



Káñina

ISSN: 0378-0473

ISSN: 2215-2636

Universidad de Costa Rica

López Jiménez, Tatiana; Sáenz Leandro, Ronald; Soto Paniagua, Madeline  
La vuelta a la pampa en tres Cuentos de muerte y de sangre, de Ricardo Güiraldes  
Káñina, vol. 45, núm. 2, 2021, Mayo-Agosto, pp. 53-71  
Universidad de Costa Rica

DOI: <https://doi.org/10.15517/RK.V45I2.46903>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=44269335003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



## LA VUELTA A LA PAMPA EN TRES CUENTOS DE MUERTE Y DE SANGRE, DE RICARDO GÜIRALDES

*The Return to the Pampa in three Tales of Death and Blood,*

by Ricardo Güiraldes

Tatiana López Jiménez\*

Ronald Sáenz Leandro\*\*

Madeline Soto Paniagua\*\*\*

### RESUMEN

Este artículo realiza una propuesta interpretativa de tres relatos contenidos en *Cuentos de muerte y de sangre* (1915), cuentario hasta la fecha poco estudiado del autor argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927). El corpus se enmarca en el proceso de *la vuelta a la pampa*, llevado a cabo desde el programa impulsado por la vanguardia de la generación martinfierrista, misma que desarrollará una visión crítica en torno a la inminente desaparición del gaucho hacia inicios del siglo XX. Las reflexiones finales del trabajo resaltan, entre otras cosas, el entrecruzamiento entre la práctica tradicional de la gauchesca decimonónica y las reapropiaciones de Güiraldes, quien, más en una línea de vanguardia “nacionalista-eticista”, articula sus relatos a partir de elementos tales como la ironía, la violencia y las jerarquías sociales. Por último, se llama la atención la oportunidad abierta para realizar futuras lecturas desde una perspectiva de género, misma que todavía no ha sido lo suficientemente explorada para esta cuentística.

**Palabras clave:** cuento latinoamericano, gauchesca, literatura argentina, Ricardo Güiraldes, vanguardia latinoamericana.

### ABSTRACT

This article makes an interpretative proposal of three stories contained in *Tales of Death and Blood* (1915 to date not so studied, by the Argentine writer Ricardo Güiraldes (1886-1927). The corpus is part of the “return to the pampa” process carried out from the program promoted by the “martinfierrista” *avant-garde* generation, which will develop a critical vision around the imminent disappearance of the gaucho towards the beginning of the 20th century. The final reflections of the work highlight, among other things, the intersection between the traditional practice of the nineteenth-century gaucho and the reappropriations of Güiraldes, who, from a “nationalist-eticist” proposal, articulates his stories from elements such as irony, violence and social hierarchies. Finally, there is an opportunity to carry out future interpretations from a gender perspective, which has not yet been sufficiently explored for these tales.

**Key Words:** Latin American short story, gaucho, Argentine literature, Ricardo Güiraldes, Latin American vanguardism.

---

\* Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Correo electrónico: [angellyn4719@gmail.com](mailto:angellyn4719@gmail.com)

\*\* Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Correo electrónico: [ronald.saenz@ucr.ac.cr](mailto:ronald.saenz@ucr.ac.cr)

ORCID ID <http://orcid.org/0000-0001-8717-1870>

\*\*\* Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. Correo electrónico: [madi.soto.p@gmail.com](mailto:madi.soto.p@gmail.com)

DOI: [10.15517/RK.V45I2.46903](https://doi.org/10.15517/RK.V45I2.46903)

Recepción: 7/1/2020

Aceptación: 18/5/2020



## 1. Introducción

El escritor argentino Ricardo Güiraldes (1886-1927) ha pasado a formar parte del canon literario latinoamericano por la publicación de su conocida novela *Don Segundo Sombra* (1926), la cual, al lado de las obras más conocidas del colombiano José Eustasio Rivera y el venezolano Rómulo Gallegos, completa la “trilogía ejemplar” de la narrativa social de corte regionalista de la primera mitad del siglo XX.

A este trío de autores, convencionalmente, se le atribuye el haber sido el precursor, tanto del regionalismo (y todas sus conceptualizaciones similares) como de muchas de las temáticas que se reflejarán en la etapa expansiva del realismo social en el continente a partir de los años treinta. Si se piensa en contexto político y cultural, América Latina se encontraba experimentando la fase de expansión del capitalismo y la industrialización, lo cual, naturalmente propició un caldo de cultivo para las más diversas expresiones literarias desde nuevas aristas. La “vuelta a lo autóctono”, evidenciada en la praxis del regionalismo, propició una serie de temáticas, como respuesta a las primeras vertientes estéticas de la práctica vanguardista, que generaron a su vez un replanteamiento en torno al estado situacional de las relaciones de poder en las desiguales sociedades de los países latinoamericanos, por lo que no es de extrañar que comenzara a aparecer en escena el gran compendio de masas oprimidas (llámense, indios, llaneros, gauchos, campesinos, obreros, mineros) presentes en el continente.

Sobre esta línea, el caso de Güiraldes destaca por su retorno al espacio de la pampa argentina, pero esta vez no desde un punto de vista idílico, sino como una especie de elegía del gaucho.<sup>1</sup> Esta *vuelta a la pampa*, sin embargo, no será como su antecesora decimonónica, sino que, por un lado, beberá de la propuesta programática impulsada por la vanguardia de la generación martinfierrista

---

<sup>1</sup> Como bien es sabido, la gauchesca rioplatense fue una corriente estética ampliamente difundida hacia la segunda mitad del XIX dentro del ambiente porteño sudamericano, en gran parte gracias a las obras precursoras de Bartolomé Hidalgo, Antonio Lussich, Hilario Ascasubi, José Hernández y Estanislao del Campo, quienes fueron capaces de incorporar a la literatura las temáticas asociadas a la vertiente popular-campesina (gaucha) del Cono Sur (véase Oviedo, 1997, pp. 47 y ss.).



