

## CONCIENCIA Y TAREA DEL CUENTO EN RICARDO GUIRALDES

Temprano alcanzó Güiraldes un ideal del cuento. Y parece que en su propio concepto, estuvo lejos de lograrlo. En una nota de *El sendero* los llamó "...eternos cuentos de prosa sosa, con algún retazo de "yo" olvidado en su tarro de basura". Por entonces, después de 1920, el poeta vivía lleno de preocupaciones trascendentes y resulta natural que condenara aquellas páginas de la juventud, tan fuertemente adheridas a una realidad primaria.

Sin embargo, en algunos papeles sueltos y en cartas a Valery Larbaud o a Guillermo de Torre, la forma de juzgarlos se atenúa. Ahora tiende más bien a explicarlos. A su amigo de Torre le confiesa que entonces deseaba que sus relatos fuesen prietos, exactos, pura sustancia. "Lo que más me gusta de la mano, es el puño", decía.

Horacio Quiroga, quince años después —*Cuentos de muerte y de sangre* es de 1915— iba a expresar la misma idea, nacida de una propia conciencia del trabajo cuentístico. Por aquellos días, Quiroga ya había publicado muchos cuentos en la revista *Caras y Caretas* y es entonces, hacia 1913, cuando Güiraldes empieza a colaborar en ella.

El ideal de Quiroga encontraría estas frases terminantes: "Un cuento es una novela depurada de ripios". O: "Ni en teoría, la belleza de un relato, gana con la extensión" (1).

---

(1) HORACIO QUIROGA, *La retórica del cuento*, en rev. *El Hogar*, Bs. As., diciembre 1928, Nº 1001.

Las páginas que le dedicó Manuel Gálvez en sus *Recuerdos de la vida literaria* documentan ese propósito cuando dice que “la mayoría de los cuentos eran de una sola página”. “Se había propuesto —continúa Gálvez— que no pasaran de esa extensión. Y para hacerlos había realizado enormes esfuerzos estilísticos” (2).

Los cuentos de Güiraldes que parecen llevar a la extrema exigencia ese ideal, debieron ser fruto de un mismo y tenaz desvelo.

Algo, a aquellos fines, agrega otra nota del poeta, ésta en relación a la sensibilidad que domina en ellos. Aquí dice que “si no brutales, eran tensos en anhelo o en risa”. Agrega que deseaba entonces desterrar completamente ciertas palabras como “suave”, “tierno”, “melancolía”, que consideraba “prostituidas por el uso”. Como consecuencia, al concebir *Rosaura* la redacción del tema sentimental fue como él dice, igual que bañarse en una atmósfera “tierna, cursi, melancólica” (3).

Sobre aquella cualidad de síntesis vuelve a hablar cuando en 1926 escribe a Valery Larbaud, enviándole *Don Segundo Sombra*. Puede descubrirse cierto tono de satisfacción, aún con respecto a sus cuentos, resultado posible de la acogida feliz que obtuvo para su último libro. Le dice a su amigo: “En *Cuentos de muerte y de sangre* traté de plegar mi estilo a las virtudes del hablar gaucho que me parecían esenciales. Así traté de forzar la síntesis hasta conseguir violencia. De haberme propuesto entonces el título de un “ismo”, me hubiera llamado esencialista...” (4). Esto es a propósito de *Don Segundo Sombra*, cuyo estilo —dice— difiere en propósitos de aquél.

---

(2) MANUEL GÁLVEZ, *Recuerdo de la vida literaria*, en Rev. *Leopiano*, Bs. As., 1941, N° 181.

(3) Véase ANGEL BATTISTESA, *Güiraldes y Laforgue*, en Rev. *Nosotros*, Bs. As., t. XV, año VII, N° 70, pág. 164.

(4) Carta de Güiraldes a V. Larbaud, de julio de 1926, en Rev. *Sur*, Bs. As., N° 2, pág. 183.

La violencia es tono dominante en aquellos cuentos. Y las palabras de Güiraldes significan que su esfuerzo era conseguir que la voz del narrador —a veces dentro del cuento mismo— fuera una con el espíritu del relato. Esto se cumple en casi todos ellos. Es visible el constante deseo de acomodar la voz del cuentista a la circunstancia y hallar un ritmo vital que vaya ciñéndose a las situaciones y a la índole ruda de los actores. Decimos “actores” porque esta designación les cuadra más que la de personajes, entendidos como vidas de novela o cuento. Los relatos de Güiraldes van destacando imágenes que se mueven en una escena, a modo de un espectáculo dramático. Güiraldes comprende que este modo le permite la mayor esquematización y que el clima puede lograrse por la acción misma o por la más escueta ubicación escenográfica. Llega así, naturalmente en algunas ocasiones a componer pequeñas piezas teatrales que tienen mucho de los sainetes trágicos al modo de Pacheco o de Sánchez. El empleo constante del diálogo acerca estos cuentos a algunos de Benito Lynch, igualmente resueltos con la mayor economía de medios.

Los cuentos de Güiraldes comienzan a publicarse en 1913. *Nocturno* aparece en la revista *Caras y Caretas* de Buenos Aires, en el número 760 del mes de abril de ese mismo año. Continuó colaborando allí hasta julio, por lo menos, de 1914, pues en el número 824 de ese mes incluye el relato *De un cuento conocido*. Otros cuentos como *Telésforo Altamira* es entregado en 1916 a la revista *La Nota*. Otros son publicados en la revista *Pius Ultra*.

Para la edición de *Rosaura* que también incluye siete cuentos en 1952 (Losada, Buenos Aires), Adelina del Carril dio un relato inédito titulado *Fabián Tolosa*, escrito en 1924, siempre en el modo severo y estricto, pero ya al margen del espíritu que puso en la colección de 1915. También por Adelina del Carril, sabemos que el cuento *Esta noche, Nochebuena*, estaba destinado a integrar un libro de estampas de Navidad, y una breve anécdota que agrega la esposa del poeta, termina con estas palabras que patentizan la divergencia total

del relato con el resto de los enviados: "Los demás —escribieron— habían tomado navidades europeas de nieve y frío. Güiraldes describía una calurosa navidad criolla en un modesto ranchito de la pampa" (5).

Como queda dicho, gran parte de los cuentos de Güiraldes, hasta 1915, fueron publicados en *Cuentos de Muerte y de sangre*, ese año. Aquí consideramos la totalidad de los relatos del poeta, que suman unos 34 con los dos que el autor pone en boca del protagonista en *Don Segundo Sombra*. A nuestros fines no interesa la edición de *Seis relatos* (Perrot, Buenos Aires, 1954) porque esos trabajos se habían hecho conocer antes.

Con la guía del mismo autor, si bien ampliando a todos sus relatos el propósito que los agrupaba, consideramos juntos los cuentos según se definen por el asunto y las circunstancias. Así tenemos:

1º *Cuentos de la vida pampeana*: (los de la edición de 1915 hasta 'Antítesis'); cuatro de la edición de *Rosaura* (Losada 1952) y los dos de *Don Segundo Sombra*.

2º *Cuentos del vivir urbano*: Los de "Aventuras grotescas" en la colección de 1915 y dos posteriores: *Telésforo Altamira* y *Colegio*.

