

CAPITULO



CENTRO
EDITOR
DE AMÉRICA
LATINA

la historia de la literatura argentina

30

Ricardo Güiraldes



CAPITULO

la historia de la literatura argentina

30. Ricardo Güiraldes

Este fascículo ha sido preparado por el profesor Noé Jitrik, redactado en el Departamento Literario del Centro Editor de América Latina, y ha tenido una lectura final a cargo del profesor Adolfo Prieto.

CAPITULO constituirá, a través de sus 56 fascículos, una Historia de la Literatura Argentina, ordenada cronológicamente desde la Conquista y la "Colonia hasta nuestros días. El material gráfico con que se ilustrará la Historia, estrechamente vinculado con el texto, brindará a los lectores una visión viva y amena de nuestra literatura y del país. Cada fascículo será, a su vez, un trabajo orgánico y completo sobre un aspecto, tendencia, período o autor de nuestras letras.

En **CAPITULO N° 31:**

EL TEATRO EN LA VUELTA DEL SIGLO: FLORENCIO SANCHEZ

- + LOS ANTECEDENTES:
PANORAMA FINISECULAR
- LOS CIRCOS
- JUAN MOREIRA
- FLORENCIO SANCHEZ: VIDA Y OBRA
- EL SUEÑO DEL VIAJE A EUROPA
- LOS PODESTA

y junto con el fascículo, el libro que comprenderá **BARRANCA ABAJO** y **EN FAMILIA**, de Florencio Sánchez

Para el material gráfico del presente fascículo, se ha contado con la cortés colaboración de la Biblioteca Nacional, del Museo Gauchesco Ricardo Güiraldes y del Instituto de Literatura Argentina dependiente de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

Oportunamente se suministrarán portadillas con títulos de tomos y capítulos para que los fascículos puedan encuadernarse. La Dirección se reserva el derecho de sustituir cualquiera de los títulos anunciados.



Ricardo Güiraldes

El siglo XX avanza en la Argentina dentro de los cauces que para la literatura parecen marcar las pautas tradicionales de las *élites* europeas, ahora volcándose a través del modernismo ya maduro con todas las novedades de fines y de principios de siglo, mezclándose de un modo cada vez más intenso y conflictual con un afán de expresión nacional, de asunción de la propia realidad, que se manifiesta con ímpetu ya por las vías del criollismo, ya del realismo tradicional, ya de formas naturalistas que desarrollan los intentos del 80, o, lo que es más exacto, en formas que mezclan y manejan todos estos elementos en proporciones diversas. De alguna manera, más tácita que explícita, por cierto, el viejo esquema liberal "civilización-barbarie" que escindía al país, entra en crisis y avanza hacia su total revisión. Esto se dará en forma de conflicto, no siempre consciente, es preciso repetirlo, pero quedará alojado en el meollo de una literatura en franca expansión. Literatura que, inclusive, puede a veces surgir de esas mismas *élites* europeizantes que siguen siendo en la Argentina las "dueñas de la cultura". Dentro de este cuadro de conflicto y problema, muchas veces oculto y como soterrado en el fondo de la pasión y la discusión estética, una figura se torna excepcionalmente representativa. Ricardo Güiraldes (1886-1927) ilustra de un modo muy particular, que debe ser estudiado atentamente, uno de los aspectos más interesantes de ese complicado proceso, mediante el cual se va cumpliendo esa lenta pero continuada integración de lo europeo en la entraña de una literatura nacional.

Vida de Güiraldes. — El 13 de febrero de 1886, en la casa de los Guerrico (sus bisabuelos), nace el autor de *Don Segundo Sombra*. Era el segundo hijo de Manuel Güiraldes y Dolores Gofí y lleva los nombres

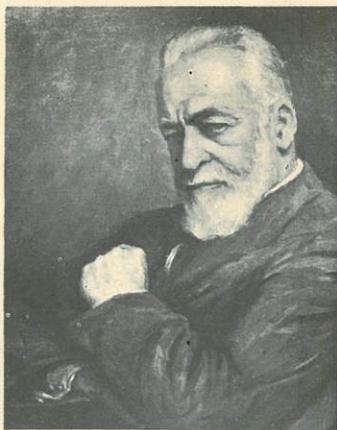
de los médicos que lo ayudaron a nacer: Ricardo Gutiérrez y Guillermo Udaondo. Al año siguiente, toda la familia viaja a París y se instala en el barrio elegante de Saint-Cloud, donde permanece durante cuatro años. Es obvio destacar que Ricardo y sus hermanos (Manuel, el mayor, y José Antonio, nacido en Francia) hablan en francés y el español viene a ser para ellos una segunda lengua. Los Güiraldes regresan a la Argentina en el 90, en plena crisis, revolución y cambio de gobierno, episodios que los biógrafos soslayan en relación con esta aristocrática familia. La vida del pequeño transcurre entre Caballito, donde pasa otoños e inviernos, en casa de su abuelo Güiraldes, y San Antonio de Areco, en la estancia propiedad de su padre, bautizada *La Porteña*, como la primera locomotora argentina. Los Güiraldes son viejos vecinos de Areco tanto por los Guerrico como por los Gofí, descendientes de Ruiz de Arellano, fundador del pueblo en 1730. Durante todo este tiempo se ha ido educando por medio de institutrices hasta que en 1897 es puesto bajo la dirección de Lorenzo Ceballos, un ingeniero mejicano, opositor a Porfirio Díaz, exiliado en la Argentina. Sin duda, en este período se impregnó de imágenes de la tierra y de figuras de hombres, en especial los peones de la estancia, vividos por el niño como semidioses: Víctor Taboada, Ramón Cisneros, José Hernández, Pablo Hernández, Nicasio Cano, Marcos Vera, Julio Ramos y Crisanto Núñez; en este período, también, empieza a canalizarse su voluntad de consignar por escrito sus emociones y experiencias: "Creo recordar cómo debuto de escritor, un diario infantil hecho en la Estancia, comentarios del día acompañados de dibujos..." (Carta a Guillermo de Torre, 1925). Pero las andanzas por el campo se acaban, minadas por el asma, que lo obliga a la inmovilidad y a veranear



Ricardo Güiraldes, en 1921



Casa situada en Corrientes 537 (Capital Federal), donde nació Güiraldes



Manuel Güiraldes, el padre del autor de Don Segundo Sombra, según un óleo de Hall



Doña Dolores Goñi, madre de Ricardo Güiraldes

en Quequén durante dos años. Luego, hasta 1904, en que se recibe de bachiller, estudia en el Colegio Lacordaire, el Instituto Vértiz, el Instituto Libre de Segunda Enseñanza. A continuación ingresa en la Facultad de Arquitectura al mismo tiempo que se interna en las primeras lecturas fundamentales: Samain, Nietzsche, Spencer, Michelet, Renan, Lugones, Darío, Dickens, Balzac, Zola, Maupassant, Dostoievsky, Flaubert, France y otros. Antes de internarse en las lecturas serias, frecuentó —él mismo lo recuerda— literatura infantil en abundancia, especialmente en alemán, idioma que manejaba más que el castellano al volver de Europa. Voluntariosamente, quiere corregir este desequilibrio y frecuenta los autores españoles: Campoamor, Espronceda, Núñez de Arce, Bécquer, Isaacs: “no había tenido suerte y seguí con el francés”. Hacia el 1905 conoce a Adeline del Carril, que tan importante papel cumpliría en su vida. Cambia de Facultad e ingresa en Derecho mientras trabaja como escribiente en una secretaría de juzgado: aplazos sucesivos lo hacen abandonar los estudios, sin que constituya mayor atractivo el puesto que le consiguen en un banco y en una casa de remates: “Al llegar la primavera me entraba una especie de furor por salir al campo”. Su padre empieza a impacientarse por la displicencia de su hijo, a quien le importa cada vez más la literatura; en la carta a Guillermo de Torre describe su pasión por autores como Flaubert: “envenenado por aquel sortilegio de belleza”. Es evidente que conoce los términos del proceso literario: Lugones ocupa la escena en la poesía y ya está derivando hacia nuevas zonas luego de la consagración de *Los Crepúsculos del Jardín* y el discutido *Lunario Sentimental*. El modernismo es ya la literatura oficial y cubre aisladas voces que plantean divergencias estéticas: Almafuerte, Carriego y, en la

prosa, el realismo tal como lo practican Payró y Gálvez. El país está estabilizado, la crisis del 90 es solo un mal recuerdo y si bien hay profundos cambios sociales y nuevas fuerzas políticas que conspiran (radicalismo, socialismo, anarquismo), el "régimen" está tranquilo y se siente duro y fuerte, capaz de expulsar a los elementos extraños que puedan perturbar la marcha del país. En estas condiciones, el "régimen" se apresta a celebrar el Centenario de la Revolución de Mayo con todo el boato de una confirmación histórica. Extrañamente, Ricardo decide no acompañar las celebraciones en las que su familia tiene tanta responsabilidad pues su padre es intendente municipal de Buenos Aires. Antes de mayo se embarca rumbo a Francia en compañía de su amigo Roberto Levillier.

París: Este viaje es importante en su proceso de acercamiento a la literatura: viene con lecturas y predilecciones en las que la belleza pura prevalece sobre el realismo. A partir de ahí iniciará una especie de conversión hacia preocupaciones éticas y metafísicas. En fin, es el viaje de la afirmación y la maduración. Por de pronto, en Granada, rumbo a París, empieza a anotar lo que serán los borradores de *Raucha*, entonces llamado "Los comentarios de Ricardito".