(fundada por Oliverio Girondo), la cual buscaba dar con una forma expresiva “meramente argentina, principalmente a través de la utilización de expresiones lingüísticas agauchadas” (Schwartz, 2002, p. 84); mientras que por otro, desarrollará una visión crítica en torno a la inminente desaparición de los gauchos, quienes para ese entonces se encontraban “reducidos a unas leyes de economía agropecuaria concordantes con el comercio internacional” (Peña, 1987, p. 187), es decir, de un gaucho que “ya no es el dueño de la pampa; [ahora] trabaja para los propietarios de la estancia” (Henríquez Ureña, 2014, p. 140).

Ahora bien, aunque *Don Segundo Sombra* se haya convertido en el paradigma de la novela pampeana moderna (Weiss, 1960), ya es posible ubicar esta temática desde los escritos más tempranos de Güiraldes. Para Oviedo (2001, p. 235), el autor argentino se reencuentra con su país luego de una estancia de dos años en París, entre 1910 y 1912, tras la cual comenzará a vincular su sentido nacional en estrecho diálogo con el mundo gaucho, aunque apuntando hacia una superación de las formas de antaño:

The novels and short stories of Guiraldes constitute a panorama of the evolution of the Pampa, heart of Argentina, an evolution slowed by the political strife that followed the Wars of Independence and by a dictatorship of some twenty years [...] The gaucho's descendant, the man of the Pampa depicted by Güiraldes, on the other hand, finds European culture advancing upon him in ever expanding waves, dislodging tradition and demanding that he become the agent of his own transformation. Although this man still prides himself on an integral gaucho personality, such a personality is now more and more a mental reality [Las novelas y cuentos de Güiraldes constituyen un panorama de la evolución de la Pampa, corazón de la Argentina, una evolución desacelerada por la lucha política que siguió a las guerras de independencia y por una dictadura de unos veinte años [...] El descendiente del gaucho, el hombre de la pampa representado por Güiraldes, encuentra que la cultura europea avanza hacia él en oleadas cada vez más extensas, despreciando la tradición y exigiendo que se convierta en el agente de su propia transformación. Si bien este hombre todavía se enorgullece de una personalidad gaucha integral, tal personalidad es ahora cada vez más una realidad mental] (Weiss, 1958, p. 149).<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> La traducción es propia.



Es por ello que, en su primer libro de relatos, *Cuentos de muerte y de sangre* (1915),<sup>3</sup> el tema del campo (la pampa), y de las relaciones y los personajes que lo habitan, ya ocupa un lugar importante que, sin embargo, se terminará de desarrollar por completo en la novela cumbre de la década de los veinte.

Aunque el título del cuentario recuerde a uno de los clásicos de la narrativa breve latinoamericana, *Cuentos de amor de locura y de muerte* (1917) del uruguayo Horacio Quiroga, el libro del argentino no corrió con la misma suerte en el tanto le valió el fracaso editorial y las múltiples críticas de sus coterráneos, razón que llevó al mismo Güiraldes a renegar de esta obra (Lois, 1997, p. 75). Si al hecho anterior se le suma como contraste el éxito de *Don Segundo Sombra*, no es de extrañar que el cuentario haya sido totalmente opacado por la novela, generando un silencio a su vez dentro de la crítica literaria. Este último, a criterio de los autores, es en sí mismo un aliciente de peso para considerar su estudio.

De entre los pocos trabajos dedicados al estudio de la obra en cuestión, destaca el de Valdés (1967), quien propone una tipología para dividir los relatos del cuentario en tres grupos: 1. Cuentos de la vida pampeana, 2. Cuentos del vivir urbano y 3. Cuentos del vivir espiritual superior. Al seguir esta clasificación como criterio de selección, el presente trabajo pretende analizar tres cuentos pertenecientes al primer grupo, a saber, “El remanso”, “De mala bebida” y “El Zurdo”, con un doble objetivo: caracterizar el personaje del gaucho presente en los cuentos, en consonancia con las tensiones señaladas presentes en la literatura de Güiraldes, y, en un segundo momento, reflexionar sobre la reinterpretación vanguardista de la gauchesca tradicional.

Así las cosas, en una primera sección se desarrolla el andamiaje conceptual que delimita la gauchesca, y en especial al gaucho, como un personaje tipo en la literatura rioplatense del siglo XIX, delimitando las características de esta corriente y poniéndolas en diálogo con los cambios evidenciados en la práctica literaria del siglo XX. En un segundo momento se desarrolla un análisis

---

<sup>3</sup> Ese mismo año también publica su primer libro de poemas, *El cencerro de cristal*, en el cual la temática gaucha ya se encuentra presente.



de lo enunciado anteriormente para los tres cuentos seleccionados, mientras que, por último, se dedica la sección de conclusiones para reflexionar en torno a las similitudes y diferencias entre los textos, con el fin de identificar un posible esquema de la vertiente pampeana presente en la obra temprana de Güiraldes.