3º *Cuentos del vivir espiritual superior*: los de *Cuento de...* que llevan como título "Tríptico".

Así ubicados podemos considerar los caracteres de afinidad en los temas, en el espíritu y los fines estéticos. Como se verá, y esto en relación a la órbita en que se cumplen, los del primer grupo aparecen inmersos en un clima fuertemente localizado, con naturales sentimientos de impregnación ambiental. Los segundos, por la misma condición de atmósfera —la ciudad— avanzan hacia una diversidad psicológica mayor. En los poemas, el motivo ciudadano es más común que

---

(5) ADELINA DEL CARRIL, *Nota Preliminar*, en *Rosaura y seis cuentos*, de Ricardo Güiraldes, ed. Losada, Bs. As., 1952, pág. 8.

en los cuentos. El tercer grupo avanza en el sentido universal y penetra en el plano del sentimiento religioso. *El juicio de Dios* es de abierta intención caricaturesca. El elemento religioso se muestra en calidad grave y determinante a través de los otros dos cuentos de "Tríptico". Estos poemas tienen particular interés para seguir en Güiraldes la línea del pensamiento místico desde la adolescencia hasta la madurez, como trataremos de mostrarlo en el lugar propio.

#### I. CUENTOS DE LA VIDA PAMPEANA

Veamos ahora los cuentos del primer grupo. Los tres primeros nos dan desde el título, tres nombres que son a la vez, especie, alma y apellido. Estos nombres resuenan de inmediato como reminiscencias en el lector y aparecen definidos como él naturalmente los sabe, por la tradición oral y escrita. Así *Facundo* retratado en una anécdota que revela fiereza, astucia y pasión del juego, como en el libro de Sarmiento. Así Don *Juan Manuel* (de Rozas) visto en la arrogancia socarrona de una burla y en el dominio ecuestre que incluso Sarmiento destaca en el *Facundo*. *Justo José* (de Urquiza) que completa el triángulo de convergencias políticas del "rosismo", tiene el conocido rostro de sensualidad audaz y fiera.

Para decantar el tipo gaucho tal como aparece en los rudos 'tajos' con que los dibuja Güiraldes, señalemos ya el rasgo de 'astucia' que hay en los tres primeros, donde el rencor solapado suele hallar el camino de una venganza brutal y ciega. Aunque está el modelo manso del estanciero viejo, la condición prepotente y viril es la que domina, lo mismo que en las novelas de Benito Lynch, cuyos gauchos aparecen menos abiertos, más cautelosos, pero igualmente resentidos hasta la venganza. Esta prepotencia y orgullo mandón y provocador, se concreta también en *El remanso*, en *De mala bebida* y en *El zurdo*. Estos filos desenvainados hallan una que otra vez la sumisión, pero normalmente chocan contra la fama insultada o el agravio que termina en la punta del cuchillo. Res-

ponden las situaciones a la tensión que trasuntan desde el título: son cuentos "de muerte y de sangre".

Como queda dicho, los tres primeros cuentos, tienen un trasfondo histórico, o más bien mítico o legendario. Recogidos en posibles lecturas de Sarmiento y más posiblemente en las tradiciones orales, es visible que Güiraldes cuenta para apretar la síntesis del relato, con lo "ya sabido" en el lector. Esto no impide que la escueta narración provoque expectativa y que Güiraldes lleve la corriente narrativa hasta lo inesperado, que concluye en un certero impacto emocional. Y es aquí donde se ve claro ese propósito de crear una forma del relato que se adhiera a la marcha del decir tanto en lo fundamental humano como en el medio expresivo. El acto gaucho es así al mismo tiempo dibujo de este acto y la voz del narrador actúa como el ojo en la visión directa: un ojo que naturalmente no reflexiona el hecho sino que lo capta y lo refleja, haciendo del lector un ojo más, un directo observador. Este plegarse a la acción es todavía más destacable en los momentos de crisis, cuando el duelo es tanto el duelo, como la palabra que lo destaca. Es que la palabra misma está empieada en su esencial sentido y desnudez y contiene una potencia explosiva que recrea la imagen e intensifica volúmenes, formas y modos de la acción. Lo dicho es válido para todo este ciclo, pero aún cabe observar otros aspectos de interés en los modos y en los medios de expresión.

El ámbito general de estos cuentos es la pampa. Los poemas que llevan el título de *Camperas* en *El cencerro de cristal*, muestran la observación, mejor dicho la contemplación de esta naturaleza y dan la resultante lírica de aquellos años. Los cuentos movilizan por su parte el pequeño universo humano, especie y tipo, rara vez carácter. A partir de un esquema que puede ser el de *El libro bravo* (aunque éste viniera mucho después), Güiraldes plantea una circunstancia tensa, y rápidamente decide el destino de sus criaturas, destino que aparece realmente como tal, es decir que cada acto de hombre, es camino fatal hacia el fin desastroso. No pare-

ce el autor perseguir la creación de caracteres. El tipo humano observado tiene para él la fuerza de esa originalidad que es propia de ciertas comunidades primitivas. A Güiraldes el 'tipo' le muestra una médula de hombría, que al mismo tiempo lo caracteriza como humanidad en esencia caudalosa y como ser trágico, es decir como criatura lanzada en la corriente de una fatalidad inexorable. Salvando la distancia, podremos observar que ésta es la actitud que observan los grandes trágicos griegos. Nada más y tampoco nada menos necesita el cuentista, pues la fuerte tensión está creada ya dentro y fuera de sus personajes, por esta razón telúrica y de circunstancia, que es la pampa —llanura, la pampa— gravitación determinante. Una pequeña anécdota y un encuentro al azar crea la dinámica del relato y contiene su curso breve y afiebrado, al mismo tiempo que su desenlace, que la virtud técnica hace a veces imprevisible. A esto hay que agregar el dominio psicológico total de esas almas, que en este caso es no sólo saberlas, sino un hallarse en real convivencia, lo que significa sobrellevar con ellas un pasado. Porque este pasado es activo, es determinante y casi siempre el autor lo hace obrar aparentemente por sí solo, cuando por natural identificación, maniobra el resorte que le da la solución perentoria y lógica.

Estos cuentos tan breves como para que cumplan con estrictez espartana el ideal de síntesis que el autor pregusta desde que inicia su tarea, es también conciencia de que eso es lo que el tema le exige, es decir de que para el gaucho todo es situación compartida o choque, más que diálogo. La actitud rápida y sin sesgos, aparte de ser la ejemplar para extraer hechos, contiene sin duda mayor cantidad de expresión, por así decir, que la palabra. Esta se ve entonces obligada a ser en sí misma un acto, a pintar con dos trazos, a crear, digamos, la metáfora de la acción. Y si bien se observa, el lenguaje de Güiraldes —después insistiremos en los matices que muestra— es ya un instrumento fino, delicado, en el mejor sentido: es el instrumento eficaz, cómodo, amplio y

flexible que él entonces necesita. No se ha visto aún qué madurez hay ya en el Güiraldes de estos cuentos; cómo sabe traducir ya no sólo un diálogo pintoresco, — que esto podría ser mecánica de lente fotográfico— sino crear ese diálogo conservando lo que el decir gacho tiene de ritmo propio y palabra expresiva y dar al mismo tiempo lo que, cuando falta, convierte el relato en pastiche: el espíritu y la línea interior de cada pensamiento.

