevaban las mulas a forrajear, abreviaban camino porque la montonera iba estrechando su cerco. Aún quedaba pasto en aquel sitio y lo defendían a sangre y fuego, necesitando más que nunca los animales. Día a día la montonera les arrebatava algunos, escaramuceando hasta en las calles; y como según los exploradores, la travesía de regreso implicaría una desolación sin fin, toda perspectiva de un viaje a pie inquietaba.

El cielo ligeramente anieblado como el hueco de una perla, enternecía la aurora. El ambiente almibaraba desganos. Como pereceando desembozábanse las cumbres, y el día se aletargaba en una dormición rosa. Los ramajes asperjados de rocío disimulaban cristalinas garzotas. Afluían de los bañados vecinos tufaradas de frescura.

Los forrajeros resguardábanse en una estribación del monte, característico galayo que avanzaba sobre la ciudad como una enorme rodilla. Su izquierda se apoyaba en el cerro mismo. A la derecha declivaba el valle, entre el cual y la cumbre extendíase la pradera donde ramoneaban los animales. Algunos de los soldados paseaban en parejas, manos a la espalda, chocando los sables — *chis... chas...* — con las botas. Otros vigilaban montados. Las mulas, paso ante paso, pastaban desparramándose poco a poco. Quietud y silencio.

El segundo apartado es más extenso y se podría considerar constituido por dos secciones principales. En la primera, se presenta a los protagonistas, otro sujeto

---

<sup>5</sup> Cito de acuerdo con la edición de *La guerra gaucha*, Buenos Aires: Losada, 1992.

colectivo: las dos partidas de los Dragones Infernales. En la segunda, una larga digresión da entrada al tema de la sexualidad y la pintura de las características de las mujeres que acompañaban los ejércitos.

[2a]

Entre un matorral de garabatos, muy próximas, acechaban dos partidas. Durante varios días abstuvieron de toda acción para no ahuyentar la presa, y desde la noche antes esperaban sin moverse. Junto con la carga en que se estrellasen, otros impedirían la protección agolpándose sobre la ciudad.

Los chapetones ya no podían con sus huesos. Sitiados en la plaza, de donde y de los contornos se desprendían sus inútiles destacamentos, carcomíanlos la impotencia. Percibíase claramente el final. Se retiran los godos! Y a punta de sable los acuciaban, arruinados ellos también por cinco años de combates.

Desde su sitio los divisaban. Aquel enfaldo del monte, protegiéndolos al parecer, ahondábase en un verdadero buitrón al fondo del cual los rempujarían.

Inferíase por el traje que esos insurgentes formaban una legión selecta. Poseían un clarín, sables y tercerolas de ordenanza. Vestían chiripá negro o punzó, camiseta y gorra de mangas azules; algunos llevaban coletos de cordobán. Adornaban a sus caballos testeras de lana carmesí. Todos calzaban botas, si bien muchos habían remontado y solado de cuero crudo las suyas.

Eran de los *Dragones Infernales*. Conocían preceptos tácticos. Aguerriáanse a son de trompa. Los más idóneos acaudillaban montoneras distantes. Soldados de carrera, más de uno lo abonaba ostentando en jirones la capona azul y blanca de Tucumán. Llevaban ya seis años de patriada y procedían de todas partes.

[2b]

Un cordobés cuya tonada le valiera no pocos duelos a facón; un santiagueño que se alababa de brujo; un vejancón porteño que conocía el mar...

300

La patria les debía cinco de esos seis años, mas no por ello asqueábanle a la muerte. La mujer, sí, la extrañaban; pero aquella empresa ecuestre no permitía calaverada alguna. Foscas célibes de la guerra, ni eso les aportaba por botín el combate.

En los últimos ejércitos, al fin, cada cual se adquiría un peor es nada. Y las pobres! Qué aguante en el peligro y en las penurias! Durante las marchas de diez y doce leguas, bajo el sol que planchaba los lomos como una lata caliente, el soldado no sufría otro peso que su rifle y fornituras; pero ellas, con su cargamento de cacharros, el hijo a la cadera o bien prendido del pezón, aguantaban sin una queja. Cuando se acampaba, quién sino ellas disponía el mate y ensartaba el churrasco en la bayoneta, mientras el cachorro se desgañitaba por allí... Algunas malparían con el cansancio; pero al día siguiente, en cualquier mancarrón, le pegaban de firme. En las noches frías, como las arrojaban del campamento, amontonábanse junto al rescoldo de sus vivaques con sus crías y sus perros.