## **2. Ricardo Güiraldes, la vanguardia y la recuperación de la gauchesca**

Hacia los inicios de la década de 1920, y en consonancia con el influjo de las corrientes europeas, el continente latinoamericano experimentó una creciente politización de su sector cultural. Este hecho significó, a un mismo tiempo, tanto la profundización de la estética vanguardista como su misma problematización. Y es que a criterio de Bosi (2002), las vanguardias latinoamericanas en realidad se llegaron a caracterizar por su paradójica diversidad y complejidad: a saber, por la coexistencia de una vertiente “moderna-cosmopolita”, al lado de otra más bien “nacionalista-eticista” la cual tuvo un entrecruce particular con el avance de los movimientos de la izquierda criolla en el continente. Al parecer de este autor, dentro de la citada diversidad lo único que aglutinó a todas las corrientes de vanguardia fue el contexto social en el que surgieron (periodo de entreguerras, avance del comunismo internacionalista, crisis económica mundial, etc.).

En esta coyuntura, surgen dos metarrelatos construidos en torno a la producción artística de la época: la confrontación entre “vanguardistas de arte puro” versus “vanguardistas de arte comprometido”. De una parte, se posicionaba el credo esteticista implementado desde la época del romanticismo, el cual fue tomado también por los modernistas y llevado a su extremo crítico y formal por las vanguardias, en donde el creacionismo de Vicente Huidobro vendría a ser su expresión primaria y representativa. Del otro lado, la vanguardia más cercana a la década de los treinta, la cual mostraba mayores vínculos con las vertientes socialistas de la época. Aquí jugó un papel importante la figura de José Carlos Mariátegui y su interpretación criolla del marxismo. No obstante, en ambos



proyectos estéticos el autor encuentra algo que ha dado en llamar “vanguardia enraizada”: “un proyecto estético que encuentra en su propio hábitat los materiales, los temas, algunas formas y, principalmente, el ethos que informa el trabajo de la invención” (Bosi, 2002, p. 27). En esta línea se podría clasificar tanto a la etapa criollista de Borges como al “martinfierrismo” de Girondo (y fuera de Argentina hasta el movimiento del muralismo mexicano y la poesía más madura de Neruda).

En consonancia y desde múltiples expresiones, los colectivos de vanguardia traen consigo un “cambio radical en la concepción y el uso de las formas artísticas literarias, fundamentalmente, en la poesía [imponiendo] una construcción que afectó el orden emotivo y espiritual de Hispanoamérica y del mundo” (Soní, 2007, p. 186). Así, la escritura de estas corrientes renovó el lenguaje, pero además la armonía estética. Con este telón de fondo, en Argentina surgirá un debate en torno a la identidad de lo “argentino”, retomando en parte la dicotomía clásica civilización/barbarie. En este debate, las posturas conservadoras eran de la partida de que una lengua que fuera “verdaderamente argentina” debía conservar las normas del canon académico, defendiendo que la lengua debía alejarse del habla criolla, popular en literatura gauchesca (Sosnowski, 1997, p. 133).

Aunque en Argentina la aparición del gaucho puede rastrearse con antelación, este personaje no surge sino hasta el siglo XIX.<sup>4</sup> Barcia (2019) manifiesta que lo peculiar de esta figura fue, por una parte, su naturaleza errante, y, por otro lado, su condición de alzado o fugado de la justicia.<sup>5</sup> Con este antecedente, el retorno a la pampa del vanguardismo nacionalista desempeñó la difícil función de reconstruir y reinterpretar la identidad de unos sujetos olvidados y rechazados por las ortodoxas élites culturales porteñas.

---

<sup>4</sup> La figura del gaucho en la literatura en sus inicios no estaba definida, sino que surge a comienzos del siglo XVII, y aunque este carecía de nombre, su figura ya empieza a gestarse en el espacio de la pampa (Barcia, 2019).

<sup>5</sup> El arquetipo del gaucho lo ofrece Hilario Ascasubi en la primera edición de su obra *Santos Vega o Los Mellizos de la Flor* (1850). Desde esta obra seminal, el personaje del gaucho se cristalizará bajo la figura del “habitante de los campos argentinos; [que] es sumamente experto en el manejo del caballo y en todos los ejercicios del pastoreo. Por lo regular es pobre, pero libre e independiente a causa de su misma pobreza y de sus pocas necesidades; es hospitalario en su rancho, lleno de inteligencia y de astucia, ágil de cuerpo, corto de palabras, enérgico y prudente en sus acciones, muy cauto para comunicarse con los extraños, de un tinte poético y supersticioso en sus creencias y lenguaje, y extraordinariamente diestro para viajar solo por los inmensos desiertos del país” (Barcia, 2019, pár. 5).



De esta manera, la evolución de la corriente gauchesca llegó a convertir al personaje del gaucho en valedor principal del “ser argentino”, en donde Ricardo Güiraldes se presenta como uno de los autores que prolongará y actualizará la visión del gaucho, pero sin desvirtuarla, valiéndose de la gauchesca como género poético-literario para discutir y reinventar la identidad nacional.

Por esta razón, en una época en donde la reinvención fue tomada en cuenta como un valor estético privilegiado, no es de extrañar que surgiera una serie de adeptos dispuestos a rescatar y a reinterpretar la gauchesca a partir de sus temas y de su peculiar apropiación del habla popular. Así, la inserción de Güiraldes en la vida literaria bonaerense, hacia la primera década del siglo XX, se da en el contexto de una rica producción cultural, caracterizada por el debate y la diversidad de propuestas estéticas (Giordano, 2009, p. 117). De hecho, uno de sus principales precursores en el rescate de la pampa fue el criollista Benito Lynch, escritor argentino cuyos textos llegaron a contrastar fuertemente con la corriente urbana que para ese momento estaba siendo desarrollada principalmente por Roberto Arlt.