De estos cuentos, el que estira una cuerda dramática de más vibración es, sin duda, *Facundo*. Cada gesto del mozo pedante va creando un escalón nuevo de mayor expectativa en el lector. La primitiva arrogancia va haciendo sitio a una prudencia cautelosa y por último desemboca en el terror sin salida, que hace al hombre moverse sin rumbo como una res ciega en un tembladeral. La expresión “volvió a fallar el naípe inconsciente” hace despiazar hacia el objeto, el pánico interior que obscurece el entendimiento, poco antes socarrón y orgulloso del jugador. Las palabras de Quiroga —orden al asistente para ‘terminar’ con el mozo— tiene la fuerza de una sentencia que no se pronuncia y que sin embargo está doblemente afirmada por la autoridad menoscabada y la vanidad satisfecha.

*Facundo* es como una primera versión del encuentro entre D. Segundo Sombra y el tape Burgos. Pero en el mismo Güiraldes es frecuente que un hombre fuerte, sin alardes, enfrente al valentón que escarcea brioso. Después éste cae dominado como un niño. Parece que Güiraldes destaca con especial predilección ese gesto que es el que más repugna al gacho: la exhibición aparatosa y fanfarrona. Es ésa la que más ganas le da de castigar al punto.

Aunque el relato *El capitán Funes* tiene como escenario ocasional la cabina de un barco, la anécdota retrotrae al lector a una etapa anterior, y el hecho mismo parece más de pulpería que de trasatlántico. Aquí también conduce Güiraldes el cuento por la vena que transparenta astucia, dignidad y cautela. El capitán Funes es también un “tapao”. Es

el hombre que luce una dignidad segura y sin aspavientos y que escarmenta con un solo gesto, al bravucón estúpido o al chanceador desprevenido.

Una faz apenas distinta ofrece *El zurdo*. Único cuento con escenario en las luchas de liberación, recuerda inmediatamente a *Al rastro* de Lugones en *La guerra gaucha*. En ambos, un gaucho de las montoneras cae preso de los realistas. Pero mientras el prisionero de *Al rastro* muere después de gritar ¡Viva la patria! escupiendo la cara de los torturadores, el de Güiraldes es nada más que puro regusto personal cebado en la cobardía de los verdugos. Este es uno de los cuentos de más violenta intención y más áspero realismo.

Caso de rencor y venganza con muerte a cuchillo es *Nocturno*. Una muerte que se tiene "jurada" y el momento del ataque brutal y sangriento. Con sólo ello, poco más que una imagen —la de una lucha con las sombras y la agonía— Güiraldes pintó un aguafuerte de tremenda realidad y clima fascinante.

El mismo sentimiento es núcleo de *Venganza*. El capitán Zamora cuando se siente agraviado por la china, quiere la venganza. Esta venganza, que hará ejecutar satisfaciendo la sensualidad de la soldadesca en el cuerpo de su querida, es su fracaso. El capitán Zamora es de los pocos que en los cuentos de Güiraldes fracasa como fuerza, como voluntad. Debe ser porque el capitán Zamora es un 'indio' y eso lo hace distinto del tipo gaucho retratado en los otros cuentos. El sentimiento amoroso tiene aquí una coloración particular. Y también la venganza.

Algo como una atenuación de este común sentimiento que aniquila los personajes de muchos cuentos, hay en *La deuda mutua*, también es historia de una venganza, o mejor de dos venganzas: una jurada y cumplida; otra jurada y disuelta en un gran lago de compasión, sentimiento nuevo en este campo. El final del relato, desacostumbrado en Güiraldes, está penetrado de una profunda comprensión humana que hace el des-

enlace sensiblemente lógico en su sorda grandeza. He aquí el encuentro de los dos hombres:

“Y ambos quedaron con las manos apretadas, la cabeza floja, dejando en torno a sus rostros, l'orar la melena. Lo único que podía llorar en ellos”. (p. 69).

*Politiquería* es cuadro con matones que se revuelven celosos en la provocación gratuita. Aquí están “Atanasio Sosa, cargado de dos muertes y muchos hechos de sangre; Camilo Cano, mal pegador, temido por la crueldad, visible en sus pupilas sin mirada; Encarnación Romero, estrepitoso de provocaciones y sobre todo, Reginaldo Britos... resistente a las puñaladas, como una bolsa de calador”. Y en la rueda, D. Segundo Sombra, tranquilo y amigo del bromear irónico. Por un momento nos hallamos en el clima de provocación soslayada que hay en el capítulo II de *Don Segundo Sombra*. Entre Sosa, borracho, y Britos, se traba la pelea desigual. La agnía se sostiene con reiterada truculencia. El color de pulperia en una mañana de elecciones está calcado en esas circunstancias críticas de contundencia acoholizada. Los tipos humanos destacados en la línea que los define mejor. El relato es en fin, una acusación y una protesta donde se entrecruzan odios de viejas deudas, resentimientos sin justicia y una declaración en primera persona contra “los caudillos rufianescos de nuestros logrereros métodos políticos” (p. 101).

Con posibles reminiscencias del *Martín Fierro* que, aquí casualmente se recuerda al retratar a la moza abundante en carnes y en halagos, el cuento de *La donna en móbile*, tiene, a pesar del título con reminiscencia inevitable de ópera italiana, un aire pampeano, en el que se dibujan una muerte en pelea de dagas entre un negro y otro enamorado de la china. Hay versos, que son como ‘relaciones’ de un gato y por cierto el cuento tiene algo de danza, pero entre ‘resbalosa’ y ‘candombe’, algo que es también visión irónica de una realidad tremenda. El final, de un realismo sin concesiones, quiere atenuarse con la malicia que domina todo el cuento. Una

vez más señalamos aquí, y en un cuento que difiere en espíritu de los otros, la maestría del autor para adecuar ritmo y expresión del cuento, a la calidad de los personajes que pinta.

La muerte es hecho fatal, no ya provocación y duelo, en algunos otros cuentos de esta serie. En *De mala bebida*, hay como dos direcciones del morir: el "morir" y la "muerte" en sí. La situación polar hombre-hombre que define las otras muertes violentas, se hace aquí hombre-muerte, sentida ésta como una amenaza incorporada a Venancio Gómez "individuo crue. y bruto". Don Santos oye la amenaza del patrón: "Tengo ganas de matar a un hombre... de no encontrar otro, has de ser vos el pavo e' la boda". La sentencia cae en el alma tímida del paisano como un "rosario de injurias". El interés del cuento está en la lucha ansiosa que se produce en el alma del infeliz condenado. Algo que es como una voluntad de crear por sí misma la situación salvadora (como se verá en Güiraldes más de una vez), hace que don Santos se sa.ve. Sin remordimientos, todo él volcado sobre la imagen que lo devuelve a la vida, señala la víctima: "Allá, patrón... allacito, un cristiano en la orilla del callejón!". Güiraldes termina: "Y el intrépido Santos creyó tener que reírse" (pág. 35).