Una especie de *Diario* interior con vistas a una elaboración. En cierto modo, triunfa en París: su prestancia física, sus lecturas, su conocimiento del francés, la posibilidad de disponer libremente de todo su tiempo, le abren muchas puertas y conoce a pintores, músicos y escritores. Ricardo sorprende por su fuerza física, su habilidad para el canto, su desenfado para bailar el tango. Prosigue acumulando material para *Raucha* pero también para *El cercero de cristal*. En París, junto a elementos de disconformidad o de inseguridad, hay un vuelco —una moda, sin duda— a

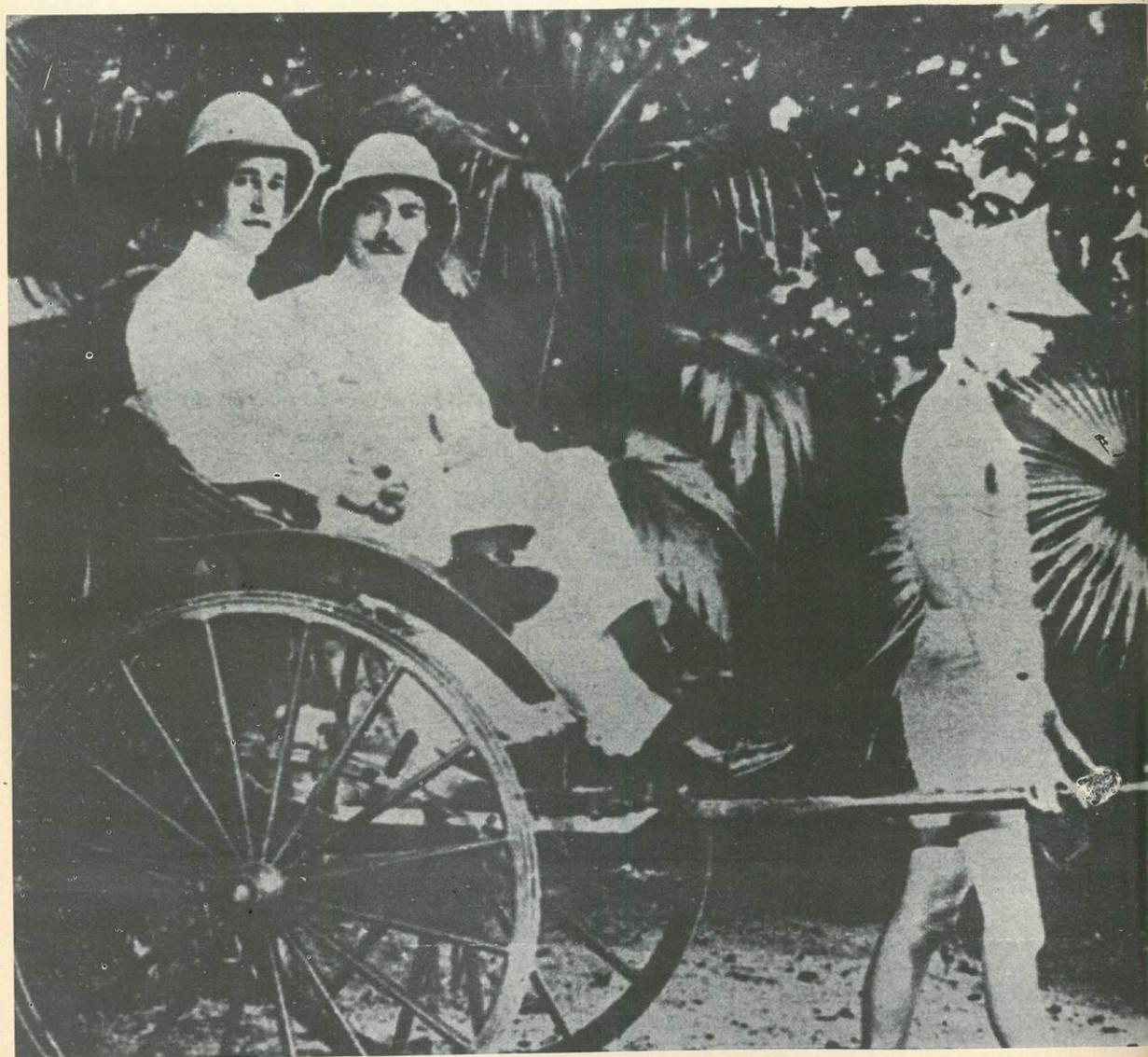
lo exótico, que impregna los grupos intelectuales. Güiraldes no es ajeno a la tendencia, lo cual lo empuja a iniciar un viaje por la India y el Oriente en compañía de su amigo Adán Diehl, quien se casará con Delia del Carril, hermana de su futura mujer Adelina. Pasa por Italia, Grecia, Constantinopla, Egipto, India, Ceylán, China, Japón, Rusia y Alemania. Lugares extraños, sensaciones raras, conocimiento de culturas distantes. Frente a todo ello, Güiraldes pudo pensar sin duda su propia situación de argentino en disponibilidad, su ubicación en dos mundos: París y San Antonio de Areco. A su regreso a Francia, la situación se hace difícil. Su padre se resiste a costear la fantasiosa vagancia de su hijo, que se ve obligado a refugiarse en el taller del escultor Alberto Lagos, el "papá Lagos" de la dedicatoria de *Xaimaca*. Una gran depresión lo domina en estos meses en que su literatura se estanca y, seguramente, se va sedimentando. "En París —dice— me decidí *une fois pour toutes*, como diría Laforgue, a convertirme en escritor." Encuentro consigo mismo que le permite un retorno a la Argentina superado y definitivo, con el espíritu abierto a la aventura vital en su país.

Nuevos rumbos: Hacia 1912 está en Buenos Aires integrando un grupo de artistas y escritores que se reúnen en el taller de Alejandro Bustillo, el grupo "Parera", formado por gente que ha estado en París (Diehl, Lagos, González Garaño, Alberto Girondo, etc.) y por mujeres cultas (Victoria Ocampo, Elena Sansinena de Elizalde) y que no oculta su afrancesamiento alimentado por frecuentes viajes y el origen aristocrático del ocio. En ese ambiente, Güiraldes conoce a Adelina del Carril, un tipo de mujer moderna, deportista y artista, camarada de hombres, que termina por casarse con el poeta luego de una temporada que éste pasa



Güiraldes de niño, con su tía y madrina, Sara Güiraldes y Guerrico

La fuerza evocativa de Don Segundo Sombra es sin duda más importante que su fondo histórico-documental. Güiraldes no era un realista ni un naturalista típico, de donde el valor artístico de su obra debe verse más bien en la capacidad de su lenguaje para objetivar, a través de esta evocación, todo el mundo interior del autor.



Ricardo Güiraldes y su amigo Adán Diehl, en la India (1912)

en la estancia *Las Polvaredas*, de los del Carril. El casamiento se realiza el 20 de octubre de 1913 y la pareja viaja hacia *La Porteña*. El hombre destinado por don Manuel para conducirla es un gaucho llamado Segundo Ramírez, el futuro Segundo Sombra. A partir de entonces Güiraldes se encontrará con lo suyo definitivo: el personaje, el ambiente y la mujer que tanto lo sostuvo y lo ayudó.

El estallido de la guerra, naturalmente, lo sobrecoge. A principios de 1915 decide publicar lo que lleva escrito y se presenta ante el pontífice Lugones con los manuscritos de *El cencerro de cristal* y *Cuentos de muerte y de sangre*. El famoso poeta lo aconseja y le exige más trabajo, especialmente de puntuación. Sea como fuere, aparecen ambos libros en el curso del año y el evento decepciona al autor. Ya porque no envía ejemplares a la crítica, ya porque presenta cosas muy nuevas en un ambiente estragado por el perfeccionismo posmodernista (Lugones y Banchs), solo obtiene burlas por su *Cencerro*, salvo el cariñoso apoyo de su familia, padre y madre incluidos. Es un libro de avanzada, respaldado en Laforgue con "muchas zapatetas al aire", en el que alternan la prosa y el verso y otras novedades para las que el público porteño no estaba preparado. Güiraldes se convierte, sin saberlo por supuesto, en precursor, como su contemporáneo Macedonio Fernández, más ignorado que él todavía. En virtud del fracaso de *El Cencerro*, nadie compra los *Cuentos de muerte y de sangre*, algunos de los cuales habían sido publicados en *Caras y Caretas* por incitación de Horacio Quiroga, bajo cuya influencia están concebidos. En estos cuentos Güiraldes da curso a una voluntad de integración de lo europeo en el caudal nacional, asumiendo de manera cada vez más enérgica las dos tendencias tradicionales que tra-

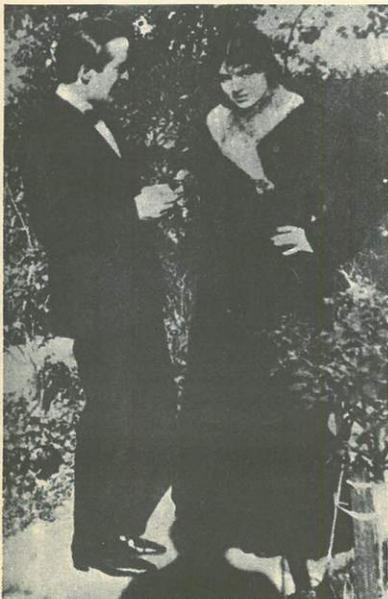
tará ahora de sintetizar en toda su obra. En los *Cuentos*, aparece el personaje de don Segundo Sombra, así como la dimensión sobrenatural y la tensión heroica de la vida. En el fondo, las premisas estéticas y temáticas de estos dos libros perdurarán como si Güiraldes hubiera escrito en su vida un solo libro al que le hubiera ido agregando partes. El fracaso lo lleva a cargar ambas ediciones y a depositarlas en el pozo de *La Porteña*, que se llevaba así las primeras esperanzas frustradas del nuevo escritor.

Hacia América: Para dar curso a su espíritu viajero y para olvidar esta primera derrota, a fines de 1916 emprende con su mujer y con Alfredo González Garaño y su esposa un viaje por el Pacífico rumbo a las Antillas. Salen de Valparaíso en el *Aysen*, y a partir de ahí Güiraldes va anotando todo lo que le ocurre, sus impresiones, pensamientos y sentimientos; todo este material se acumula y va a dar lugar a su posterior novela titulada *Xaimaca*, primitivo y auténtico nombre de Jamaica, isla en la que culmina el viaje. De regreso, termina la redacción de *Raucha*, que aparece en 1917. Se trata de la autobiografía de un "yo disminuido", como le gustaba decir a Güiraldes, construida sobre la base de "Los comentarios de Ricardito" empezados en Granada siete años antes.

El indiferente, el *bon vivant* que había sido Güiraldes, está conmovido por la guerra. Ha llegado la hora de la responsabilidad y la asume fundando, con González Garaño, el *Comité Nacional de la Juventud pro ruptura de relaciones con Alemania*. Las gestiones llegan al parlamento pero Yrigoyen veta la iniciativa, instalado en su firme política de neutralidad. Como los demás intelectuales argentinos, de tradición liberal, Güiraldes será profundamente antirradical, ajeno y hostil a lo que el radicalismo significa como cambio

Lo nacional y el destierro

Las largas permanencias de Güiraldes en el extranjero, particularmente en Europa, y sobre todo en París, eran un episodio más de esa especie de peregrinaje cultural a la Ciudad Luz que los escritores argentinos cumplían como un rito, y que configuraba una especie de indispensable bautismo cultural ya desde el 80. Sin embargo, Güiraldes no perdió por ello su sentimiento de argentinidad, sino que, al contrario, esa perspectiva, desde la ausencia, pareció ahondarlo. Así lo dice él mismo refiriéndose a estos periódicos y voluntarios destierros: "Entre extraños aprendí a ver lo que había en mí de nacional, lo que hay en mí, no de individual, sino de colectivo común a todo mi pueblo".