Aunado a lo anterior, tal vez el mayor legado de Lynch a la propuesta de vanguardia presente en el cuentario de Güiraldes recae en el uso de la ironía (Oviedo, 2001). Al enfrascar este tropo particular desde un punto de vista semántico (Hutcheon, 1992), la muestra de relatos seleccionada revela una relación de antífrasis entre los títulos, la onomástica y la estructuración de jerarquías entre los personajes.

Así, antes de que *Don Segundo Sombra* se convirtiera en la famosa elegía “mundonovista” a la pampa argentina, la escritura de Lynch se encargó de ir insertando los usos narrativos que posteriormente serán retomados por Güiraldes para generar la fusión particular “entre el lenguaje regionalista y el de la vanguardia que hasta ese momento nadie había intentado con la sutileza y trazo seguro de él” (Oviedo, 2001, p. 235). De ahí el valor de los *Cuentos de muerte y de sangre*, que muy a pesar de su fracaso editorial y del rechazo de su propio autor, hoy pueden ser releídos



como un laboratorio de estilo y de temáticas que darán cuenta de la evolución panorámica de la pampa en la narrativa Ricardo Güiraldes (Weiss, 1958, p. 149).

### 3. Una mirada a la pampa en tres cuentos de Ricardo Güiraldes

“De mala bebida” tiene como personaje principal a Santos, un campestre cuyo cochero sirve a su señor don Venancio Gómez, Santos es caracterizado como un hombre bajo y grueso, de cincuenta y seis años y de vida bondadosa y tranquila. Por otro lado, don Venancio Gómez, se le cataloga como un “individuo cruel y bruto, que repartía su tiempo entre orgías violentas” (Güiraldes, 2014, p. 19). Este llega una mañana a buscar a Santos, después de enviarle un telegrama que decía: “Llego mañana 11 a. m.” (p. 19).

En el transcurso del viaje don Venancio iba somnoliento; no obstante, ello no fue impedimento para anunciar su deseo de matar a un hombre, a lo que Santos lo tomó de manera preocupante y temerosa, pues de no encontrar a otro, este debía ser la presa que saciara el deseo de su señor. Sin embargo, para suerte suya, en el camino, encontraron a un trabajador que, echado al sol, descansaba. Este, sin conocer su desafortunado destino, se inclina, quitándose el sombrero para hacer reverencia de respeto y saludarle, para no volver a levantarse: “El tiro sonó [en] seco” (p. 20).

Tras la síntesis de esta violenta escena, es importante analizar el título mismo, el cual se comporta como un programador de lectura, pues advierte al lector de que esa condición no traerá buenos resultados a la historia, empezando por el adjetivo que se utiliza, no es una simple bebida, sino que esta se etiqueta como “mala”, por lo que es poco probable que traiga consigo una consecuencia contraria a su naturaleza. Asimismo, desde el inicio el lector hace la relación entre el título y el alcohol, y que más adelante se va a hacer mención de esto: “el señor debía estar tomado” (p. 19).



Por lo que se refiere a la construcción de los personajes, el cuento, pese a su breve contenido, el recurso de la ironía que acompaña al título deja visualizar una distinción muy marcada en ambos, dado que Santos está descrito desde una bondad y pasividad que lo caracteriza, esto es confirmado desde su mismo nombre, haciendo referencia a una deidad, un ser divino. Lo dicho hasta aquí supone que el nombre del personaje protagonista constituya uno de los elementos más importantes que explica cómo este se va a salvar de su adversario y del ruin final que le esperaba. Por el contrario, Venancio no es un nombre que –de buenas a primera– evidencie una simbolización, no obstante, *El diccionario de los nombres* propuesto por G.M.Z. ofrece un catálogo de nombres femeninos y masculinos provenientes del latín, griego, vasco, hebreo, árabe, libanés, entre otros, el cual menciona a Venancia, como un nombre femenino que proviene del latín “y se traduce la cazadora” (G.M.Z., s.f., p. 205). Teniendo esto como referencia, se entiende que el apelativo deriva de *venantium* y este de *venator* que significa cazador, lo cual reafirma no solo el término anterior, sino que conviene subrayar que, hace alusión al deseo de apoderarse de una presa (como un cazador) para matarla.

Siguiendo esta línea, el cuento presenta a ambos personajes como campestres, con la diferenciación de la cuestión jerárquica. Ante esta situación, Venancio es el que tiene la libertad de hacer, a su antojo, lo que desee, mientras que Santos es quién se encuentra subordinado a su amo, por lo que tiene menos posibilidades para manifestarse. Por una parte, al primer personaje, de cierta manera, se le justifica su accionar desde su situación de ebriedad, pues la culpa no recae directamente sobre él, sino sobre el alcohol y su efecto. Esto se acredita desde el título “de mala bebida”, cuyo indicador recae sobre un elemento externo al individuo, asimismo, cuando este decide matar al trabajador que se encuentra en el camino, el narrador presenta la imagen de la siguiente manera: “el tiro sonó seco” (p. 20), en otras palabras, es una forma de quitar cierta culpa a aquel hombre. Esto vislumbra la culpabilización del síntoma o efecto del ebrio, además, pese a su deseo por matar quien se acercó a saludar fue el campesino del camino: “se acercó obedeciendo a los signos del borracho” (p. 20).