En este mismo ciclo se ha. la muerte del paisano en *El pozo*. Un factor que actúa con fuerza determinante en algunos cuentos, aparece aquí: el de la religiosidad primaria, el de la credulidad supersticiosa. El gaúcho se siente volver a la vida desde el fondo del pozo pero el hombre que el ve como la salvación, es precisamente el que le da el golpe de gracia. Ideas oscuras, leyendas, todo en un alma ingenua y primitiva, hacen de un posible acto de salvación un crimen frío y bárbaro. A su modo, este gaúcho que mata, no hace más que defenderse de un peligro: la amenaza del demonio, del "malo". Otra vez, el puro, irreflexivo instinto de conservación, como en *De mala bebida* y *Puchero de soldao*, relato de frontera. Ante el malón que avanza, los soldados abando-

nan el puesto y buscan protección en las aguas de la laguna. Apenas un episodio. Al cuento le falta la extrema tensión de fuerzas que hay en los otros.

En *El remanso* esa tensión existe. Está creada por una realidad amenazante contra la cual se estrella una obstinación orgullosa. La temeridad de Lisandro, carácter mostrado en matices temperamentales de mucho interés, le hace errar el camino y arrojarse en el río que al fin devora hombre y caballo. La tragedia va moviéndose al mismo tiempo en el espíritu del peoncito, cuya alma la refleja en su mayor hondura. Esta marcha paralela se cierra en el final trágico que para el chico es como un viento de misterio.

Tal vez el cuento tiene —hasta aquella caracterización psicológica a que nos referimos parece denunciarlo— alguno de esos “retazos del yo” de que hablaba Güiraldes. El tono es el de la reminiscencia, como en algunos poemas “solitarios”, o en *Raucha*. Leemos: “Por otra parte, dejaba tras de sí una vida simple: sus días luminosos, sus trabajos alegres en la alegría del peonaje, sus noches de buen sueño en aquella cama dura pero cariñosa. Noches de ermitaño, bañadas de soledad inmensa” (pág. 38).

Uno de los cuadros más emocionantes de esta serie es el que Güiraldes llamó *De un cuento conocido*. Junto a la “bebida” cae muerto don Ambrosio; a su lado agoniza el caballo fiel. La imagen de esa muerte en los ojos del caballo, parece presidir todas las muertes de caballo que la poesía argentina dio después en el cuento y el verso. Recordemos las de Nalé Roxlo, las de Vicente Barbieri...

Por rara excepción, la “muerte” en *El Trenzador*, es el instante biológico y espiritualmente natural. Es un cuento de ritmo menos agitado, de una visión menos patética. La marcha narrativa va “ordenando” con cierta pausa demorada, un destino que halla culminación lógica, si no justa: Núñez el trenzador, muere apretando contra su pecho la única obra no concluída por sus manos, la que amaba por sobre todas las otras. Güiraldes sugiere con este fin, que la

muerte del trenzador es como la muerte del artista, insatisfecho y celoso de su vida en la fama. Al cuento le falta una situación polar que empuje la espectación y cree la necesaria base de dramaticidad y misterio, pero tiene el encanto de ese espíritu que traduce la amorosa aceptación de una tarea y una conciencia artística que lo ennoblece.

También tiene como protagonista a un “trenzador” el relato *Cuento al caso*. Este Regino Sosa, que ha sido “resero y capataz de hacienda” y mata el tiempo sobando guascas y tejiendo con tientos finos, tiene dos perros “de nariz tostada como los pancitos con grasa” y un hijo “mal venido al mundo, con su par de piernas estrafalariamente zambas”. La pequeña anécdota —el muchacho que quiere calzar botas finas en sus pies deformes— se desplaza simbólicamente al terreno de la política. Y leemos: “Hay en nuestra historia un hombre de retorcidas intenciones, que codició las prendas gubernamentales y llegó a poseerlas. Llévalas ahora puestas como Regino las botas...” (edición de Rosaura y seis cuentos, 1952, pág. 112). Irónicamente el autor sugiere que el instrumento democrático ya es ahora “algo definitivamente democrático” y que habrá que reemplazarlo por otro. El cuento respira cierto encono personal muy visible en el pasaje citado. Y en lo demás hay un aire no menos sincero, a veces cruel.

Tenemos ya en rápido análisis vistos los cuentos de Güiraldes en los cuales la *muerte*, casi siempre violenta, es la espada que corta los nudos de la trama sencilla. Dentro de estas zonas de relámpagos trágicos, se halla también *Teléforo Altamira*, dentro de los cuadros de la ciudad. En *Fabián Tolosa* cuento de este primer ciclo que analizamos, es más bien como el recuerdo de anteriores “desgracias”. En vez de actualizar los hechos sangrientos, Güiraldes extrae de ellos su significación de *fatalidad*. El cuento recuerda los relatos de *El ombú* de Hudson. Fabián Tolosa, que “tenía cara apacible, hablaba muy poco y era fuerte como un alambre para el trabajo”, encuentra a cada paso frente a él la situación

que obliga y aniquila mansedumbres. “Mala suerte en verdad”, anota simplemente, al terminar, Ricardo Güiraldes.

Hay en ese cuento una nota de compasión que el autor mantiene al margen en casi todos los otros de este ciclo. Y en el cuento así llamado —*Compasión*— ese sentimiento aparece con un contraluz de burla. Hay un trasfondo de almácén “punto de reunión de borrachos y truqueros tramposos”. Como en *Politiquería* no falta aquí la alusión a los turbios manejos del caudillo. La primera persona presta una especie de autenticidad, como de recuerdo, a los hechos. Cañita era “un muchacho bebedor e impetuoso que mi padre utilizaba en los momentos pelliagudos de una elección...”. Y luego: “. . . nos servía para secuestrar a un presidente de mesa que estorbaba”. Agrega el autor: “Recordé el día de agitación política, las calles rectas y terrosas, el atrio de la iglesia colonial. Los detalles se precisaban en mi memoria...” (pág. 72). Lo demás, gresea o paliza, es sólo anécdota.

Pero Güiraldes no limitó su hacer de cuentista a la glosa de situaciones trágicas, aunque más de quince de los veinticinco cuentos que agrupamos entre los primeros, incidan en el hecho de una muerte brutal. Los que siguen concretan instantes que juegan entre los andariveles de la ternura, la ironía, la burla del sentimiento religioso o el amor. Destacan por momentos el lado ingenioso del pensar y el contar de los gauchos, la picardía o la mirada “sobradora”.

En *El rescoldo* está D. Segundo, “enorme moreno”, contador de cuentos. Hay tipos gauchos característicos y un manejo de la credulidad supersticiosa que siempre va junto con el miedo. Cuento de “ánimas” con gauchos ladinos, un inglés acucioso y audaz, todo sobre un fondo de pampa con notas de ambiente bien logradas. Igual que en *Puchero de soldado*, hay un cuento dentro de otro cuento. El narrador aparece perfilado en ligeras digresiones de espectación. Por ejemplo, así: “D. Segundo hizo una pausa, su cara bronceada aparecía impresionada por sus palabras y golpeaba con una rami-

ta robada al fuego, la maternal fecundidad de la olla" (pág. 54). El mismo narrador acota la acción de su cuento con reflexiones oportunas que aluden filosóficamente al vivir de hombre en ésta y en la otra vida. Estamos en el dominio de lo sobrenatural, factor que Güiraldes hace jugar con excelente don de las circunstancias.