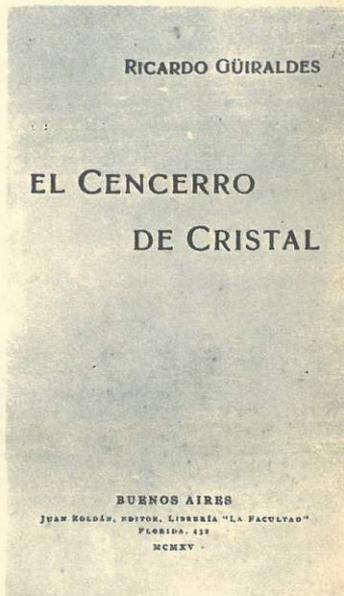
Ricardo Güiraldes y Adelina del Carril,
el día de su compromiso

en la vida argentina. Pero debajo de esta actitud consciente, no dejan de producirse cambios. Porque, quizás, sin que lo advierta, la dimensión política quiebra en él su propensión al esteticismo y acentúa la relación con lo concreto que en Güiraldes se referirá por cierto de un modo algo abstracto a la tierra, al pasado, a la tradición, y a cierta moral apoyada en todos esos elementos. Como medio de transición, y hasta retomar los apuntes del viaje al Caribe, escribe un "capricho teatral" titulado *El reloj*, que Adelina le aconseja no publicar, y en seguida trabaja en un ballet con González Garaño; la música le es encargada a Pascual de Rogatis y se interesa por la coreografía el célebre Nijinsky, que durante su viaje de 1917 a Buenos Aires frecuenta a estos artistas. El ballet se titulaba *Caaporá*; el proyecto no llega a realizarse debido a la enfermedad de Nijinsky.

En 1918 publica "Un idilio de estación" en *El cuento ilustrado*, revista dirigida por Horacio Quiroga. Fue escrito en veinte días, a un capítulo por día. Posteriormente tituló esta historia con el nombre de *Rosaura*, dedicándola a su hermana Lolita.

Es una novelita para adolescentes, de tema francamente cursi, y constituye una especie de desafío, en el sentido de hacer una literatura íntima, para adictos, sin grandes formulaciones, sin propuestas de contenido demasiado estridente e innovador. La guerra ha terminado y Güiraldes viaja a Europa para verificar los estragos.

Poco antes de salir, Adán Diehl le hace conocer el libro de Valéry Larbaud, desconocido para Güiraldes, *A. O. Barnabooth, ses oeuvres complètes, c'est-à-dire: un conte, ses poésies et son journal intime*, libro que lo deslumbra, en el que se reconoce y que le devuelve la nunca perdida fe en la literatura. Empieza la época de los *twenties*, la década de 1920 a 1930; y el personaje de Larbaud es



Portada de *El cencerro de cristal*



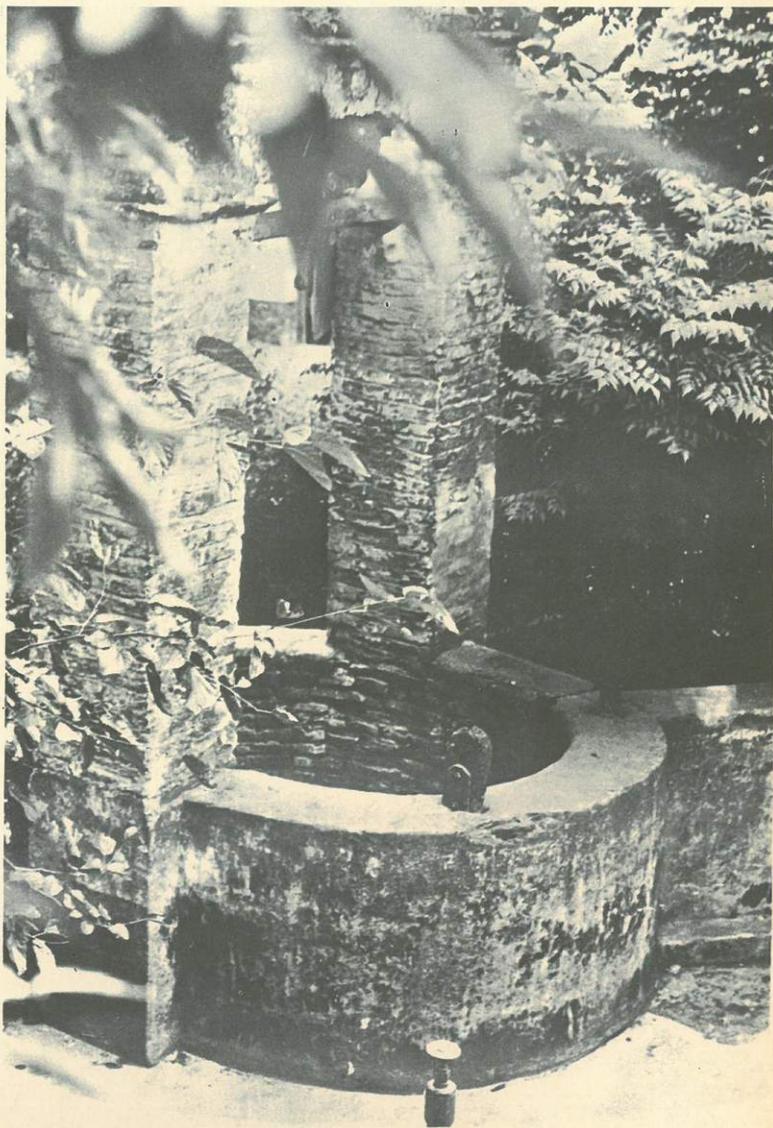
Portada de la edición de 1915 de *Cuentos de amor y de sangre*

como un portal por el que penetra este producto de las sociedades industriales, un poco bárbaras, que expresa la euforia adquisitiva, la relación entre potencia creadora (lo americano) y cultura estática (lo europeo), lo cual abre la compuerta para el cosmopolitismo, la literatura de viajes y la de aventuras.

Ya en París, pero ahora acompañado por Adelina, redescubre la ciudad tanto tiempo gustada. Ahora lee muchísimo y trabaja con excitación en *Xaimaca* que llega a las seiscientas páginas, reducidas a la mitad antes de la publicación, unos años después. Lee *Fermina Márquez* de su ya admirado Valéry Larbaud, hasta que finalmente traba relación con él por medio de Madame Bulteau, una mujer de letras amiga de Adelina.

Larbaud representa el vínculo entre los simbolistas y la promoción poética más reciente y tiene por de pronto en común con Güiraldes la fascinación por Laforgue. La amistad que se sella dura el resto de la existencia y para Güiraldes representa el ingreso en lo más vivo y creador de la literatura europea, porque Larbaud es un escritor de grandes vinculaciones, atento a lo más moderno y original, amigo de Paul Valéry, Gide, Claudel, Fargue, Jules Romains, St. John Perse. Larbaud escribe sobre Güiraldes en la *Nouvelle Revue Française* augurándole un destino superior, la gran obra latinoamericana. Pareciera que esos estímulos y esas amistades le hicieron tomar conciencia de sus posibilidades, ayudándolo, por consecuencia, a despojarse de lastres y a encaminarse hacia la obra definitiva.

En París es objeto de homenajes y sus opiniones son recibidas con interés en el salón de Mme. Bulteau, donde toca la guitarra para Ana de Noailles y Helène de Chimay. En un viaje típico de esa generación de aristócratas, los Güiraldes se marchan a España y de allí a Mallorca, donde



El pozo de "La Porteña", donde Güiraldes arrojó sus primeros libros

Sea cual fuere el juicio que se formule sobre el modo en que Don Segundo refleja o distorsiona la realidad del país, la belleza verbal del libro, su lirismo, su concisión y su dimensión imaginaria constituyen un notable factor de apertura y enriquecimiento para nuestra narrativa.



Güiraldes con sus amigos González Garaño y Aníbal Noceti, en París (1910)

se les une un grupo de amigos: Tito Cittadini, los González Garaño, el pintor López Naguil, el chileno Valdés, el catalán Iserne: literatura, pintura, arte, sol en los años felices de la posguerra en Europa y del radicalismo en la Argentina.

En el otoño regresan a París y allí, nostálgico, nuestro autor escribe los diez primeros capítulos de *Don Segundo Sombra*. A fines de 1920 están de regreso en la Argentina.

Criollismo y juventud: Los Güiraldes pasan un mes en una estancia próxima a Dolores, cerca de la ensenada de Samborombón. Allí Ricardo recorre los cangrejales que había visto en su infancia y recoge el material que le sirve para un poema, "Cangrejal", y para un capítulo de su obra máxima.

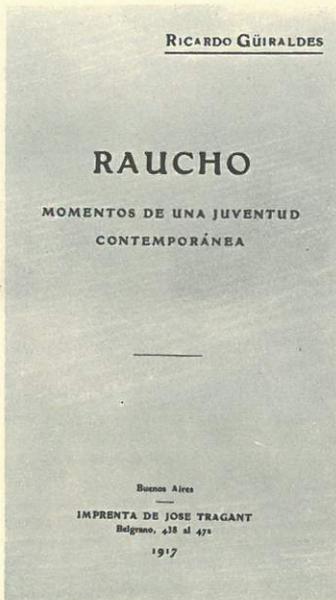
Entre 1921 y 1922 escribe los *Poemas solitarios*, publicados póstumamente, salvo los tres primeros que aparecieron en *Proa*. Momento reflexivo, de balance y de reconcentramiento con cierta tendencia a lo religioso.

A comienzos de 1922 vuelve a viajar, y se reproducen las alternativas del viaje anterior: París y vida literaria, Mallorca y exaltación. Eso dura el resto del año y hacia fines de 1922 aparece *Rosaura*, editada por Colombo en San Antonio de Areco. Al año siguiente *Xaimaca*, la novela del Caribe, "tratada blandamente bien por la prensa... y liquidé en el año noventa ejemplares". Entre 1923 y 1924 prosigue con *Don Segundo*. Trabajo y poemas solitarios, período de meditación, del cual lo saca Oliverio Girondo poniéndolo en contacto con los jóvenes: Borges, Brandán Carraffa, Vignale, Cané, Ledesma, Palacio.