En cuanto a Santos, este subalterno está construido desde la animalización, puesto que se le atribuyen características de animales: “aulló bufonamente Santos” (p. 21), el aullido es la voz producida por los lobos y sus parientes, pero no solo aulló, sino que lo hizo bufonamente, es decir, de una manera grotesca. Así también, se exhibe una degradación en la construcción del personaje, deshumanizando su condición de persona: “[...] buscó ansiosamente una forma humana en lo que su vista pudiese alcanzar” (p. 21), como si este no fuese humano y se viera en la necesidad de serlo, otro ejemplo que lo evidencia: “Esperó que toda la fuerza de su ser creara a un hombre” (p. 21). Y, por último, lo presenta como a un personaje estúpido: “Y el intrépido Santos creyó tener que reírse” (p. 20), para quedar bien con su amo, aunque esto sea contra su voluntad, pero además sintiendo el alivio por esquivar la muerte y regocijándose de su igual porque de alguna manera, este le había salvado la vida.

Para finalizar, Santos se convierte en un “salvador de sí mismo”, una especie de figura *crística*, pues, aunque la sentencia de muerte era para él por ser la única presa que se hallaba para el cazador, tuvo la suerte, de topar con otra víctima que sería la carnada de su señor. Del mismo modo, tiene la cualidad de pedir y que se le cumpla: “tan fuerte era su deseo. Y se le fue cumplido” (p. 20). Este escenario se desarrolla en un ambiente que muestra el aislamiento de la zona, compartido con el sentimiento de Santos, sumándole a ello la aterradora angustia que él experimenta: “[...] sintió que se le aflojaban las mandíbulas; la luz le parecía más blanca, menos clara y las formas de los caballos bailaron ante sus ojos” (p.20). En clara referencia a la pampa rioplatense, lugar desolador (Barcia, 2019).

Por otro lado, en el cuento “El remanso”, no solo se hace una descripción de la vida en la pampa. Aquí, el paraje natural del ambiente, tanto físico como psicológico, ofrece hace una caracterización del gaucho y de las relaciones entre los sujetos que habitan en este espacio campestre. Este relato de Güiraldes está atravesado por la muerte, un hecho importante en el desarrollo de la diégesis, ya que esta parece ser resultado de la impertinencia de uno de los dos personajes centrales que se presentan en el cuento.



“El remanso” presenta como personajes principales a don Lisandro, un señor aparentemente terrateniente, y a Goyo, quien le sirve a don Lisandro. Este último se caracteriza como un hombre serio, malhumorado y además insistente en sus decisiones, no se especifica la edad de uno o de otro, y tampoco se hace una descripción física de ninguno de los dos personajes, de Goyo se intuye su larga vida en la pampa, su amplia experiencia andando por aquellos campos, además su carácter dócil y obediente, ambos hombres se disponen a partir, no se explica hacia dónde ni existe claridad de cuál es el objetivo del viaje, lo único que queda explicitado es que hay una valija, y que ambos están listos para empezar el trayecto.

Conforme avanza el viaje de don Lisandro y de Goyo, se puede entrever algunos detalles relacionados a su partida, así como las dinámicas que marcan la relación entre ambos sujetos, las cuales están delimitadas por una verticalidad en la cual Goyo es un individuo pasivo, sujeto a los mandatos de don Lisandro, quien a pesar de tener mucha menos experiencia es el que dicta las órdenes en cuanto al camino a seguir en el viaje. El viaje inicia en la madrugada, en medio de una absoluta oscuridad, esta oscuridad, sin embargo, no es impedimento para emprender el viaje a caballo por el campo, además de la oscuridad de la noche, el silencio forma parte de esta atmósfera de soledad espeluznante. Todo el ambiente de sombría soledad, silencio y extrañeza, es utilizado como una estrategia para anunciar con sutileza el acecho de la muerte, si bien no se sabe a ciencia cierta en un inicio el destino que espera a los protagonistas, el conjunto de estos elementos, así como la inquietud de El cebruno, el caballo del cual don Lisandro es jinete, funcionan como anticipos de que algo sucederá en el trayecto de los personajes.

Durante el viaje de los protagonistas, la actitud del caballo de don Lisandro es inquietante: “El cebruno, inquieto, daba vueltas y revueltas, entorpeciendo al peón en su trabajo.”(p. 22) el animal se muestra entre molesto y asustado, esto provoca una indisposición en don Lisandro, quien ya de por sí parece a disgusto por el hecho de tener que realizar el viaje, ya que se dice que deja atrás su vida, a la cual ya estaba adaptado. La actitud del caballo es un importante indicador en el relato, su intuición parece prever la desgracia, ante lo cual el patrón deja ver su disconformidad, a lo que Goyo responde



con palabras que buscan tranquilizar a don Lisandro, explicando que al rato de andar el animal tomará el ritmo y se calmará, sin embargo, el caballo parece asustado por algo más que está en el campo, pero que los hombres no alcanzan a ver en medio de la oscuridad.