Si lo *sobrenatural* actúa como elemento de ocasión, más como fantasía del narrador que como fuerza determinante en *Al rescoldo* y en algún otro, es por el contrario en *El viejo Miseria* y en *El paisano y el diablo*, contenido y atmósfera de los dos relatos.

Ambos tienen sus raíces en las más viejas leyendas orientales y precedentes en la tradición hispánica e hispanoamericana. En un excelente estudio Rossanna Cavazzana (\*) desentraña lo que en ellos hay de fondo universal, de tradición española y de coloración argentina o personal del autor. La tan elaborada leyenda del pacto con el demonio se da en el mundo occidental en todos los Faustos y en el teatro español de Mira de Amescua y Calderón de la Barca. Y recordamos al pasar la comedia *El pacto de Cristina* del argentino Conrado Nalé Roxlo.

El relato que hace Don Segundo, incluido en el capítulo XXI de la novela de Güiraldes, no necesita ser contado. Una excelente teatralización de Juan Carlos Gené sigue la misma línea.

Güiraldes a fin de conservar el carácter universal del cuento, limita la colaboración local del ambiente a dos o tres notas circunstanciales y al lenguaje, consecuencia de ser el narrador un gaucho. Y pone cuidado en la caracterización del viejo Miseria. Por ejemplo sus gestos y los contraluces internos que la presencia del Señor produce en él, están finamente observados. Y el lector halla el reflejo de esas reacciones en el narrador, de modo que en un momento Don Segundo, cuan-

---

(\*) ROSANNA CAVAZZANA, *Lo auténtico y lo tradicional ibérico en los cuentos de Don Segundo Sombra*, en *El Mundo*, Bs. As. 22 de junio de 1958.

do el viejo no vacila en fundir la plata para poner la herradura a la mulita, comenta: "¡Viejo sagaz y ladino!", expresión que no se comprende sino imaginando que el viejo ha sentido la presencia inequívoca de lo sobrenatural y hace lo que le conviene. La incertidumbre y la picardía se mezclan en esa actitud del viejo cuando los ve regresar. Dice el autor que los "miró de soslayo, medio con ganitas de rairse, medio con ganitas de disparar". Lo cierto es que el viejo Miseria cree y al formular el pedido de las gracias posibles, se van disolviendo gradualmente sus dudas. Es por eso que al fin se reprocha no haber sacado más partido de las tres gracias que le ofrecían. Pero como su fe en el cielo es para él una garantía de felicidad en la tierra, compromete al demonio para sostener esa felicidad. La vive eufóricamente hasta los límites que cada plazo le permite. Así hasta que los demonios liberados lo vuelven a su condición humana anterior y muere para que su alma ruede por el mundo incapaz de hallar un sitio fuera de él.

La transferencia simbólica es visible e intencionada, pero Güiraldes ha conseguido mantener la figura del viejo en la pura condición humana hasta el final.

Este tema exigía al autor una exposición más circunstanciada que la de los otros cuentos, en los cuales la anécdota es un solo núcleo y al mismo tiempo resorte explosivo de su dramaticidad. Con excepción de *Al rescoldo*, al que se parece por los planos sucesivos de escalonamiento narrativo, Güiraldes no se ha encontrado antes en el compromiso de contar con la amplitud matizada en hechos y caracteres que este relato le impone. Y aquí naturalmente la técnica es otra que en los relatos de *El cencerro de cristal*. El discurso es de mayor lentitud, los movimientos de los actores aparecen más meditados y se percibe mejor el propósito psicológico definidor en cada tipo. En el citado trabajo de Rosanna Cavazzana leemos en relación a las intenciones de Güiraldes en los dos cuentos de este libro: "Si en el viejo Miseria procede por adaptación y modificación de elementos, universalizando el conjunto, en

*El paisano y el Diablo* procede por suma, eliminación y adaptación local de los materiales" (7).

Los elementos son más complejos. Filtros mágicos, amuletos, palabras de conjuro, payés, toda la farmacopea del exorcismo y el "daño" se mezclan en un menudo desfile de encantamientos y metamorfosis.

Güiraldes sitúa el cuento en las islas del Paraná, lugar de la acción que le llega por las tradiciones que recogen tanto Granada como Ambrosetti. Rosanna Cavazzana reconoce en el cuento de Güiraldes, dos vertientes. Escribe en el trabajo citado: "Dos series de tradición ibérica se incorporan: el de "la joven perseguida por el diablo" y el de "la hija del diablo". "Güiraldes —continúa— toma de la primera el relato del rapto de la mujer y su transformación por las malas artes del diablo. De la segunda, el rescate de la joven" (8).

En *El viejo Miseria* Güiraldes adopta el tono de gracia socarrona que don Segundo como narrador también emplea en *Al rescoldo*. Es evidente que el autor se ha esforzado por lograr para cada uno el tinte de cuento de fogón. Don Segundo observa los personajes como desde afuera, a veces irónicamente, como para que el relato no caiga en la zona de pretensiones trascendentes. Aunque *El paisano y el Diablo* pinta alguna escena emocionante, el cuento no sobrepasa el plano de cierta participación afectiva del oyente, mezclada de credulidad supersticiosa. Algunas digresiones de don Segundo, a propósito de la suerte de Dolores, también se expresa con el natural empaque de la filosofía popular. Por ejemplo: "...y así va el hombre, persiguiendo lo que alcanza con su vida, sin pensar en el desamparo que le aguita detrás de cada lomada..." Por esta cualidad y a diferencia de *El viejo Miseria*, el cuento de *El paisano y el diablo* es como casi todos los cuentos de Güiraldes, de participación que diríamos triangular, del autor, del narrador y del oyente (lector).

---

(7) *Ibid.*

(8) *Ibid.*

Las correlaciones entre estos dos cuentos en relación al ciclo por muchos puntos común al que pertenecen ambos, son visibles en el decurso de los relatos, en los motivos y temas y también en el final. Dice, por ejemplo, del paisano Dolores, el narrador: "Y el enano, hijo del diablo, lo tiene encadenao al frasco del encanto y nunca este bicho malhechor podrá escapar de ese palenque porque el corazón del caburé tiene el peso de todas las maldades del mundo" (XII, pág. 80). Palabras que en antítesis corresponden a las que cierran el cuento de *El viejo Miseria*. Rosanna Cavazzana señala que en uno y otro cuento hay evidentes resabios didácticos. En *El paisano y el diablo* más elevados, y "más utilitarios y prácticos" en el otro. Atribuye la autora una y otra condición a los diversos ciclos de que provienen: "Uno caballeresco; picaresco el otro" (9).

También se hallan en relación con la fe religiosa otros cuentos de este ciclo que por esa razón consideramos en este lugar. Ella está, aunque en modos diversos, dentro de *La estancia vieja* y *Esta noche, Nochebuena*, el primero contenido en *Cuentos de muerte y de sangre* (Antítesis) y el segundo en la edición de Rosaura (1952) ya citada.