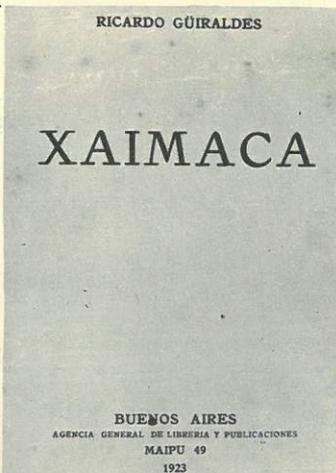
Es la época del gobierno de Alvear, un período de "vacas gordas", heredado del aislacionismo yrigoyenista, que se proyecta sobre el modo de vida. Sobre nuevas pautas, se inicia un período febril de revistas y

de editoriales que dan oportunidad a nuevos escritores. Es sobre este telón de fondo que surgen los famosos grupos de Boedo y Florida. Este último toma a Güiraldes como maestro y a Macedonio Fernández como profeta. Aparece la revista *Martín Fierro*, cuyo animador principal, Borges, al mismo tiempo que portador de la buena nueva del ultraísmo, es el descubridor entusiasta de un Buenos Aires mitológico que constituye algo así como el trasfondo del real, la ciudad que se está abriendo culturalmente. En 1924 se funda *Proa*, dirigida por Güiraldes, Rojas Paz, Borges y Brandán Caraffa. Simultáneamente, se crea el "frente único" de escritores para luchar contra el enemigo común, "el pompierismo", según divertida expresión de Oliverio Girondo. Para Güiraldes todo esto es una recompensa muy generosa a tantos años de soledad, y asume sus colaboraciones en *Proa*, en *Martín Fierro*, en *Valoraciones*, con un entusiasmo sólo comparable a su descubrimiento de Larbaud y el mundo intelectual francés. En esa época vive ya sea en la calle Paraguay 577, ya en *La Porteña*, ya, cuando baja a Buenos Aires, en el Hotel Phoenix o en el Majestic. Allí recibe y allí tiene de secretario, también, por un corto período, a Roberto Arlt, de quien escucha los primeros capítulos de *El juguete rabioso*.

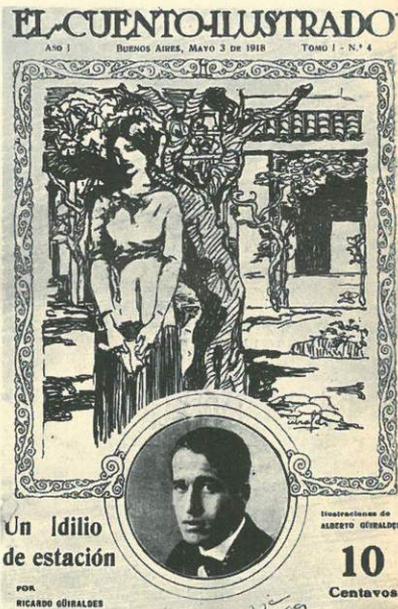
Güiraldes contesta la famosa encuesta de *Martín Fierro* acerca de la existencia de una mentalidad argentina y sus presuntas características. Su respuesta es una afirmación, plena confianza en el "ser" argentino y, "si nada existiera, sería nuestra obligación crear valores por la ley moral del amor y por la ley física del terror al vacío". Es interesante el artículo de Güiraldes justificativo de la aparición de *Proa*: conexión con la moderna literatura europea, recuperación de los contactos, perspectiva universalista de la cultura. Intere-



Portada de *Raucho*, 1917



Portada de *Xaimaca*, 1923



Portada de "Un idilio de estación" (más tarde *Rosaura*), cuento de Güiraldes publicado en la revista "El cuento ilustrado" que dirigía Horacio Quiroga (1919)



Güiraldes y su esposa Adelina del Carril en su viaje a Europa



Valéry Larbaud, en 1925

sante porque esa es la posición corriente de Güiraldes, que, precisamente, está dando los retoques a la última gran obra criollista; todo esto, aparentemente contradictorio, sirve para comprender mejor el *Don Segundo Sombra*. En agosto de 1925, *Proa* concluye su ciclo; Güiraldes describe el fracaso en carta a Valéry Larbaud. Como siempre, el pobre medio y la incomprensión, la falta de eco, las dificultades financieras, la carencia de suscriptores: "¿Qué puede hacer *Proa* en Buenos Aires sino lastimarse contra los adoquines?".

El balance es una revista en la que apunta tal vez con más seriedad que en *Martín Fierro* una nueva manera de entender la literatura argentina y una sistemática introducción de escritores europeos considerados como modernos, sin distinción de tendencias. En cierto modo, es un antecedente de *Sur*, que en el aspecto cosmopolita llevaría hasta sus últimas consecuencias la tentativa de vincular nuestro apuntar literario con el gran proceso literario universal.

Ultimos días: En marzo de 1926 está terminado el *Don Segundo Sombra* escrito en los últimos seis años. La novela fue escrita en un libro de comercio, de tapas negras, con Debe y Haber. Durante su redacción los amigos lo conocieron. Borges le auguró el éxito que después tuvo. El segundo capítulo fue publicado el 8 de julio en *Martín Fierro* y la primera edición corrió a cargo de *Proa*. El éxito fue inmediato: Lugones lo comentó en *La Nación*, *Martín Fierro* publicó poco después un número de homenaje, y fue visto, en fin, como la obra más acabada de una generación, de un criterio literario.

Desde 1922, Güiraldes se había empezado a interesar por problemas religiosos a través del hinduismo. Instalado en esta perspectiva, va escribiendo sus últimos libros que marcan una nueva evolución respecto de la novela que había representado (y

representa) el punto más alto de su creación. Poemas que no muestra, salvo a Larbaud, que traduce de *El sendero* y *Poemas místicos*, publicándolos en ocasión del último viaje que hace Güiraldes a Francia para tomar distancia frente al acontecimiento que significó *Don Segundo*.

El viaje a París se hace con intención de seguir a la India, pero hay síntomas de enfermedad que se agravan al llegar a Europa. El diagnóstico es fatal: cáncer a la garganta. Güiraldes lucha escribiendo *El sendero*. El 5 de octubre, llega la noticia del premio Nacional para *Don Segundo*. Muere el 8, asistido por Adeline, dos muchachos de *La Porteña* que había llevado, y sus amigos franceses. Sus restos llegan a Buenos Aires el 27 de noviembre, son recibidos por el presidente Alvear, y trasladados a San Antonio de Areco, donde reposan. Muy cerca de su tumba yacen también los de Don Segundo Ramírez, el resero que inspiró su célebre personaje.

La obra de Güiraldes. — *Unidad de la obra:* En un ensayo titulado *Las novelas de Ricardo Güiraldes*, el español Juan Collantes de Terán examina exhaustivamente la continuidad de esta obra desde un ángulo estilístico. Concretamente encuentra en todas las narraciones (novelas y cuentos) similares mecanismos expresivos en todos los niveles, desde el verbal hasta el estructural. A tal punto existe parentesco que toda la obra de Güiraldes estaría construida bajo el mismo signo estilístico en cuanto toda ella reposa sobre un mundo puramente sensorial cuyas especificaciones pasan a ser material novelístico concreto. Sensorialidad que recorre todos los niveles y que se manifiesta ya sea en lo extenso de las sensaciones expresadas en el plano de lo epidérmico o lo exterior, como por ejemplo el paisaje, y sea en lo

interno de la percepción interior que tiene su traducción en un lenguaje tenuemente evocativo o sentimental. En todo caso, lo que interesa es el vaivén que se da sensorialmente entre dos polos, interioridad y exterioridad que precisan de recursos estilísticos concretos en los que encarnarse. Una misma manera de entender la realidad y percibirla, en dos niveles que se interrelacionan y que producen desde los comienzos de su tarea de escritor sus vehículos adecuados y reconocibles en el análisis. En ese sentido, lo primero que surge es la "libertad en la forma" y la "atracción desmedida por la imagen", que recorren toda la obra, desde los poemas hasta *Don Segundo* (desde una imagen como "Los relámpagos dibujan carcajadas de luz" —*Cuentos de muerte*, etc.— hasta "Una luz fresca chorreaba de oro el campo", *Don Segundo*).

Pero no es sólo esto lo que permite creer que existe unidad en toda su producción sino muchos otros elementos más que resultan de una planificación de su estilo. Así, por ejemplo, la vivificación de elementos inanimados ("Lo grueso de la tormenta nos esperaba, sin embargo, agazapada en nubes, hecha montón para el lado del Sur", *Don Segundo Sombra*, XXIV), que sucede a una identificación con la naturaleza por la cual el paisaje es proyectado fuera del personaje y aparece respirando, pensando, soñando, reaccionando; desde luego que la transmisión de esta categoría se hace también por medio de imágenes sensorias, lo cual indica niveles de especificación que en su conjunto y en su resultado ponen en evidencia un estilo reconocible, presente desde el comienzo hasta el final. Pero sigamos enumerando especificaciones estilísticas comunes: las imágenes siempre están ligadas a tendencias de vanguardia; en *Xaimaca* son típicamente creacionistas ("anochechen en los bolsillos los pa-



Portada de un número de Martín Fierro

Ante una encuesta de la revista Martín Fierro sobre la existencia o no de una mentalidad argentina, Güiraldes responde afirmativamente. "Si nada existiera —dice— sería nuestra obligación crear valores por la ley moral del amor y por la ley física del terror al vacío".



Demostación a Güiraldes con motivo del éxito de Don Segundo Sombra, poco después de la reaparición de Martín Fierro (1926). Enrique González Tuñón, Manuel Gálvez, Juan Pablo Echagüe, Güiraldes, Adolfo Korn, Eduardo Gironde, Sra. de Rodríguez y Julián Rojas, Roberto Mariani, Francisco A. Colombo, Ruth Lange, Juan B. Tapia, Leopoldo Marechal, Absalón Rojas, Norah Lange, Ernest Xul Solar, Luisa y Molly Boggione, Oliverio Gironde, Raúl González Tuñón, Eduardo Mallea, Sixto Pondal Ríos, Rosa Boggione, Gerardo y Lamberti Sorrentino.