No se aseaban mucho — claro! — pero eran campechanas, eso sí. Algunas empezaban con los oficiales, sabían bordar en fino, pues no pocas fugaron de los conventos; después iban admitiendo a los cabos, rebajábanse con la tropa, habituábanse a las sobas, a la mugre... Pero los días de combate, había que verlas acarreado bajo el fuego sus cántaros, mientras los chicos gateaban entre las cureñas. Y qué me cuentan de aquella moza loca, que habiendo perdido su amante en una acción, vagamundeaba por los campamentos, peleando como una leona los días de combate, sólo para tener el gusto de pintarse con sangre y andarse después felicitando a los jefes en el regocijo de esa coquetería atroz!...

En las partidas, nada de eso. Desamparo por todas partes. La gente alzada, el lomo del caballo por campamento y la muerte a la grupa. Pero al fin de cuentas se divertían con utilidad, aquí cayendo, allá levantándose. Tejos de oro en

Potosí, dieta en Macha. Vuelta a vuelta aplausos y maldiciones. Algunos quedaron panza arriba por ahí. Otros agitaban el Chaco, entre las tribus bravías y el español, hondeando a falta de fusiles y falsificando artillería con troncos. Llegaron hasta a ganar batallas; pero así les iba en las derrotas!

Pasaban de ochenta los jefes ejecutados a piedra y garrote, como perros. No se veía encrucijada sin una cabeza de patriota en un cadalso. A algunas encanecíanles las barbas...”

Estos dos capítulos iniciales no contienen casi elementos narrativos, sino que constituyen extensos pasajes descriptivos en los que se advierten solo dos “acontecimientos” que hacen a la trama del relato:

a) “Salieron de Salta [...] y tomaron para el faldeo del San Bernardo”.

b) “Entre un matorral de garabatos [...] acechaban dos partidas”.

Ambos enunciados dan inicio a sendos apartados y a continuación se desarrollan las descripciones. De los dos, solo el primer segmento presenta los verbos en pretérito perfecto simple, característico de la narración, ya que el segundo muestra la acción en la duración de la *acechanza* con el pretérito imperfecto, con lo cual se acerca a la descripción de una situación cuasi permanente. El resto del texto tiene los verbos de acción o de estado en el imperfecto que caracteriza la presentación de objetos como espectáculo cuya transformación en sí misma no es el centro de interés del sujeto de la enunciación.

De modo que las dos secuencias narrativas dan entrada a varias descripciones más o menos extensas, cuya función es ofrecer información acerca de la situación en que se encuentran los personajes contrincantes antes del enfrentamiento: el lugar y el momento del día en que ocurren los hechos, el aspecto, la vestimenta, las costumbres y antecedentes militares de unos u otros. Para este despliegue de informaciones, el enunciador recurre tanto a la descripción propiamente dicha como a la narración con



función descriptiva, como característicamente puede apreciarse en el pasaje dedicado a las mujeres. Así que, aunque destacados por la posición inicial en el capítulo, los pasajes narrativos se confunden en el texto con los descriptivos, de tal forma que solo el conocimiento posterior de la trama permite advertir la diferencia funcional entre ellos.

Asimismo, la cantidad de descripciones y la variedad de temas permite al enunciador un gran despliegue de conocimientos de todo tipo, como se verá más adelante cuando se analice la figura del observador y del narrador/descriptor de estos pasajes. Por el momento, cabe señalar la importancia “documental” que adquieren las descripciones en el intento de dar verosimilitud al relato mediante la iconización del mundo narrado. Así pues, se podría acordar en que estas descripciones tienen una función explicativa y simbólica del mundo y de los sujetos del enunciado, caracterizado por el sacrificio y el heroísmo de los gauchos; aunque en algún caso el exceso verbal y la perspectiva adoptada producen el efecto de descripción meramente decorativa, como ocurre en el pasaje dedicado al paisaje. Si en este despliegue descriptivo hay un exceso, como ha sido señalado, ello pareciera deberse a la preocupación didáctica del enunciador que encuentra así justificación para hacer uso del acopio de informaciones de que dispone.