En el camino, Goyo, quien es un experimentado peón que se ha pasado la vida en aquellas tierras, aconseja al patrón tomar otro camino, ya que, según su instinto, están yendo por un sitio equivocado, a lo que don Lisandro responde de manera insolente que van por el camino correcto, ante este tono, Goyo, quien se caracteriza como un hombre sumiso, prefiere guardar silencio:

Recuéstese más a la derecha, don Lisandro; de no, vamos a salir frente a los tembladerales. Pero el otro no hizo caso, objetando que si así lo hicieran darían sobre el remanso de los sauces. Goyo no insistió por el tono malhumorado de las palabras. ¡Porfiarle a él, que conocía el camino como sus manos! En fin, ya se desengañaría (Güirales, 2014, p. 23)

Aquí, además, se puede apreciar un grado de focalización cero (Genette, 1989), ya que el lector puede conocer directamente los pensamientos del personaje, el cual piensa que el patrón está equivocado, que él conoce aquellos caminos como la palma de su mano, pero que con el andar él mismo se dará cuenta de su error. Efectivamente, en un punto del trayecto llegan a la orilla del río, y después de andar un rato, don Lisandro decide cruzar, ante lo cual Goyo le advierte en repetidas ocasiones que está cometiendo una imprudencia, no obstante, el patrón hace caso omiso y se lanza, el caballo se niega a sumergirse en el río, pero el jinete, le clava las espuelas de manera violenta para obligar al animal a entrar en el río, al sumergirse se da cuenta de que ha entrado en el remanso, en el que se hunde, Goyo intenta salvarlo, con una cuerda, pero ambos mueren en la acción: otra vez la ironía, tanto el remanso del agua como el del ambiente articulan ese clima ambivalente “tempestad tranquila” que terminará en tragedia.

En lo que respecta a la construcción de los personajes, “El remanso”, debido a su breve extensión, brinda muy pocas características tanto físicas como psicológicas en cuanto a estos; sin embargo en el desarrollo de los diálogos y los pensamientos intentos de los protagonistas, permite observar una distinción entre ambos personajes, primero uno posee un carácter pasivo, recibe órdenes,



responde cuando es necesario y guarda silencio cuando la autoridad del patrón lo demanda, su posición de peón le lleva al extremo de morir, porque, a pesar de saber que están tomando caminos peligrosos y que los llevarán a ponerse en riesgo, Goyo sigue a su patrón, si bien esta es casi su única opción, incluso cuando don Lisandro está hundido a punto de morir ahogado por el tremedal, Goyo decide actuar para intentar salvarlo, lo que sale mal y le hace perder su vida. Luego se encuentra el personaje de don Lisandro, un hombre impositivo, de mal carácter, y que a pesar de su ignorancia o su desconocimiento por la tierra que transita, toma las decisiones, es él quien marca el camino, es él quien decide en qué parte del río cruzar, a la vez se presenta como un personaje impaciente, parece sentirse acechado por la oscuridad, desea que amanezca, a la vez que desea cruzar el río tan pronto como pueda, lo cual finalmente lo lleva a perder su vida, pero también a sacrificar la vida de Goyo.

La marcada jerarquía entre uno y otro personaje se puede apreciar en los intercambios de diálogo, pero también en los silencios: no existe una relación filial o de confianza, la masculinidad y la verticalidad que se desprende de esta lo imposibilitan, la palabra de Goyo solo importa cuando es solicitada, y la palabra de don Lisandro solo es dada cuando la situación verdaderamente lo amerita. Fuera de aquello, reina el silencio, el crujir de la hojarasca de la Pampa y la noche en sí misma, el cuento presenta a ambos personajes como gauchos, campesinos, pero hay una marcada contraposición entre uno y otro, definida quizás en el poder del patrón sobre el peón, la cuestión jerárquica aquí cobra un importante sentido, porque es precisamente esta la que hará que en cierto punto las decisiones tomadas por don Lisandro, quien en su mal humor y su virilidad decide seguir el camino que desea, acaban en la muerte de ambos protagonistas.

En esta relación de jerarquía y la toma de decisiones que marcan el destino tanto de don Lisandro como de Goyo, también se expresa la ironía de la vida del gaucho, el hombre que conoce la tierra, aquel que conoce el camino incluso en medio de la absoluta oscuridad, no tiene la capacidad de tomar sus decisiones, no puede decidir qué camino seguir y debe obedecer las demandas del hombre de autoridad, el dueño de la tierra, aquí surge el conflicto entre tres sujetos, el gaucho, el terrateniente y la tierra.



Finalmente, y en relación al título, es interesante acotar que “El remanso” funciona como un programador de lectura, relacionado a este último elemento, la tierra, el campo, la pampa, la palabra remanso refiere a la oscuridad, al fango, a la incertidumbre y al caos, y justamente todo el desarrollo del cuento, se da en un ambiente de oscuridad, la confusión guía la lectura, no hay una certeza de qué sucede, no se sabe a ciencia cierta hacia dónde se dirigen los personajes, no se sabe qué sucede con el caballo, así el ambiente de incertidumbre y ahogo se apoderan de la narración.

“El Zurdo”, por su parte, se encuentra ambientado en el periodo de las guerras por la independencia de Argentina (1810-1825), conflicto bélico que enfrentó al bando “patriota”, de los revolucionarios alzados contra la corona española, y al “realista”, representación militar de la hegemonía ibérica en el país. Aunque la “Revolución de Mayo”, hecho que da inicio a este proceso en 1910, fue liderada por una élite letrada bien posicionada en la sociedad, esta razón no implicó una completa homogeneidad en el bando sublevado. A este respecto, Ternavasio (2009, p. 108) afirma que este acontecimiento significó en sí una redefinición de las jerarquías sociales que se habían asentado durante la fase del dominio colonial. Haciendo mención específica al estamento militar, la autora da cuenta de cómo el mismo era el más rezagado en la escala social en tanto estaba compuesto en gran mayoría por los sectores más populares de la Argentina decimonónica.