En la foto aparecen: sentados: Nicolás Olivari, Julio V. Rodríguez; de pie: Evar Méndez, Nerio de Palacio, Jorge Luis Borges, Luis M. Onetti, GeoMergault, Margarita Ricco, Pedro V. Blake



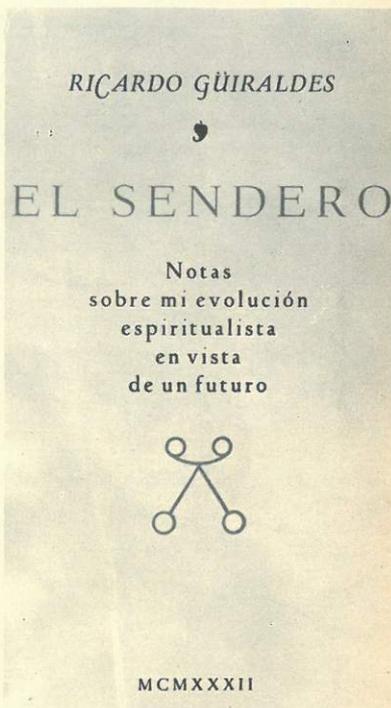
Portada del primer número de Proa

ñuelos...”), en *Don Segundo* tienen algo del vanguardismo floridense, una suerte de ultraísmo atenuado (“La noche iba dando importancia al viejo campanario de la iglesia”), en el que desaparece el carácter geométrico de los principales poetas de este movimiento; esta atenuación responde, sin duda, a la perduración en Güiraldes de la influencia del poeta simbolista francés Jules Laforgue, otra de las presencias constantes en toda su obra. En lo que concierne al arsenal verbal es notorio el galicismo, que campea por todas partes y que sobresale donde la prosa es menos vigorosa, encauzándose o reprimiéndose donde el lenguaje es más preciso.

La continuidad de estos elementos expresivos, que se vinculan en todo momento con una actitud vanguardista que puede, ella sí, cambiar de frente aunque no de alcance, insinúa —y ésta es ya una primera conclusión que puede anotarse— que la relación (a veces sujeción) con lo europeo no se abandona nunca. Si se compara *Raucha* o *Xaimaca* con *Don Segundo* se advierte que seguramente en la última novela lo vanguardista se adapta mucho más perfectamente pero eso no quiere decir que haya libertad total, que lo vanguardista quede diluido en un lenguaje totalmente nuevo. Y con esto recuperamos uno de los problemas que nos sirvió de introducción: hasta qué punto hay realmente un pasaje de lo europeo a lo nacional en la obra de Güiraldes.

Desde el punto de vista estilístico, la obra de Güiraldes nos propone por lo menos un núcleo significativo, común a todas las novelas: lo elegíaco, a cuyo sentido nos vamos a aproximar después de considerar las novelas por separado.

RAUCHO: El hórador de *Raucha* (1917) se titulaba *Los comentarios de Ricardito*. Es una pieza narrativa que está en la línea de la novela del



Portada de El sendero



Sepelio de Ricardo Güiraldes en San Antonio de Areco

80, especialmente de Eugenio Cambaceres. Temáticamente, constituye una especie de síntesis entre *Sin rumbo* y *Música sentimental*, en la medida en que propone dos perspectivas tradicionales en una sola experiencia, el viaje a Europa y la decepción del mundanismo y el retorno al campo. Y si por esos temas y su enfoque de los mismos Cambaceres se muestra como el novelista que abre el camino a una problemática de una clase social (la alta burguesía), es evidente que Güiraldes se sitúa en la misma perspectiva. Raúcho, como el personaje de *Música sentimental*, es hijo de un estanciero y tiene experiencias devastadoras en París. Luego, como el Andrés de *Sin rumbo*, redescubre el campo como la salvación, como la cura y la redención. Claro que Güiraldes no transcribe literalmente las imágenes de Cambaceres; así, por ejemplo, el retorno al campo, no se produce a lo gran señor, triunfalmente, como lo hace Andrés, sino humildemente, en una actitud que en lo superficial, en cuanto Raúcho acepta ser peón, sugiere cierta revisión de la tradicional exaltación clasista pero que la afirma en el plano de las esencias, justamente la idea-sentimiento del alcance terapéutico espiritual encerrado en el campo. La tierra recibe a ese hijo de estanciero vencido por el cosmopolitismo, y se brinda a él, el cual, a su vez, hace explícita su entrega. Idealización, espiritualismo que reencontramos en *Don Segundo* en la situación del chiquillo envenenado por lo puebler que aspira a curarse a través del duro oficio de resero. El recorrido que cumple Raúcho, de índole autobiográfica, se incrusta en una estructura de acciones separadas, mediante las cuales se da idea de crecimiento, de experiencia del mundo. Primero, es el deslumbramiento por el campo; luego, la formación intelectual; después los alardes varoniles de los años del cente-

nario, el despertar sexual, el aburrimiento, el obligado pasaje por París, casi la liquidación en la experiencia parisiense, el agotamiento y, finalmente, el campo como reencuentro, como renacer.

Raucha, como lo será *Don Segundo*, es una novela de aprendizaje con su lección final, una lección que va tomando forma en Güiraldes y que por el momento se apoya en una enumeración acumulativa de elementos espirituales, como si con ello se quisiera trazar la imagen de un argentino: la bravura, el riesgo, la aventura, la humildad, la tierra, el ancestro.

ROSAURA: Al revés de *Raucha*, *Rosaura* (1918) es una especie de capricho, un relato escrito para jovencitas a sugerencia de familiares; es como una apuesta o compromiso estilístico y es en su lenguaje y no en su tema donde se reconoce al autor de *Don Segundo*. Representa el aspecto sentimental en la obra de Güiraldes, y su material paga tributo, indudablemente, a un conjunto de ideas convencionales sobre relaciones de amor. Es un relato en tercera persona y el narrador cumple un importante papel pues maneja todas las líneas de la novela nivelándolas, preparándolas como para que pueda ser aceptada por un cierto público. De ahí, quizás, el generalizado semitono que se aviene, por otra parte, con los alcances pueblerinos del idealizado romance entre una muchachita y el hombre a quien aquélla ha visto pasar en un tren. Igualmente, trasciende una cariñosa ironía, una acendrada comprensión por la jovencita que sueña y espera la insalvable ilusión, todo lo cual tiende a expresar el clima sentimental del pueblito de campo. Pero la idea de capricho no agota la explicación de esta novela en la medida en que se completa la expresión del cuadro de vivencia campesina: es como si Güiraldes hubiera visto en esta historia elementos para perfeccionar su propia imagen de cam-

po, situándola simplemente esta vez en el marco del amor idealizado y lo pueblerino antes que en lo rural, respecto de lo cual lo pueblerino es como una especie de momento previo, de documentación. Pero como tema y aun como propuesta estilística, la ocurrencia se recorta históricamente pues pareciera corresponder a una época de transición; el fin de la guerra europea y la reciente paz incitan a un regreso a los pacíficos conflictos de aldea, expuestos razonablemente, encauzadas las turbulencias del corazón en un examen descendiente y amable, suspendida la capacidad de aventura hasta ver qué sucede. De lo cual se infiere que esta inocente diversión también se produce en atención al mundo europeo, y de modo tal que depende de sus avatares y acontecimientos. En el plano del lenguaje prosigue la línea general que liga toda su obra, intensificación de imágenes en la descripción, elementos del arsenal vanguardista, aunque todas las innovaciones no ocultan el hecho principal: la artificiosidad del tema, y la convencionalidad de la actitud con que lo trata.

XAIMACA: En 1923 publica *Xaimaca*. Se trata aquí de una novela en forma de *Diario* de viaje. Cada página del *Diario* es una estampa resuelta la más de las veces a la manera del pequeño poema en prosa. El redactor del *Diario* es Marcos Galván, quien escribe sus impresiones acerca de lo que va viendo al mismo tiempo que crece su amor por Clara Ordóñez. Poco a poco va primando este segundo aspecto que, comparado con lo que aparecía en *Rosaura*, se perfila, se hace más sugestivo sobre todo a partir de dos circunstancias. La primera es el prestigioso marco en el que se va manifestando; la segunda es que sus protagonistas viven el amor más comprometidamente; con referencia a *Rosaura*, hay una recuperación de la aventura que liga dos

Güiraldes y el cuento

En una de las piezas más logradas de los Cuentos de muerte y de sangre, Ricardo Güiraldes formula brevemente su propia concepción del cuento. Esto ocurre en "Al rescoldo", que integra este volumen publicado en 1915, dentro de una temática en cierto modo afín a la de Horacio Quiroga. Allí dice: "Un cuento es para alguien pretexto de hermosas frases; estudio para otros; para aquellos un medio de conciliar el sueño. Pero manjar exquisito para el criollo, por su rareza, hace que éste viva al par del héroe de la historia y tenga gestos, hasta palabras de protesta en los momentos álgidos".



Portada de Rosaura con un dibujo de Alberto Güiraldes

términos, el subjetivo-sentimental de viejo cuño romántico que podemos designar como “el misterio” del amor, y el exterior-sentimental que podemos describir como “encuentro con el paisaje”. Este circuito, sin embargo, no es algo dado sino que se va realizando: experiencia de viaje correlativa y paralela a la experiencia de amor. De tal modo, literariamente, expresivamente, el acento no está puesto en el paisaje ni en el amor sino en la relación “paisaje-amor”, entendida como fusión, como producida y productora. Por eso, probablemente, no hay análisis ni profundización de personajes, ni siquiera acciones. Los personajes están apenas esbozados, fijados en conductas típicas. Pareciera que lo que el autor quiere mostrar es cómo brota el amor a través del paisaje y cómo, correlativamente, se ve el paisaje en el brote del amor. Esa relación es lo nuevo, y se produce sobre lo dado. De ahí, el aire de convencionalidad que tienen los gestos de acercamiento porque son dos temperamentos que reconocen su afinidad y a partir de ella se exigen recíprocamente una atmósfera, algo que saben que pueden exigirse porque lo tienen dentro, porque responde a una idea previa. El es, de este modo, un contemplativo, un poco blando, sin iniciativas ni impulso; ella, una elegante realizada por el silencio y la sugestión. Sobre estas premisas establece entre ellos el amor que a cada paso los ratifica, no los hace variar, como si fueran modelos de conducta realizados por el hecho de ser objeto de literatura. Lo único que aparece con una dimensión experimental es el viaje, mediación en la cual, por otra parte, Güiraldes ponía tantos valores articulados, básicamente, en torno a la difundida vocación cosmopolita que caracteriza la preguerra así como, ansiosamente, la posguerra en la Argentina: viajar es un modo de vivir desde 1910 hasta 1940

y el viaje, preferiblemente a Europa, implica una conexión con la universalidad, una realización casi metafísica a partir del desplazamiento.