Desde el punto de vista enunciativo, estos pasajes ofrecen a primera vista un enunciador que en la dimensión pragmática se presenta como un narrador/descriptor cuyo saber hacer verbal se destaca por un continuo alarde de conocimiento léxico que va desde el vocabulario específico geográfico, militar, etc., a la creación de neologismos, pasando por arcaísmos, hispanismos y americanismos, en un intento de sorprender y hasta de competir con el enunciatario a quien se le propone el desafío de reconocer tanta cantidad de palabras poco frecuentes de un castellano en “el estilo más elevado posible” (Lugones, *Lgg*: “Dos palabras”). También la sintaxis suele resultar sorprendente por la presencia de construcciones infrecuentes: “entre el cual y la cumbre extendíase...” [1], “de donde y de los entornos se desprendían...” [2a].

La figura del observador que provee la información del relato se caracteriza por el ya mencionado despliegue de conocimientos acerca de variadísimos temas que se vuelcan en las detalladas descripciones del texto. Estos conocimientos, principalmente de orden histórico y geográfico del mundo referido, actúan como fuente de la autoridad a la que se remite el enunciador que se erige en evaluador de los hechos y de los personajes presentados. De modo que el sujeto tímico respalda sus principales valoraciones en el conocimiento y en el punto de vista ideológico del observador.

A primera vista, el observador parece hacer uso de una focalización cero que le otorga la omnisciencia necesaria para moverse libremente de un lugar o tema a otro con total independencia de los actores del relato. Sin embargo, la necesidad de producir cierto suspenso o la de ofrecer una visión ideológicamente uniforme en el “patriotismo”, lo hace adoptar a veces una focalización interna variable o, mejor visto, una pseudofocalización interna, ya que, de todos modos, el observador siempre está más allá de las perspectivas que podrían razonablemente asumir los personajes.

Así por ejemplo, en [1], el observador tiene acceso a las preocupaciones, aprensiones y temores del sujeto colectivo que se constituye en el enunciado como “esas compañías del Gerona”, como lo muestra el final del segundo párrafo: “toda perspectiva de un viaje a pie inquietaba”. Con la descripción del paisaje en el momento de la aurora, se instala un observador que además de organizar el recorrido descriptivo (cielo - ambiente - cumbres - cielo - ramajes - rocío - ambiente), experimenta sensorial y anímicamente el ambiente creado por la escena, lo que el descriptor traduce con términos como *anieblado*, *enternecía*, *almibaraba*, *desganos*, *pereceando*, *se aletargaba*, *dormición*, o *tufaradas de frescura*. Este amplio registro sensorial y anímico sólo puede atribuirse a un sujeto que se desinteresa por el desarrollo de los acontecimientos del relato, se distancia de las preocupaciones de los actores del enunciado y se deleita en la contemplación de la naturaleza. Lo mismo puede apreciarse en el párrafo siguiente en el que observador se detiene en las características orográficas del lugar y en detalles como

el chasquido de los sables rozando las botas o la dispersión de las mulas por la pradera, que contrasta con la actitud vigilante de los actores. El pasaje se cierra con una oración que reafirma el primer plano que ocupa este observador: “Quietud y silencio”. Este sujeto sensible (Dorra, 1997) actúa como un verdadero centro que estructura la significación de este momento del relato. Dado que los actores del enunciado son los antagonistas, parece justificada la elección del enunciadore de evitar una focalización actorial prolongada que lo comprometa como sujeto pasional y sería de esperar que esta perspectiva cambie en el caso de los protagonistas.

En el segundo capítulo, el enunciadore parece delegar la perspectiva y el punto de vista en los actores del enunciado en razón de su empatía con ellos. Sin embargo, el análisis detenido muestra que la delegación de la dimensión cognitiva del relato no se produce y el observador implícito sigue a cargo de la focalización del relato.