El cuento de Güiraldes sitúa su acción durante un combate entre los bandos implicados en la guerra. Desde la primera acción, la voz narrativa adelantará el tono que encauzará el resto del relato: “Por quinta vez, el gauchaje sorprendía el campamento realista [...] Un entrevero violento y fugaz, palabras de odio gritadas entre una carnicería de doscientos hombres que, al través de la noche, se sablean y atropellan, sobrehumanos; bramando coraje” (Güiraldes, 2004, p. 55). Esta escena confirma de entrada el título del cuentario, en donde la violencia descarnada se encuentra guiada sobre un conflicto bélico.

En esta escaramuza el ejército realista atrapará a “El Zurdo”, gaucho reconocido y temido en partes iguales por los soldados del ejército realista: “Concluirían los asaltos y el terror supersticioso que supo imponer ese cabecilla peligroso cuyo apodo vibraba en boca del enemigo con entonación



de ira” (p. 56). A partir de este momento, el hilo de la narración se desarrolla en torno a la suerte del protagonista, quien tras ser sometido a juicio sumario es sentenciado a pena de fusilamiento.

Antes de perpetuarse el asesinato, los realistas aprovechan para someter al gaucho a toda clase de bajezas. Durante estos momentos, la imagen que se transmite de El Zurdo es el de un héroe vencido: “La cabeza baja y casi escondida por lacia melena, el condenado oyó el veredicto. Sus ropas despedazadas descubrían el pecho, sesgado por honda herida” (p. 56). No obstante, esta situación cambia momentos antes de que el verdugo llevase a cabo su labor. El gaucho, en conciencia del poder que ejerció anteriormente sobre sus captores, no puede permitirse morir de aquella forma: “Por primera vez, El Zurdo alzó la cara y tuvo una mirada de pálido desprecio. Quería vejarlos antes de morir, herirlos con una palabra a falta de hierro, y sonrió sarcástico: -¿Por qué no yaman las mujeres?” (p. 57).

El fragmento anterior, con un marcado tono de escarnio, remite directamente a muchos de los estudios que en la actualidad se plantean sobre el estudio del criollismo en relación con la construcción de la masculinidad. En esta línea, para Peluffo (2013), la repetida exaltación de la virilidad de los gauchos en esta literatura se encontraba bastante vinculada con:

la necesidad de virilizar una subjetividad masculina en crisis que corría el peligro de feminizarse al acatar en demasiá las costumbres refinadas del proyecto urbanizador [...] Si en la época de la construcción nacional el gaucho representaba para la generación del 37 una forma de hombría no deseada que se diferenciaba por clase y raza de una masculinidad culta y urbana, pasó a convertirse a partir del Centenario en un arquetipo rural sobre el que la cultura letrada proyectó la esencia de la argentinidad (pp. 191-192).

En este sentido, es posible observar la medida en que el relato de Güiraldes mantiene una estructura de personaje delegada por la gauchesca del siglo XIX. No conforme con la primera humillación a la tropa, El Zurdo continúa: “En la sidera de mi recao tengo siento trainta tarjas, y ustedes, por más que me maten, no han de matar más que a uno” (p. 58). A este punto el gaucho, que ya se sabe muerto, busca ser redimido a través de la reafirmación de su irónica condición “de dominio”.



La reacción de los soldados no pudo ser otra que responder contra el agravio del ego, incluso si esto rompe con el orden disciplinario de la institución castrense: “Era el colmo. La tropa, indisciplinada, cayó sobre el preso, que desapareció entre un tumulto de brazos y armas. Cuando el jefe logró despejar su gente, El Zurdo había caído” (p. 59). El fragmento anterior confirma el argumento, la imagen del gaucho viril se entroniza frente a cualquier demostración de debilidad, o de bajeza moral: el uso de la ironía ante una situación de vida o muerte es preferible, antes que la humillación.

#### 4. Reflexiones finales

Siguiendo a Valdés (1967), se puede afirmar que la producción de los tres textos literarios estudiados se dedica, fundamentalmente, “a desenvolver el tema de la vida pampera, la conducta del gaucho y las influencias del cuadro escénico ambiental en que [estos] se desarrollan” (p. 1), los cuales son los desencadenantes de los acontecimientos irónicos manifiestos en los finales de los cuentos, llegando a tener semejanza con pequeñas piezas teatrales. Esta situación ostentada desde el mismo nombre del título con el tema de la muerte, y tratándose en estos casos, no de muertes naturales, ni pacíficas, sino que se caracterizan por ser muertes violentas o inesperadas.

La insistencia en rescatar esta temática, aun siendo un escrito de la segunda década del siglo XX, puede tener que ver bastante con el afianzamiento que tendrá el imaginario nacional-cultural argentino dentro del círculo de autores que posteriormente se vincularán al movimiento martinfierrista. Sobre este aspecto específico, Altamirano y Sarlo (1997) señalan el importante papel que tuvo para este movimiento la transmisión de la oralidad y de la realización fonética del gaucho:

La proximidad con la lengua oral, su adquisición 'natural', funcionaría como condición y garantía de una escritura argentina. Toda relación con el lenguaje que haya sido mediada por la represión de la lengua extranjera producirá una literatura teñida por el origen espurio del escritor (p. 23).



En el sentido anterior, es posible concluir que en los tres cuentos se da un entrecruzamiento entre la práctica tradicional de la gauchesca y las aspiraciones nacionalistas de los escritores que buscaban apuntar hacia un ideario nacional consolidado, aunque este último distara bastante de su inmediata, o bien, aunque tuvieran que valerse de personajes tipo sumamente desgastados para el contexto de la época. Esta razón da cuenta de la paradójica diversidad y complejidad de las vanguardias latinoamericanas: los relatos estudiados dan cuenta del desarrollo de una vertiente de vanguardia de corte “nacionalista-etnicista”, frente a la conocida, y ampliamente estudiada, “moderna-cosmopolita” (Bosi, 2002).