Lo común de esta novela con *Don Segundo* se da también en el plano del lenguaje: similar persecución de imágenes, parecidos mecanismos expresivos claro que con diferencias de matiz importantes; en *Xaimaca* el lenguaje es ceremonioso, adecuado al descubrimiento de la naturaleza; en *Don Segundo*, como el relato es más dramático y esc entra considerablemente en acciones, la solemnidad está más reducida, menos demorada.

Y, justamente, este matiz hace más compleja la última novela, es más difícil determinar en ella lo que en *Xaimaca* aparece en seguida como mundo afectivo tributario de lo europeo.

DON SEGUNDO SOMBRA: Dos elementos interfieren de inmediato la consideración de esta novela: el éxito que obtuvo y su alcance “nacionalista”. En cuanto al primero, obra compulsivamente sobre el lector, que se aproxima a una obra consagrada y lo obliga a hacer ciertos rodeos para conectarse con ella en una relación de descubrimiento original y total. En cuanto al segundo, que es una especificación de lo consagrado, es también coercitivo, modifica el juicio. Ahora bien, hay razones objetivas para que esto se haya producido.

En cuanto al éxito, las razones son básicamente las siguientes: la gran cantidad de ediciones y los consiguientes tirajes (más de 250.000 ejemplares hasta 1962, sin contar ediciones clandestinas), la universal aceptación de la crítica (desde Lugones hasta Borges ningún escritor argentino ha obtenido por una sola obra tal cantidad de juicios), el haber sido incluido entre los textos oficiales de la enseñanza secundaria. Todo esto significa consagración y, por lo tanto, formación de imágenes de las que

es difícil desprenderse al volver a acercarse al libro.

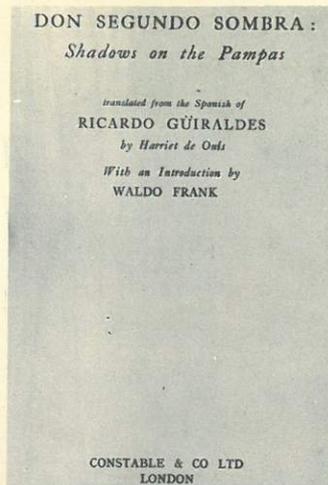
En cuanto al nacionalismo, las razones surgen de interpretaciones inmediatas del texto. Por ejemplo, la idea del retorno a la tierra viene acompañada de una exaltación que se tiende a definir como argentina y esencial. Sobre esta idea y además tomándola como eje, el argentinismo caracterizado de este modo viene a resumir un tono, una búsqueda literaria vacilante no sólo en Güiraldes sino en sus antecesores. En este sentido, en la medida en que propone con evidente nitidez un reencuentro con esencias, *Don Segundo* da un paso más adelante que Cambaceres y que Larreta, que proyectan demasiado estridentemente preocupaciones emergentes de un sentimiento de clases en crisis, y aún que Benito Lynch, quien problematiza en el aspecto cultural-social. Si unimos esta idea con la recepción y el éxito que tuvo, en este nivel *Don Segundo* viene a ser la exaltada y muy elevada revelación de algo que se quería escuchar, que iba buscando su fórmula expresiva adecuada.

Esto que se quería escuchar varía según las principales interpretaciones pero gira siempre en torno a lo argentino. Para algunos se trata de una propuesta a una juventud contemporánea, desorientada e inquieta, más que novela de los gauchos extinguidos. Para otros, representa una vuelta salvadora al criollismo frente a una literatura cosmopolitizada; para otros, finalmente, conforma un mensaje ético que surge del ennoblecimiento —justificado— de un ámbito.

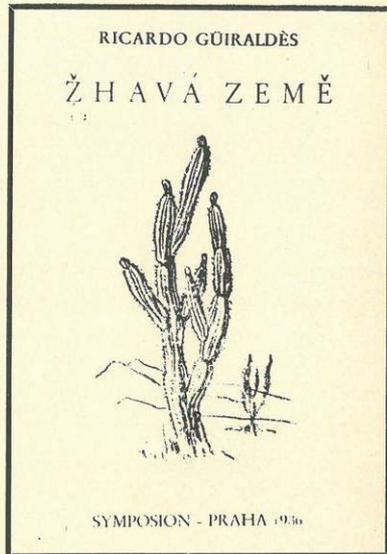
Todas las interpretaciones tienden a mostrar que el ámbito que cubre estas significaciones es el nacionalismo como nivel más general, que se especifica en un nivel medio en el hallazgo y expresión de formas de ser intrasferibles que se dan ya sea como afirmación de rasgos, ya sea como enfrentamiento directamente



Portada de una edición en francés de Don Segundo Sombra



Portada de la edición inglesa de Don Segundo



Portada de una edición checoslovaca de Don Segundo



Ricardo Güiraldes y el gaucho que inspiró la figura de Don Segundo

nacional en cuanto al leve repudio al gringo o su total omisión. Mediante todas estas pautas, nada más natural que se establezca una continuidad con *Martín Fierro* y se sienta que el libro introduce a nuevas metas de ese vivir metafísico que los nacionalistas siempre están tratando de definir.

Análisis literario: En su organización más general, *Don Segundo Sombra* es un libro de aprendizaje de la vida del gaucho. Esto está formulado como intención por parte del reserito cuando decide cambiar de vida, y está expresado en el tipo de narración cuya estructura fundamental es la de la lección que se aprende a partir de la inexperiencia; lección de trabajo, de diversión, de moral que indica que el ámbito en el que se imparte, el campo, es una verdadera escuela. El movimiento de los personajes, especialmente el protagónico, sus traslaciones, configuran experiencias que en mínima medida se vinculan con la vida afectiva, incluso con lo geográfico, y que más bien se inscriben o se concentran en lo campesino entendido como cultura.

Por su lado, las labores del campo son muy realizadas ya sea por el sistema de juicios que se les aplica, desde la óptica del que cuenta, sin duda, ya sea por la dramatización con que se las presenta (la doma, el rodeo, el trenzado, la curación, etc.). Ambas perspectivas indican que el trabajo es como una pugna en la que siempre triunfa el hombre y, correlativamente, las diversiones son propias del hombre de campo. Pero esta lección tiene dos alcances: uno, la obtención de una jerarquía profesional; otro, la apertura hacia un plano universal, filosófico en cierto modo. El primero, nos vincula con lo histórico en cuanto este aprender orgullosamente el oficio rural satisface requerimientos de la época de la tecnificación de la estancia; el segundo, soslaya lo histórico y nos proyecta hacia un men-

saje que en una primera instancia es moral (el valor de la experiencia o el precio de la madurez de la vida) y de inmediato afirmativo de esencias pues esa experiencia y esa madurez son paradigmáticamente rurales y a partir de ese ámbito sufren la universalidad. Queda claro que son dos términos conjugados: el ámbito en el cual se imparte la lección y la lección que se imparte, sobre la cual está puesto el acento, a punto tal que los episodios iniciales (el pueblo, huida a la estancia de Galván, encuentro con Sombra) y los finales (noticia de la herencia, amistad con Raicho, separación de Sombra) son el mero encuadre de lo que está en el medio, es decir, el sistemático aprendizaje ("Hacéte duro, muchacho!"), lo cual no quiere decir que sean pretextos o estén vacíos. Al contrario, son ricos en significación, pues como no pueden estar ahí, desgajados de la intencionalidad que circula por toda la novela, sufren un reforzamiento ético explícito: en los del comienzo hay un planteo de regeneración tras el cual se advierte una colisión entre cierta imagen de lo que es y produce la ciudad y una esperanza instintiva en el campo. En los del final, una síntesis entre lo urbano y lo campesino pero totalmente de otro signo a través de la culturización del reserito lo cual, como ya lo hemos visto cuando aparece una perspectiva cultural, promueve dos planos de conclusiones: uno general y universal pero abstracto y otro histórico referido a la integración de lo rural argentino en el mundo de la producción tecnificada.

Hacia el final de la novela, el protagonista-relator menciona "estos recuerdos", lo cual indica que fueron recuerdos desde la primera línea. Esto configura una estructura de rememoración desde el aquí, sin decirlo, lo cual quiere decir en principio que se busca fundir los tiempos, unificar pasado y presente en un clima

temporal único. Ya veremos cómo integramos este emergente. Hay, sin embargo, algunas pistas para advertir que se trata de recuerdos: el tiempo verbal del relato (genérico porque es un tiempo literario) y la madurez de las descripciones que superan, desde un ángulo realista, la capacidad expresiva y aun la cosmovisión de un niño inculato. Técnicamente, este resultado puede deberse a la forma en que fue compuesta la novela y al proceso de su organización: diez capítulos primero en París en 1920, otra gran parte entre 1923 y 1924, la terminación en 1926, es decir, que no es seguro que de entrada Güiraldes quisiera que su relato fuera rememorativo y que ese carácter pudo haberse impuesto después. De todos modos, hay un sector del relato, el de los diálogos, que se evade un poco de la rememoración, está como hecho presencia y es más novelesco; mientras que la rememoración, por lo evocativa, es estática y descriptiva y, por lo tanto, es trabajada en una perspectiva donde integra un permanente movimiento de gigantización que recorre las descripciones, como si se viera los personajes y los ambientes desde más abajo ("Grande y tranquilo era el campo", "El jinete que me pareció enorme bajo su poncho claro", "Inmóvil, miré alejarse, extrañamente agrandada contra el horizonte luminoso...") hasta el final, en que pasado y presente cesan en su tironeo y la historia concluye, reduciendo los hechos y las personas, haciendo que se vean de otro tamaño, el de la actualidad: "La silueta reducida de mi padrino apareció en la lomada." "Mi vista se ceñía enérgicamente sobre aquel pequeño movimiento en la pampa somnolente."