Este observador se traslada al lugar donde se esconden los montoneros al acecho de los españoles. En un primer momento, el desembrague actorial instala un *Asistente-participante* que desde la perspectiva de los protagonistas “acecha” y “divisa” a los realistas desprevenidos. En este momento se advierte que el cuadro bucólico anterior ha sido efecto del ocultamiento, no solo para los personajes sino también para el enunciatario, de la amenaza que se cierne sobre ellos. El *Asistente participante* coexiste con un *Focalizador* que está en poder de una información que los actores individuales de las partidas no poseen: el plan estratégico de los jefes, el sentimiento de impotencia de los antagonistas, la inminencia de la victoria y el festejo final. Aunque la perspectiva actorial afectiva y estilística de los gauchos converge con la del enunciadore mediante el discurso indirecto libre: “Percibíase claramente el final. ¡Se retiran los godos!”, persiste el papel dominante del *Focalizador* que hegemoniza toda la información. En el párrafo siguiente, que se inicia con “inferíase”, continúa el *Focalizador*, que saca conclusiones a partir de las observaciones que realiza. Pero rápidamente esta figura desaparece, fundiéndose nuevamente en el enunciadore que todo lo sabe de antemano: los

conocimientos tácticos de los actores y su trayectoria militar. Pasionalmente, esta figura del enunciador y sus proyecciones cognitivas muestran su adhesión entusiasta a la causa de los gauchos, de modo que parecieran querer confundirse como uno más entre ellos.

Se evidencia, además, el tratamiento colectivo de los actores, también en este caso, y la homogenización de sus características en el paradigma de los jefes, borrando así las diferencias jerárquicas y socioculturales entre los componentes de las partidas. Este tratamiento globalizador de los personajes facilita la *pseudofocalización interna* y acerca el relato a la narración histórica, restándole vivacidad y realismo, a pesar de los esfuerzos del observador por presentar detalles que otorguen verosimilitud al relato. El enunciador, en la figura de narrador/descriptor, observador y sujeto pasional, aun cuando no se inscribe explícitamente en el enunciado, se esfuerza por asumir características que lo vinculen espacial, temporal y afectivamente con los protagonistas, pero sin comprometer los otros puntos de vista.

La sección [2b] se inicia con la presentación enumerativa de tres actores apenas individualizados por los gentilicios respectivos: un cordobés, un santiagueño y un porteño. Los puntos suspensivos indican que la serie podría continuar más o menos indefinidamente. La falta del verbo principal en la oración hace que no se defina la función narrativa o descriptiva de la oración. El párrafo siguiente retoma la referencia a estos actores mediante el pronombre personal (*les*) y los verbos en tercera persona plural. De modo que el primer párrafo actúa como tópico o tema y el segundo como comentario o rema. Sin embargo, el contenido del segundo párrafo no resulta atribuible solo a esos tres actores individuales, ya que el observador implícito parece haberlos elegido como meros ejemplos de una totalidad homogénea, es decir que esa situación es vivida por la totalidad de los gauchos y no solo por tres individuos particulares. Al mismo tiempo, esta individuación, sin continuidad ni importancia desde el punto de vista de la trama narrativa que todavía se demora en comenzar, permite al enunciador realizar una operación de aparente focalización interna para ofrecer el punto de vista de

los gauchos (aparentes *Asistentes-participantes*) sobre el tema de la sexualidad y de la mujer.

El enunciador recurre al *estilo pictórico* (Voloshinov, 1929) para introducir el discurso de los personajes presentados y hacerlo converger con el discurso del narrador, de modo que resulta difícil distinguir la frontera entre ambos discursos. En la primera oración: “La patria les debía cinco de esos seis años, mas no por ello asqueábanle a la muerte”, la queja por la falta de pago de los sueldos puede atribuirse a los gauchos y la conmiseración implícita del sujeto tímico está a cargo del enunciador. El discurso indirecto libre es claramente observable en la segunda oración: “La mujer, sí, la extrañaban;...”, en la que el adverbio de afirmación aparece como réplica dialógica basada en la percepción interoceptiva (Dorra, 1997) de un observador *Asistente-participante* que reconoce su sexualidad reprimida. En ambas oraciones, luego de la conjunción adversativa (mas, pero), aparece la perspectiva siempre presente del observador implícito para imponer su perspectiva ideológica en nombre de la represión, la disciplina y el sacrificio. De este modo el sufrimiento aparece como autoimpuesto, lo que permite la mirada compasiva y paternal del observador que logra idealizar el mundo narrado y presentar la abstinencia sexual como parte del heroísmo.