Otro rasgo que relaciona a los cuentos es la cuestión la estructuración de las jerarquías. Esta se manifiesta en cada uno de los textos, aunque es tratado desde distintas perspectivas: siempre aparece la figura del propietario-gamonal, siendo este el superior económica y socialmente, luego el subordinado que en todos los casos siempre será el campesino, en representación del gaucho. Este último debe someterse a las normas inalterables de su patrón y, en consecuencia, sufrir cualquier tipo de agravios, ejemplo de ello: “A cada cosa desaprobada por Venancio seguía un rosario de injurias, que su interlocutor trataba de eludir alegando su impotencia de simple peón” (Güiraldes, 2014, p. 19).

Aunque en los cuentos apenas se hace una formulación temprana, que como menciona Schwartz (2002) se desarrollará en torno a la disputa por la identidad de “lo argentino” (en consonancia con la clásica disyuntiva sarmientina civilización/barbarie), este es un elemento que se vendrá a representar ampliamente en los movimientos literarios posteriores, a saber, la novela regionalista de los veinte y el realismo social de los treinta.

Por último, para los tres cuentos estudiados predomina “la condición prepotente y viril” (Valdés, 2014, p. 15) del gaucho protagonista. Sobre todo, los cuentos manifiestan este último aspecto con el comportamiento de los jefes o superiores, quienes actúan de maneras salvajes, crueles o faltas de compasión.

Resulta importante resaltar esta última línea en tanto la misma todavía no ha sido lo suficientemente explorada en la cuentística de Güiraldes (véase Peluffo, 2013), abriendose así un



abánico de posibilidades para la aproximación a la literatura del martinfierrismo desde la perspectiva de los estudios de género. Esto no solo para cuestionar el rol de las masculinidades ahí representadas, sino también para dar cuenta de los procedimientos empleados por la vanguardia latinoamericana en su vertiente nacionalista, la cual suele estudiarse en menor medida que su contraparte “moderna-cosmopolita”.

### Referencias bibliográficas

- Altamirano, C., y Sarlo, B. (1997). *Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires, Argentina: Ariel.
- Barcia, L. P. (2019). Introducción a la literatura gauchesca. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Recuperado de: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0uyqCdW4jxUJ:www.cervantesvirtual.com/portales/literatura\\_gauchesca/introduccion/+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cr](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:0uyqCdW4jxUJ:www.cervantesvirtual.com/portales/literatura_gauchesca/introduccion/+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=cr)
- Bosi, A. (2002). La parábola de las vanguardias latinoamericanas. En J. Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos* (pp. 19-31). México: Fondo de Cultura Económica.
- G.M.Z. (s.f.). Venancia. En *Diccionario de los nombres*. Recuperado en 14 de abril de 2021, de [https://www.fundacionlengua.com/extra/descargas/des\\_18/CURIOSIDADES/Diccionario-de-los-Nombres.pdf](https://www.fundacionlengua.com/extra/descargas/des_18/CURIOSIDADES/Diccionario-de-los-Nombres.pdf)
- Genette, G. (1989) *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen.
- Giordano, A. (2009). Ricardo Güiraldes en su Diario: los ejercicios espirituales de un hombre de letras. *Anclajes*, 13(13), pp. 115-127.
- Güiraldes, R. (2014): *Cuentos de muerte y de sangre: seguidos de aventuras grotescas y trilogía cristiana*. Buenos Aires, Argentina: Stock Cero.
- Henríquez Ureña, P. (2014). *Las corrientes literarias en la América Hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hutcheon, L. (1992). Ironía, sátira y parodia: una aproximación pragmática a la ironía. En H. Silva (ed.), *De la ironía a lo grotesco (en algunos textos literarios hispanoamericanos)* (pp. 173-193). México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa.
- Lois, E. (1997). Crítica genética y procesos culturales: la elaboración de la “clavelinguística” en los *Cuentos de muerte y de sangre* de Ricardo Güiraldes. *INTI. Revista de literatura hispánica*, 46/47(2), pp. 71-81.



- Oviedo, J. M. (1997). *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Oviedo, J. M. (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- Peluffo, A. (2013). Gauchos que lloran: masculinidades sentimentales en el imaginario criollista. *Cuadernos de Literatura*, 17(33), pp. 167-201.
- Peña, I. (1987). *Manual de la literatura latinoamericana*. Bogotá, Colombia: Educar.
- Schwartz, J. (2002). *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Soní, A. (2007). César Vallejo y la vanguardia literaria. *Argumentos*, 20(55), pp. 185-207.
- Sosnowski, S. (1997). *Lectura crítica de la literatura americana: vanguardias y tomas de posesión*. Caracas, Venezuela: Biblioteca Ayacucho.
- Ternavasio, M. (2009). *Historia de la Argentina, 1806-1852*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Valdés, A. (1967). *La sensibilidad poética en la obra de Ricardo Güiraldes*. (Tesis de Maestría). Recuperado de: <https://esirc.emporia.edu/bitstream/handle/123456789/3112/Valdes%201967.pdf?sequence=1>
- Weiss, G. H. (1958). Argentina, the Ideal of Ricardo Güiraldes. *Hispania*, 41(2), pp. 149-153.
- Weiss, G. H. (1960). Technique in the Works of Ricardo Güiraldes. *Hispania*, 43(3), pp. 353-358.



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](#)