En el primero la fe se "tutea" por así decir, con las imágenes santas. Es una devoción que convierte a la imagen en fetiche y al mismo tiempo en ser humano desarmado y sensible al castigo. La validez de las actitudes de don Rufino se sostiene por el impulso cándido y la adhesión sin mengua. El autor canaliza el relato por el cauce de la propia devoción, que es aquí tierna y cordial. Don Rufino se perfila en las palabras y en los actos propios pero también por virtud de ese acento lírico que le impone Güiraldes, sintiéndolo. La piedad supersticiosa de don Rufino se nos da en una especie de diálogo interior que acompaña a su actitud: "Justo era que ella también sufriera, hasta que por fuerza diera lo que no podía conseguir con rezos". Es como si el protagonista "conversa-

---

(9) *Ibid.*

ra” con el receptor de su propia anécdota. Güiraldes se pone, a propósito, fuera de toda digresión teológica y hace que marche sola la narración.

En *Esta noche, Nochebuena*, hallamos una actitud personal reconocidamente propia del autor y el ojo del observador que resbala hacia la ironía que hace de las imágenes rostros grotescos, por una parte; y por otra, una sensibilidad que despierta por saltos y halla por saltos la presencia de la emoción religiosa y el milagro. Como consecuencia, resultan las siguientes líneas una imagen de esta visión bilateral: “Las almas parecían estarse entretejiendo en vuelos, mientras los labios, agitados por las frases, se removían como ostras atacadas de limón” (pág. 91). Hay pues como un conflicto de dos miradas: la que atiende al sentimiento profundo que los rostros traducen, junto al propio sentimiento y la que se complace en el gesto y halla la mueca grosera del decir. Esta condición del cuento se halla acentuada por una expresión que está adrede libre de toda excrecencia sentimental, lo que hace más intensas algunas líneas que revelan la propia actitud, como las que siguen: “Aquel acomodo tan sin artimañas, en el cual sólo los símbolos tenían valor, me produjo una de esas piadosas emociones de ternura excesiva” (pág. 92).

Al promediar el cuento hay como una convergencia de esos dos planos. Desaparece la visión irónica y naturalmente el sesgo caricaturesco. La aparición del escuerzo corporiza no sólo contenidos del Mal en abstracto sino también del “mal” que en las palabras y en los gestos ha acompañado la visión anterior del espectador. “¡Un milagro!” dice la voz ronca de la negra Eufrasia, precisamente el alma más cargada de miseria moral. Y es como si lo sobrenatural repitiera un eco en la mirada de ese observador extraño, mirada que se clarifica en ingenuidad y se conmueve hasta participar del milagro con todos lo circunstantes. La plegaria, que el observador—autor—narrador pronuncia, tiene por esa virtud, un color de gravedad particular: “. . . Sea pues para ellos tu piedad”. Este es un cuento cuya complejidad queda de este mo-

do apenas mostrada. Sobre su estilo valdrá la pena insistir después.

Sólo han quedado fuera de nuestro análisis en cuanto a los reunidos para este primer grupo, un pequeño cuento, o mejor monólogo, llamado irónicamente *Diálogos y palabras*; y *La estancia nueva* (de Antítesis). Si en este último relato puede descubrirse alguna pasión como existe en los otros, habrá que descubrirla en la casi deportiva por el animal de raza, a la vez símbolo de culminada selección animal y de poder económico-ganadero; Güiraldes fustiga con ironía estos tipos de estancieros que se enamoran de un toro y que apasionados por los métodos europeos de trabajo y las máquinas agrícolas, terminan desplazando hasta el hombre de la tierra, por inútil. “A esos efectos —dice Güiraldes— despachó (el estanciero) la peonada criolla que miraba con ironía aquella moe inmóvil y decían panza, cogote, guampas, cual si se tratara de un vulgar “guaiquero” (pág. 89). *La estancia nueva* es naturalmente, la contraparte de *La estancia vieja*, de aquí el título común a ambos relatos: *Antítesis* en la edición de 1915.

En cuanto al citado *Diálogos y palabras* indiquemos solamente que en él parece culminar el propósito de sobriedad de nuestro autor. Es un cuento sin anécdota, con solo un personaje real y actuante. Lo demás es presencia adivinada a través de un monosílabo. El lugar está pintado como una escena esquemática, con tres pinceladas. Pero en este diálogo-monólogo lo que interesa es lo que no se dice (como en *Antes del desayuno*, de O'Neill). Don Nemesio es todo un carácter. Sabemos hasta por su silencio, que es acaudalado de experiencia y de diversiones (el domingo es para él cualquier día); que gusta de la soledad y del silencio (por el modo de arrinconarse en la cocina con la pava entre las piernas); tal vez no sea “cimarrón” como parece decirlo Pablo, pues resulta peón de estancia y de los más aquerenciados a juzgar por el gusto de la vida de “adentro”; pero sí es cierto que está de vuelta de todas las andanzas y ya no es alegre, aunque fuerte y no sabe de alardes valentones. Se burla por lo bajo y es fir-

me cuando se lo ataca o cuando no quiere atacar, por prudencia. Por eso, cuando Pablo lo amenaza con abrirle la boca a cuchillo "como a los mates", don Nemesio sonríe "para sí mismo", dudando.

En suma pues, estos cuentos que se agruparon según afinidades que el lector ha de haber hallado lógicas, articulan hechos y costumbres de la pampa, en una visión de relativa anchura. Esa visión abarca una gama de sentimientos que va desde la amistad y la pasión amorosa o el cariño de la propia obra hasta el rencor y el odio a muerte, pasando por la fe y la ternura compasiva o cordial. Enfrentan los valores de la estancia antigua con los de la estancia nueva. Muestran la gangrena politiquera en los resabios de la superchería caudillesca. Son un friso móvil de la existencia criolla en un momento del vivir pampeano, en general exaltación de virtudes y condenación de defectos, si bien el propósito ético asoma raramente. Son los cuentos criollos de Güiraldes un intento serio de adecuar la materia pampeana a su modo expresivo original, como hemos querido mostrar en este análisis.

## II. CUENTOS DEL VIVIR URBANO

La vida de Buenos Aires ingresó temprano a la poesía y al cuento argentinos. Entre esos testimonios se hallan los muy primarios de algunos "diálogos" de Hidalgo en la poesía gauchesca, los numerosos de los viajeros ingleses y franceses y los del romanticismo que representan especialmente en este aspecto Juan María Gutiérrez, Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y José Mármol. Nos interesa, entre las notas en prosa como *El Matadero* de Echeverría, su largo poema hoy casi olvidado que llamó *El ángel caído*. Es tal vez entre otras muchas cosas el más remoto testimonio de una visión cruel e irónica, por momentos cruda y fría de la sociedad porteña.

La segunda generación argentina, la del 80, dejó en el poema una impresión de nostalgia y en la prosa esa misma nostalgia como en las varias "juvenilias". También una inten-

ción de análisis social que a veces se hace de acusación y repulsa. Las dos corrientes, la del post-romanticismo nostálgico y la del realismo acusador se entrecruzaron sin mezclarse en *El libro extraño*, de Sicardi.