En los dos largos párrafos siguientes, el tema de la mujer también es desarrollado en el estilo pictórico de inclusión del discurso ajeno. Algunas formas coloquiales (“al fin, un peor es nada”, etc.) o las oraciones exclamativas (“¡Y las pobres! ¡Qué aguante en el peligro y en las penurias!”, “No se aseaban mucho — ¡claro! — pero eran campechanas, eso sí”) indican la presencia del estilo indirecto libre que asume la forma de un monólogo “autorial” que incluye las réplicas y alternativas de un diálogo actorial. Esto se hace explícito hacia el final: “Y qué me cuentan de aquella moza loca”. Sin embargo, ello no disimula que la cesión de la voz y la perspectiva es solo aparente, ya que la auténtica voz del gaucho no aparece en ningún momento y las valoraciones sobre estas mujeres están siempre a cargo del observador implícito.

En definitiva, a pesar de algunos rasgos propios del estilo indirecto libre, resulta difícil reconocer la voz y la perspectiva de los gauchos en este pasaje. Más aún, el discurso aparentemente ajeno solo actúa como un recurso que permite al enunciador, mediante una pseudofocalización interna, introducir el tema de la sexualidad de los personajes y de su relación con la mujer, pero fuertemente controlado por su propia perspectiva. Simultáneamente, el observador implícito despliega su saber enciclopédico acerca de los ejércitos patriotas, trasladándose en el tiempo y el espacio a un escenario distinto del que apenas acaba de presentar. De modo que el efecto de polifonía que siempre produce la introducción del discurso y la perspectiva de los actores en el discurso del narrador queda anulado por el excesivo dogmatismo y autoritarismo de un enunciador que no solo no da lugar a perspectivas verdaderamente diferentes, sino que atribuye la propia a los actores, como se observa una vez más en los párrafos finales del pasaje donde la exaltación del heroísmo y el sacrificio de los montoneros se condensa en la figura de los jefes, con quienes en definitiva se identifica y cuya visión idealizada se propone producir en el enunciatario.

### **Conclusiones**

De acuerdo con el análisis presentado, se puede concluir que lo que hace perder de vista la *totalidad inteligible* del relato (Pimentel, 1998) en *La guerra gaucha* no son tanto las interrupciones descriptivas en sí mismas como la excesiva puesta en relieve de la enunciación. El enunciador, a través de las distintas figuras que despliega en las tres dimensiones: el narrador/descriptor, el observador “autorial” y el sujeto pasional, monopoliza el hacer enunciativo de tal modo que los sujetos enunciativos pasan a segundo plano. Se ha podido observar que el rol verbal del narrador/descriptor pone en evidencia un *saber hacer* enunciativo que se manifiesta principalmente en el despliegue léxico apabullante con el que parece querer deslumbrar al narratario. Para ello, sacrifica el

*hacer saber* narrativo de modo que los hechos de la guerra pierden en concisión y claridad.

Las figuras del observador están casi siempre en concomitancia con el enunciador, que despliega su punto de vista dominante en casi todos los aspectos y solo cede parcialmente a los actores la perspectiva mediante pseudofocalizaciones, que no hacen más que corroborar su propio punto de mira. Este recurso le permite evitar la figura del observador omnisciente explícitamente dominante en el relato, para producir así el efecto de una falsa polifonía en la que los actores no piensan ni dicen nada que no coincida con este observador “autorial”. La misma uniformidad forzada se produce en la dimensión pasional. Esta identidad viene impuesta también por el propósito de presentar un héroe colectivo –“las montoneras y republiquetas”–, interpretado según el punto de vista del narrador.