Es decir: pasado, cercanía visual, gigantización - presente, lejanía física, reducción. Naturalmente, lo más importante es la tentativa de fusionar pasado con presente; si se considera



Una pulpería en San Antonio de Areco



Riña de gallos

que se realiza este propósito creándose una perspectiva por medio de imágenes dentro de la general exaltación de un ámbito, el campero, no se puede menos que ligar las dos líneas que se unen para proporcionarnos un puente de acercamiento a cierta intencionalidad: al disminuirse lo presente desde donde se recuerda y al incrementarse en consecuencia lo pasado que tiñe, como lo hemos visto, lo actual, al realizarse ética y estéticamente el ámbito que da razón a ese pasado, por un lado se está diciendo que ese pasado es algo más que valioso, por el otro, que ha desaparecido. Dos consecuencias importantes: la primera, la creación de un melancólico sentimiento de pérdida acompañado por una resistente negativa a aceptar que con la pérdida haya desaparecido también el sentido de la vida que le era propio ("si sos gauchito de veras, no has de mudar..."), la segunda, la sensación de que todo se proyecta sobre el presente para iluminarlo y darle sentido. La lección de que hablábamos, empieza a enriquecerse y completarse.

El fondo histórico-temporal de la novela es, en consecuencia, imprecisable. Lo cual probablemente sea coherente con el melancólico sentimiento de pérdida. Sin duda se refiere a una época anterior a aquella en la que fue escrita, aunque algunos elementos fueron recogidos directamente para ser escritos (la riña de gallos, después del viaje a Salta, el cangrejil, después del viaje a Samborombón). Pocas referencias culturales hay que permitan una ubicación. Es en general una época de oro, la época de la libertad, en la que trabaja el que quiere y no hay policía para reordenar las cosas, en que patrones y peones se vinculan entre sí sin mayores dificultades y sin excesivas diferencias, en que no hay economía a fuerza de estar todo dado. En el fondo, es un tiempo abstracto, un tiempo

puramente espiritual en la medida en que es despojado de tensiones, alejado e idealizado. No hay política (una sola vez le piden la libreta a Don Segundo quien sale del paso con una broma en la que alude al fraude), no hay hechos históricos concretos, hay escasos lugares geográficos (algunos, como la costa del mar y los cangrejales, están indicados genéricamente), no hay una ruta seguida hasta el final sino entrecruzamiento y recuperación de caminos recorridos en varios años. Los datos de costumbres o económicos son los únicos que nos permitirían acercarnos a un presunto tiempo histórico. La pampa parece abierta, pero hay alambrados y el rodeo se hace por los caminos. Los trabajos se hacen para estancias cuyas poblaciones son pulcras y cuidadas cuando no recientes, además se realizan en tiempo y dándoles importancia, es decir, con un sentido productivo, industrial. En algún momento, inclusive, se venden animales quebrados a la carnicería, invención posterior a la implantación del alambrado. Se trata, por cierto, del campo moderno pero no del todo, en parte porque los técnicos, por así decir, son todavía los gauchos que se sitúan frente a su trabajo con una perspectiva épica y no industrial, en parte, también, porque en ningún momento se alude a la significación técnica, económica y política de la estancia moderna. En ese sentido, si no llega a ser un tironeo hay por lo menos una cierta tensión entre pasado y presente en cuanto el presente aparece muy disminuido. Las formas de la acción, es decir, la sustancia del aprendizaje, pertenecen al pasado, el mundo de conexiones con la realidad al presente, pero el pasaje de uno a otro plano se hace tan tenuemente que el pasado resulta afirmado y el presente no es asumido como proyecto.

En este esquema se inserta el capítulo XXV en el que el reserito gua-

cho vierte su dolor al enterarse de que ahora es patrón. Su primera pregunta, su primera inseguridad, es si seguirá siendo gaucho. Por el hecho de presentársele, es probable que sienta que hay algo que pelagra en el espíritu gaucho con el cambio de condición, pero Don Segundo le soluciona el problema mediante dos respuestas que se articulan: "tu padre era un hombre rico como todos los ricos y no había más mal en él"; y "si sos gaucho de veras, no has de mudar, porque ande quiera que vayas, irás con tu alma por delante como madrina e'tropilla". La interpretación es nítida: se es gaucho por encima de las contingencias, en este caso económicas y de clase social, y, por lo tanto, se es gaucho incontinentemente, en una dimensión moral o racial como un ser incontaminado por la historia. En consecuencia, el gaucho no es más el proletario campesino, el explotado, sino una categoría espiritual, un ensamblaje de virtudes que son presentadas como emanaciones de la naturaleza misma. Distinguir lo verdadero de lo falso (en la pelea —frustrada— entre Sombra y el tape Burgos), respetar lo respetable encarnado en la edad o el conocimiento ("No crea, señor, también sé respetar", tener legítimo orgullo por concluir una tarea y sus correlativos ("Como una vergüenza, peor que un golpe, sentí el ridículo de mi espera..."), tener y ejercitar auténtica autoridad, ser hábil y seguro, y muchas otras cualidades, son presentadas como características del campo y del gaucho y que surgen o se van dando por medio de una lógica espontánea, no intelectual, como inherentes y no como impuestas. De ahí la relación con la naturaleza a través de la seguridad que da la aprehensión de la realidad por medio de un instrumento tan seguro como es el instinto.

Una vez que Fabio Cáceres ha aceptado su nueva situación de patrón, su

ingreso a ese mundo no se realiza por el dinero sino por la amistad y, subsidiariamente por la cultura. La amistad es oportuna pues viene como a cicatrizar la herida que le ha provocado enterarse de que no era peón sino patrón. La cultura es la salida que tapa el hecho económico. Inicialmente, en un impulso, Fabio Cáceres piensa rechazarlo todo, distribuir sus tierras entre los gauchos. Pero ese impulso comunista no tiene sentido, expresa solamente su desdén por aquello que cierra un ciclo vital que apreciaba mucho. Luego se conforma y acepta el orden. A la violencia del rechazo, explicable psicológicamente en cuanto la época de aprendizaje es de adolescencia y ser patrón la concluye, sigue la adaptación en la cual cumple un importante papel Raucha, que es quien le va dando elementos para despanpeanizarlo. Son valores, nunca exigencias provenientes de la nueva situación económica, los que marcan el pasaje de gauchismo a cultura; pero una cultura impregnada de telurismo lo cual por una parte quita intelectualismo a la imagen convencional y corriente de la cultura, y por la otra dignifica las relaciones sociales y humanas. Condiciones básicas suficientes para la conversión de Fabio Cáceres, sin que sea preciso apelar a los vehículos tradicionales en la literatura argentina.

Sin duda Güiraldes compuso esta novela de reencuentro sin renunciar a su forma de ser escritor. Conmovidas sus premisas principales fundamentalmente por la gran guerra europea y en el terreno nacional por el acceso al poder de clases medias traza, como lo quiere Borges, una elegía en la que toma como material recuerdos y experiencias personales. Pesar e invocación componen lo elegíaco. Pesar, por la terminación de la aventura en el mundo a partir de la terminación de la guerra y por la desaparición de un modo de vida ecuestre



Ricardo y José Antonio Güiraldes

Algunas características del vocabulario de Güiraldes

1. — Sustantivación de infinitivos: “mi sentir”, “su decir”, “el decir”, “mi andar”.
2. — Uso de plurales abstractos: “irradiando valentías de tambor”, “con ágiles galanteos de gallo”, “las mudanzas adquirieron solturas de corcovo, comentando en sonantes contrapuntos el decir de los encordados”.
3. — Modismos localistas que aluden a la tierra: “gente a porrillo”, “al ratito”, “amorío a lo espina”, “cuestiones de polleras”, “les había hecho la cruz y me quedaría en mis veinte”.
4. — Argentinismos: “a lo de Galván”, “para las casas”, “en lo de don Segundo”.
5. — Pronombres enclíticos: “Sirvióme”, “reconociáme”, “hicieronse”, “salábanles”.
6. — Calicismos de construcción (hipérbaton): “la pesca misma, pareciéndome un gesto superfluo”, “pero la fatiga siendo el mejor de los colchones”.

en tierras descampadas y con hombres animosos y pobres; invocación, por la imagen de Don Segundo que ofrecería “antiguos rigores contra la vida muelle”. Este argumento alude al entrelazamiento cultural argentino-europeo pero el remedio heroico que propuso Güiraldes no fue copia de otro que se haya propuesto Europa sino que es una secuela de la complejidad con que Europa vivió la posguerra, sentimiento que incidió sobre el espíritu de la época, de la cual Güiraldes era buen presente.

Güiraldes y su época: Cabría preguntarse sobre cuál era el espíritu de esa época. ¿Qué elementos definen la complejidad de la posguerra europea? En primer lugar el reflorecimiento del irracionalismo, vigencia del instinto y la vida contra la cultura racionalista del victorianismo. En Europa, el vitalismo se convierte en reacción contra la sensatez, la vida razonable y segura, el buen sentido, las maneras medidas y mezquinas de la vida burguesa.

La literatura se hace cargo de este arrinconamiento histórico y trata de expresarlo por medio de temas claves: la aventura individual, el heroísmo, el vivir peligroso, el ascetismo desinteresado, el deporte como proeza y capacidad, la juventud, el coraje, la amistad varonil. Pero los temas no bastan pues está en juego un sentido de la vida: se les agrega el aprecio de lo local como homogeneización del rechazo a lo racional que es universal; de ahí el nacionalismo sobre la base de la estimación de la tierra y el ancestro.

Esta masa de respuestas pudo ser sentida como adecuada a nuestras necesidades argentinas pero a partir del nacionalismo considerado como afirmación de una personalidad que se siente debilitada (desde el enfoque de un europeo como Güiraldes) por la falta de cultura propia, de la inmigración (a la que se ignora olímpicamente) enemiga de formas tradi-

cionales que van quedando subdesarrolladas. La afirmación deseada de la personalidad nacional debe hacerse para salir del estancamiento y comenzar un desarrollo aunque paradójicamente se busquen los elementos afirmativos en el pasado. Nacionalismo, de todos modos, en el que coinciden en 1926 todos, liberales burgueses y nacionalistas radicales, aristócratas e hijos de inmigrantes. Grupo contradictorio que se forma por distintas razones. En el caso de Güiraldes, que supo dar la resultante, el rechazo al plebeyismo se canaliza hacia lo antiguo personalizado en el gaucho que hacia 1926 se presta para toda clase de reivindicaciones: el esteticismo (revista *Martín Fierro*), los intelectuales (protesta social encarnada en el gaucho como proletario), el mito nacional heroico (Lugones y el homerismo), el estilo de vida solitario (aristocracia antiplebeya). Es el mito que no carece de ningún componente típico en la obra de Güiraldes en su conjunto: muerte, violencia, sangre, fuerza, distribuidos en distintos libros y que se encuentran en contemporáneos como Quiroga, Yunque y otros, sin contar con lo propio del pasado que se nos presenta con todo su prestigio y nobleza frente a una actualidad chabacana y mercantilista. Pero ese pasado es zona perdida y recuperada a través de recuerdos de niñez embellecidos, nostalgias, exotismos. Es decir, no es reconstrucción sino recuperación, o sea, recuperación de lo propio. Conclusión: confunde el pasado con lo que le gusta a él de su propio pasado, en suma, a través de su recuerdo, eleva a categoría universal lo que no es más que una imagen de la realidad de su propio grupo, su familia, y su clase. Es evocación, sin duda, en *Don Segundo Sombra* y en *Raucha*; pero en *Xaimaca* y en *Rosaura* ese movimiento tiene otra expresión, es elusión del presente y de lo real, de lo cotidiano, en necesidad de idealizar

todo lo que no esté aquí y encontrarse con lo que se encuentre lejos, en el tiempo, en el espacio y en la mente.