Ya de pleno nuestro siglo la novela bifurca o acerca estas corrientes y en todo caso las multiplica hasta componer un mapa bastante completo del vivir urbano. Los cuentos de Fray Mocho, las novelas de Gálvez, la poesía de Carriego, se inclinan hacia el lado sórdido, o pintoresco, o sombrío del arrabal. Después de 1910 lo más cercano a Güiraldes son esos autores y algunos poemas del Lunario sentimental de Lugones. El amargo e irónico mirar de Echeverría queda en aquel trasfondo, sin resonancias actuales, pero el más próximo de algunos cuentos de Fray Mocho y el verso de Lugones, son presencias que actúan o parecen actuar en los cuentos y poemas que Güiraldes ubica en el vivir de la ciudad. Un cuento como *Colegio*, casi íntegro volcado en algunas páginas de *Raucho* años después, puede traer resonancias de Cané o de Alberto del Solar. No sabemos qué influencia pudieron ejercer aquellas lecturas, si es que se hicieron.

El cuento es de 1913. Hay en él retratos de muchachos en un marco de colegio con "tres patios consecutivos, idénticamente encerrados por aulas oscuras", una pequeña anecdota de "guapos" y poco más. El interés reside en esos rostros tempranamente maduros que presenta Güiraldes como "recuerdo de tipos". Son Monsalvo, amigo de bromas pesadas. Pancho, "indio sin retoque, de mirar ladeado, lampiño, hurafío, cuya cabeza era mata de paja brava..." Y él (¿Güiraldes?) cuando dice al bravucón que lo ha herido: "¿No ves maurla, que no es nada?" (Rosaura, edic., cit., pág. 108).

Aparte este pequeño cuadro escolar, que más bien parece de recuerdos callejeros, tenemos la mirada burlona con que Güiraldes vio la vida, especialmente nocturna, de Buenos Aires. *Telésforo Altamira* es un cuento con ese espíritu, que él había bebido tanto en su vida de trasnochada porteña como en Gerard de Nervak, en Murguer y en Corbière. En este

cuento tenemos notas de la ciudad retratada en su calle Corrientes “a eso de las doce p. m.” donde ha visto más de una noche a su héroe “entre la turba burguesa largada por cinematógrafos y teatros” (pág. 103).

En los poemas de *El cencerro de cristal* hay borrachos y también prostitutas. También damas aburguesadas como ésta que en *Telésforo Altamira*, encuentra en los umbrales de su residencia el cuerpo ya sin vida del bohemio. “Estoy hablando de un cadáver”, dice Güiraldes. El tono es de un sarcasmo sombrío: Altamira desciende en plano vertiginoso desde sus lecturas de Platón y de Shakespeare “que no sirven para nada” hasta el rincón de una cárcel inmundada. Después vaga como un atorrante “que ya no necesita alcohol porque posee el de su incurable idiotez”. Igual que aquel muchacho sin carácter que Cané recuerda entre los compañeros del viejo Colegio Nacional, este discípulo de El Salvador se hunde irremediamente. Un amigo suyo, “doctor en psicología”, afirmaba que no era más que una falda de la voluntad. Hay un soslayado mirar a la vez cruel e irónico, conocido en Güiraldes; un mirar hacia un más allá de contornos tremendos desvalorizado a propósito, por repugnancia del desliz “melodramático”.

*Máscaras*, de este ciclo urbano —aunque situado en Mar del Plata— pertenece a esos relatos que al autor le hacían pensar después en nada más “que prosa sosa, con algún retazo de yo, olvidado en su tarro de basura”. La anécdota ori.ilea una morbosidad sucia que se contempla a sí mismo con impudor. Un juego de equívocos que permitió el disfraz de carnaval. Y unas páginas que tienen el desenfado de Cambaceres al que recuerda por la impudicia de las situaciones y la franqueza brutal del lenguaje. Y en esto la calidad literaria de aquél está por encima de la de Güiraldes.

*Ferroviana*, también incluido en “Aventuras grotescas” es poco más que el encuentro ocasional para una noche, que se recuerda con el cuerpo abandonado y los sentidos satisfechos. Nada que atender para la historia de sus libros. Es de los que Güiraldes tal vez quiso no haber publicado.

Como para purgarse de los humores de animalidad despierta que subordinan esos dos últimos cuentos, debió concebir Güiraldes, como haría después con *Rosaura*, el pequeño relato que tituló *Arrabalera*; y empieza así: "Es un cuento de arrabal para uso particular de niñas románticas". Hay dos enamorados tiernos y una solución tragi-cómica. Es ella el vivo retrato de una postal sensiblera, "hermoso juguete para una aventura cursi". Y el tiene un alma "llena de lágrimas y suspiros". El padre de la niña despide al muchacho con gesto de compadre. Hay versos tristes y al fin un tiro en la cabeza. Es la caricatura del amor adolescente hecha con un pincel que no perdona sentimientos ni rostros enternecidos.

*Arrabalera* parece que responde a la misma sensibilidad que otros cuentos de la ciudad, en cuanto el autor manifiesta un franco desdén por lo que no sea pasión viril y franca pues en el relato que llamó *Sexto* Güiraldes destacó la ternura silenciosa y llena de misterio que hay en el amor "verdadero" de dos niños. Si se comparan las criaturas de este relato con las de *Arrabalera* la repugnancia irónica que trasuda éste puede explicarse por la transparente aceptación que se halla en el otro. La ruptura, que en los dos idilios produce un alma brutal, está supeditada en el poeta a factores distintos. Las palabras del compadre en *Arrabalera* aparecen como golpes tremendos pero justos asestados a un ramo de flores de trapo. En cambio la intervención del padre jesuíta "enfurecido por algo *inexplicable*" se nos da como el estallido de una reprimida fuente de sensualidad.

### III. CUENTOS DEL VIVIR ESPIRITUAL SUPERIOR

Por último veamos ahora los tres relatos que Güiraldes puso bajo el título de "Trilogía Cristiana". Tienen características propias tanto por el tema como por las soluciones estilísticas. Es aquí donde pueden reconocerse afinidades con escritores de su predilección, en particular franceses.

En dos de los cuentos de la primera serie aquí considera-

da, Güiraldes abordó el motivo del sentimiento cristiano: en *La estancia vieja* y en *Esta noche... Nochebuena*. En otros, como en *Al rescoldo* y los dos que cuenta Don Segundo en la novela, lo sobrenatural se da más bien como superstición, en el alma del hombre pampeano. En los relatos que ahora estudiamos Güiraldes adopta una actitud más universal. El sesgo irónico persiste en el primer cuento, pero en los siguientes la devoción es un sentimiento "teológica" y espiritualmente elevado.