La descripción resulta, pues, el medio más adecuado para enfatizar las figuras enunciativas y a ello se debe su abundancia, variedad y extensión en el texto, incluso al costo de sacrificar la importancia de la trama narrativa. Las descripciones de *La guerra gaucha* no obstaculizan el relato en tanto descripciones, sino por la función que cumplen en el discurso, ya que antes que a construir el mundo narrado, apuntan a delinear la figura del enunciador versado y polifacético que ocupa todo el espacio posible en el enunciado desde la posición de sujeto la enunciación. Mediante el uso de la descripción, el dominio de la perspectiva del observador “autorial” acerca el texto al relato semididáctico e intenta imponer una tesis ideológico-política acerca de los hechos históricos a los que alude. Al mismo tiempo, el relato adquiere un carácter monológico –y hasta intimidatorio<sup>6</sup>–, que termina por disgustar el interés del enunciatario, cuya figura es sometida también a la dura prueba de la sumisión.

---

<sup>6</sup> En 1932, Borges acota: “Lugones, poeta no indigno de recordar a Hugo, crítico más adicto a la intimidación que a la persuasión, ha simplificado hasta lo monstruoso nuestros debates literarios” (1998b, p. 112) y unos años después, siempre según Borges, en el campo ideológico, “Lugones solía desdeñosamente preferir la intimidación del lector a su conversión. Es verdad

### Referencias bibliográficas

- Ara, G. (1967). *Leopoldo Lugones, uno y múltiple*. Buenos Aires: Maru.
- Ara, G. (1981). Leopoldo Lugones. En *Historia de la literatura argentina*, t. 3, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Altamirano, C. y Sarlo, B., (1983). La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos. En C. Altamirano y Sarlo, B.: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bratosevich, N. (1980). *Métodos de análisis literario. Aplicados a textos hispánicos*. Buenos Aires, Hachette.
- Benítez, H. y G. Ciancio (2006). La prosa modernista. En N. Jitrik (dir.): *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. v, pp. 237-264. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. (1998). Roberto Godel: “Nacimiento del fuego”. En *Prólogo con un prólogo de prólogos*. Madrid: Alianza.
- Borges, J. y B. Edelberg (1998). *Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Emecé.
- Cella, S. (1998). “La guerra gaucha: una pregunta por el matiz” En *Espacios de crítica y producción*, N.º 23, Facultad de Filosofía y Letras- UBA.
- Cisneros, L. J. (1964). Palma y las tradiciones. En R. Palma: *Tradiciones Peruanas (selección)*, pp. 5-6. Buenos Aires: Eudeba.
- Dorra, R. (1989). La actividad descriptiva en la narración. En su *Hablar de literatura*, México: Fondo de Cultura Económica.

---

que hay lectores pusilánimes que se dejan gritar y que también hay otros que se sienten cómplices de los gritos...” (1998, p. 84).



- Dorra, R. (1997). *Fundamentos sensibles de la discursividad*, Puebla, UAP-Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Espósito, F. (1997). El problema del idioma nacional: del *Santos Vega* a *La guerra gaucha*. *Orbis Tertius*, Año II, N.º 4, pp. 59-75.
- Filinich, M. I. (1999). *Para una semiótica de la descripción*. Puebla: BUAP- Centro de Ciencias del Lenguaje.
- Fontanille, J. (1984). Pour une topique narrative anthropomorphe, *Actes Sémiotiques-Documents*, VI, N° 57.
- Fontanille, J. (1989). *Les espaces subjectifs. Introduction a la sémiotique de l'observateur*. Paris: Hachette.
- García Cedro, G. (2012). *Boedo y Florida: las vanguardias argentinas en los años del radicalismo clásico (1916-1930)*. Tesis doctoral no publicada. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires. Argentina.
- Ghiano, J. C. (1967). *Análisis de "La guerra gaucha"*, Buenos Aires, CEDAL.
- Hernández Arregui, J. J. (1973). *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Irazusta, J. (1968). *Genio y figura de Leopoldo Lugones*. Buenos Aires: Eudeba.
- Pimentel, Luz A. (1998). *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI-UNAM, México.
- Sarlo, B. (1983). Vanguardia y criollismo. La aventura de *Martín Fierro*. En C. Altamirano y Sarlo, B.: *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Voloshinov, V. (1929). *El marxismo y la filosofía del lenguaje (Los principales problemas del método sociológico en la ciencia del lenguaje)*. Madrid: Alianza, 1992.