Don Segundo se muestra así como una síntesis de todas esas líneas: es la huida (bien explícita) a un mundo donde no existen ataduras comunes y se manejan otras leyes, más elementales y duras pero más auténticas; es la aventura, es un mundo de hombres en el que el aprendizaje es de virilidad. Don Segundo es, además, un recipiente de adolescencia perpetua, característica de la aventura que no tolera la madurez, signo de reflexión, de compromiso, de sedentarismo. El destino total de Fabio Cáceres no se ve comprometido por su residencia en la pampa gaucha: la realiza en la juventud y en un mundo que, como se descubre al final, no es el propio aunque se proclame la continuidad espiritual entre las dos zonas. Cuando se reintegra al sector del que por azar estuvo excluido, la novela se acaba y comienza la elegía: el territorio de la aventura adolescente constituye la zona perdida, lamentada y cantada, pero el campo de la madurez es el que le corresponde; y la lamentación, a su vez, concluye o mejor dicho se estabiliza sobre los carriles de una espiritualidad que llena todos los revococos.

Se condena o se absuelve a *Don Segundo* mediante argumentos éticos.

Tal vez ese enfoque distorsione lo que en verdad la obra propone y que es, a nuestro juicio, la transmisión de un estado de ánimo acerca del país; desde esa perspectiva, su belleza verbal, su lirismo, su concisión y su dimensión imaginaria constituyen un factor de apertura y enriquecimiento.

Estado de ánimo de un momento y de una clase que pretendió manejarse con esencias, en el nivel más profundo. Pero al que se le filtra bellamente lo histórico.



Peones y reseros de San Antonio de Arco. El que está sentado a la derecha es Segundo Ramírez

Bibliografía Básica

De Ricardo Güiraldes

Obras:

- El Cencerro de cristal* (poemas), Buenos Aires, Roldán Editor, 1915 (1ª ed.). Id., Con nota preliminar de Adelina del Carril, Buenos Aires, Losada, 1952.
- Cuentos de Muerte y de Sangre*, seguidos de *Aventuras Grotescas* y una *Trilogía cristiana*, Buenos Aires, Roldán editor, ilustraciones de Alberto Güiraldes, 1915.
- Raucho* (Momentos de una juventud contemporánea) (Novela), Buenos Aires, Roldán Editor, 1917.
- Rosaura* (novela corta), San Antonio de Areco, Establecimiento Gráfico "Colón", de Francisco A. Colombo, 1922 (1ª ed.) Aparecido previamente en "El cuento ilustrado", colección dirigida por Horacio Quiroga, con el título de *Un idilio de estación*, Año I, nº 4, 1918.
- Rosaura* (novela corta) y siete cuentos, con nota preliminar de Adelina del Carril, Losada, 1952.
- Xaimaca* (novela), San Antonio de Areco, Agencia General de Librería y Publicaciones, 1923.
- Don Segundo Sombra* (novela), San Antonio de Areco, Editorial "Proa", Establecimiento Gráfico "Colón", de Francisco A. Colombo, 1926.
- Id., impreso por A. A. M. Stols, Maestricht (Holanda), con ilustraciones de Alberto Güiraldes, 1929 (7ª ed.).
- Id., con un poema de Alfonso Reyes y una nota de Luis Alberto Sánchez, Santiago de Chile, Editorial Ercilla, 1935.
- Id., con un vocabulario de Pablo Rojas Paz y viñetas de Gori Muñoz, Buenos Aires, Editorial "Pleamar", 1943.
- Id., con ilustraciones de Alberto Güiraldes y nota preliminar de Adelina del Carril, Buenos Aires, Editorial Guillermo Kraft, 1952.
- Poemas místicos* (poemas), edición póstuma de Adelina del Carril, San Antonio

- de Areco, Establecimiento Gráfico "Colón", de Francisco A. Colombo, 1928.
- Poemas solitarios* (1921-1927), edición póstuma de Adelina del Carril, San Antonio de Areco, Establecimiento Gráfico "Colón", de Francisco A. Colombo, 1928.
- Seis relatos*, San Antonio de Areco, cuadernos del Plata, con un poema de Alfonso Reyes, 1929.
- El sendero*, "Notas sobre mi evolución espiritualista en vista de un futuro". Maestricht (Holanda), edición de Adelina del Carril, 1932.
- El libro bravo* (poemas), San Antonio de Areco, noticia de Adelina del Carril, edición homenaje del Establecimiento Gráfico "Colón" de Francisco A. Colombo, 1936.
- Pampa* (poemas inéditos), Buenos Aires, Ollantay, introducción de Horacio J. Becco, dibujos de Osvaldo Svanascini, 1954.
- El pájaro blanco* (poema), San Antonio de Areco y Buenos Aires, Francisco A. Colombo, 1952 (fuera de comercio).

Principales artículos y notas:

- "Cuadros de la ciudad", en *La Nación*, Buenos Aires, 22 de mayo de 1921.
- "Contestación a la encuesta de Martín Fierro", en *Martín Fierro*, Nros. 5 y 6, Buenos Aires, mayo-junio, 1924.
- "Réplica" (a Horacio Rega Molina), en *Martín Fierro*, Nros. 8 y 9, agosto-septiembre, 1924.
- "Carta abierta", en *Martín Fierro*, Nros. 14-15, enero, 1925.
- "Ramón", en *Martín Fierro*, nº 19, julio, 1925.
- "Un prólogo", en *Proa*, nº 6, enero, 1925.
- "Carta a Guillermo de Torre", en *Proa*, nº 8, marzo, 1925.
- "De mi hemorragia del nº 11", en *Proa*, nº 12, julio, 1925.
- "Literaturas europeas de vanguardia", en *Proa*, nº 13, 1925.
- "Una carta inédita" (sobre Luna de enfrente de J. L. Borges), en *Síntesis*, Buenos Aires, V, nº 13, 1928.
- "Primeras notas sobre la guerra europea", en *El Suplemento*, agosto, 1934.
- "Carta a Guillermo de Torre", en *Bue-*

nos Aires Literaria, nº 2, noviembre, 1952.

Sobre Güiraldes

- Alonso, Amado, "Un problema estilístico de Don Segundo Sombra", en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955.
- Ara, Guillermo, *Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, 1961.
- Battistessa, Angel J., "Güiraldes y Laforgue", en *Nosotros*, VII, nº 71, febrero de 1942.
- Becco, Horacio Jorge, *Don Segundo Sombra y su vocabulario*, Buenos Aires, Ollantay, 1952.
- Bordelois, Ivonne, *Genio y figura de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Eudeba, 1967.
- Collantes de Terán, Juan, *Las novelas de Ricardo Güiraldes*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, 1959.
- Da Cal, Ernesto, "Don Segundo Sombra, teoría y símbolo del gaucho", en *Cuadernos Americanos*, VII, número 5, octubre, 1948.
- Echegaray, Aristóbulo, *Don Segundo Sombra, reminiscencia infantil de Güiraldes*, Buenos Aires, Ediciones "Doble P", 1955.
- Etchebarne, Dora Pastoriza, *Elementos románticos en las novelas de Güiraldes*, Buenos Aires, Perrot, 1957.
- Chiano, Juan Carlos, *Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, E. C. A., 1961.
- Güiraldes, Adelina del Carril, "Valéry Larbaud y Ricardo Güiraldes" en *La Nación*, 24 de marzo de 1957.
- "Homenaje a Ricardo Güiraldes", *Buenos Aires Literaria*, número 2, noviembre de 1952.
- Jitrik, Noé, "Don Segundo Sombra" en *El Mundo*, 1º de agosto de 1965.
- Kovacci, Ofelia, *La pampa a través de Ricardo Güiraldes*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1961.
- Marinello, Juan, "Tres novelas ejemplares", en *Literatura Hispanoamericana*, México, Universidad, 1937.
- Ocampo, Victoria, *Supremacía del alma y de la sangre*, Madrid, Espasa Calpe, 1935.
- Viñas, Ismael, "Güiraldes", en *Contorno*, números 5-6, 1955.



Este fascículo, con el libro RAUCHO, de Ricardo Güiraldes,
constituye la entrega N° 30 de CAPITULO
Precio del fascículo más el libro \$ 150.-

Todas las semanas

CAPITULO

le ofrece la más moderna e ilustrada
**HISTORIA DE LA LITERATURA
ARGENTINA**

y una obra completa y representativa de la
**BIBLIOTECA ARGENTINA
FUNDAMENTAL**

Estas son algunas de las obras importantes que publica CAPITULO:

Martín Fierro - J. Hernández
La gallina degollada y otros cuentos - H. Quiroga
El perseguidor y otros cuentos - J. Cortázar
El matadero y La cautiva - Echeverría
Amalia - Mármol
Facundo - Sarmiento
Santos Vega - Ascasubi
Una excursión a los indios ranqueles - Mansilla
La gran aldea - Lucio V. López
Juvenilia - M. Cané
Sin rumbo - Cambaceres

Poesía y prosa - Almfuerte
Antología de la poesía modernista
Antología de la prosa modernista
La gloria de Don Ramiro - Enrique Larreta
Los gauchos judíos - Alberto Gerchunoff
Rauchó - Ricardo Güiraldes
Florida y la vanguardia
Boedo y el tema social
Un guapo del 900 - Samuel Eichelbaum
Sala de espera - Eduardo Mallea
Informe sobre ciegos - Ernesto Sábato

CAPITULO

todo el país
a través de toda
su literatura