*El juicio de Dios* resulta un cuento humorístico que recuerda a Quevedo, el de *Los sueños*. Pueden reconocerse lecturas de Homero (que Güiraldes leyó a través de traducciones francesas), de Anatole France y de Darío. Es una especie de "juicio final" a lo profano. Nada permite sospechar un pensamiento grave y serio, menos aun la preocupación del problema que años después absorberá sus meditaciones. Pero lo mismo que a través de algunos poemas de inspiración mitológica, estos ejemplos de irreverencia denuncian la existencia de un pensamiento religioso y constante. En *El sendero* rechazará Güiraldes cualquier idea de representación antropomórfica de la Divinidad, pero en *El juicio de Dios*, la esencia divina es un hombre en realidad física, en condición moral e intelectual, aunque el autor le permite ser omnipotente al modo de un Júpiter malhumorado y caprichoso. Ante su tribunal hace irrupción una horda violenta, que lo niega. Y "entre galeras panza de burro, palabrotas, chiripás... cuerpos, trajes, sonidos", blasfeman alternativamente un viejo tullido, un filósofo y un poeta. El primero sólo cree en Dios porque es leproso y espera sanar. El segundo juzga que sólo como pesadilla provocada por una mala digestión puede ser posible ese diálogo que sostiene con el Todopoderoso. El médico opina acerca de la bondad y justicia divinas, desde una posición que representa el concepto judío de un Dios "justiciero, parcial y sanguinario". Y el filósofo acusa: "Hoy parecen los que se dicen tus prosélitos, descaminados de tus principios, y los sinceros recurren al Cristo como único Dios" (pág. 117/118). Por fin el poeta lo define como "un ideal de rebaño, el lugar co-

mún del ideal". Los ángeles que Sansón acaudilla, arrojan a todos del Paraíso y el cielo "purgado ya de la infección reciente, recomenzó su ca.ma". A todos perdona Dios, porque según dice el autor, puede ser bueno "porque es infinitamente feliz".

En este cuento, el lenguaje de la blasfemia se mezcla con una dialéctica incisiva y a veces brutal. Algunas frases latinas acentúan el tufillo de trastienda grosera con que el escrito organiza diálogos y arroja improperios. El clima general es de irrespetuosidad, como se ha dicho, aunque por cierto más bien verbal que de concepto. Algunos retratos, que tipifican oficios o profesiones, tienen vigor, aunque como es natural, tienden más bien a la caricatura que a la caracterización individual y de fondo. Así es el filósofo, por ejemplo, "un hombre de melena en ola, frente pálida, ojos glaucos y andar severo" (pág. 117).

Como en otros cuentos, Güiraldes maneja el relato con una modalidad teatral, especialmente en el diálogo entre el filósofo y Dios. Y en cuanto a las ideas, ya está dicho que hace mofa de la credulidad del mundo, en una aparente acentuación burlesca de lo que Ortega y Gasset ha llamado "doctrina del punto de vista". Por esta "exposición de principios" el relato trae reminiscencias de algunos cuentos de Bocaccio que tienen por asunto la vieja tradición de la verdad en las diferentes religiones.

Muy diverso es el tratamiento que merece a Güiraldes la conversión del caudillo ranquel en el cuento *Piedad* (Güelé) y que comienza así: "Una vida curiosa. Un milagro. El indio había de manar piedad, como agua las piedras bíblicas al divino conjuro de Moisés..." (pág. 121). Y el desarrollo del relato nos impone la verdad de esa premisa.

Escrito desde adentro, con intención recta y lenguaje severo, el cuento recuerda momentos de Thaís, lejos sin embargo de las predilecciones de Güiraldes, y también a Flaubert —hasta por el tema— lo mismo que a Wilde, admirado por él. Lo diferencia, entre otras cosas, una mayor sobriedad en

la pintura y una menor preocupación formal. El tema, común a los autores citados, cumple su trayectoria en un medio bárbaro pero más cercano a él: la pampa hirsuta de lanzas. La sangre en odio arroja a Anthrarú hasta las puertas del templo donde se obrará el milagro de su conversión. Una primera parte de alta sonoridad, abre paso a la que se inicia con la entrada al templo, descripta bellamente con un esplendor extraño de luz donde vaga la "palabra tenue, de entonación ignota entre el acorde, el incienso y los colores" (pág. 125).

La purificación del indio se cumple en medio de tremendas pruebas. Oirá la voz que le indica el camino: "Has gozado de tí, ahora levántate, sufre y sé de los otros". Comienza así el desasimiento, la ruptura total con el mundo. La llanura, en eco de simpatía, repite en su alma el despojo de la ostentación. Creemos oír las palabras de Roger Caillois: "Quien no sienta en sí plenitud ni exceso de ser, ¿podría concordar con este suelo ascético?" (10).

Como expresión el cuento es ya de un Güiraldes pura médula, dueño de una palabra que aprieta la frase y de una frase que da estructura a un párrafo rotundo o amplio de color. Sólo en las páginas iniciales y con lógico fin de mostrar un claroscuro, su descripción se "ablanda" como en los modelos franceses en un refinamiento de plástica belleza. Y es entonces que se oponen a esa opulencia las palabras tajantes. El fin yergue este tono hasta el espanto, en una muerte ruda dicha en tres palabras. Y aun así, en apariencia de bandazos rudos, se percibe la concepción, diríamos sinfónica, del relato.

El tercero de estos cuentos, *San Antonio*, tiene un clima "dannunziano", el de *La Virgen Ursula*, por ejemplo, sin que le falten las notas propias del Flaubert cuyas "chutes de phrases" admiraba. Los factores psicológicos del relato son más complejos que en los otros dos. Hay hasta una cierta ambigüedad en las pruebas con que el asceta tortura su cuerpo. Se observan rasgos de sensualidad pánica. Dice por ejemplo:

---

(10) ROGER CAILLOIS, *La pampa*, en *Rev. Sur*, Bs. As., 1939, N° 60.

“Un último estrujón lo curva sobre el mundo como sobre una hembra”. El flagelamiento al que se somete, le produce por momentos “una borrachera sádica”; es “presa de un placer equívoco”. Y aun antes de mostrarlo en posesión de la paz, la propia calma se le manifiesta por un suave bienestar corpóreo. Sin embargo, Güiraldes ha visto bien el proceso, que en el cuento queda encerrado entre una introducción ilustrativa y un final que casi la repite. La figura del santo, voluntad heroica que vence a la carne, se aísla así de la sucia luz en que se regodea el cerdo. La expresión, escueta, rápida, crea un ritmo martillante muy adecuado. El momento que sigue recuerda ya a un pasaje semejante en Don Segundo Sombra. Escribe: “Pesadas gotas caen a intervalos, fustigando rabíscamente el suelo; bocanadas de polvo saltan en explosiones crepitantes. . . ; al rato, un abrazo turbio confunde cielo y tierra” (pág. 135).

Estos son los cuentos de Güiraldes. Considerados en particular o en totalidad, casi no se puede comprender la indiferencia o la condena que por mucho tiempo pesó sobre ellos. Un crítico aludió cierta vez a la atmósfera que se formó en torno de Güiraldes por aquel año de 1915, en que aparecieron los *Cuentos de Muerte y de Sangre* y *El cencerro de cristal*. De esa crítica, extraemos lo siguiente: “El señor Ricardo Güiraldes publicó hace ya algún tiempo dos libros que apenas aparecidos, motivaron juicios diversos, severísimos y risueños la mayor parte. Algunos señalaron alborozados la aparición del famoso caso de “luciérnagas”. “Y bien —continúa el crítico— de estos dos libros, uno es francamente malo: *El cencerro de cristal*. El otro, *Cuentos de Muerte y de Sangre*, descubre en su autor cualidades que desarrolladas, pudieran dar frutos excelentes. . .” (11).

Creemos sinceramente que la aptitud de Güiraldes para el cuento estaba ya entonces madura y que esos relatos son en sí mismos, “frutos excelentes” los más.

GUILLERMO ARA  
Grinnell (Estados Unidos)

---

(11) JULIO NOÉ, en Rev. *Nosotros*, año X, t. XXII, julio 1916.