

UN LIBRO DE POEMAS DENTRO DE UN POZO. AVATARES  
DE *EL CENCERRO DE CRISTAL* (1915) DE RICARDO  
GÜIRALDES

ANÍBAL SALAZAR ANGLADA  
Universitat Ramon Llull

VERDAD POÉTICA, HISTORIA LITERARIA

El propósito de estas páginas no es otro que abordar desde distintos flancos un raro y excéntrico libro de poemas aparecido en 1915 en Buenos Aires, que ha sido poco estudiado desde su publicación hasta nuestros días, que fue mal comprendido por buena parte del público y la crítica de su tiempo, y en gran medida también en el presente, y que los propios lectores argentinos, los nacidos en el nuevo siglo y los que pertenecen a generaciones anteriores, confiesan con cierto pudor no haber leído ni dentro ni fuera del sistema escolar, pese a que su autor, como enseguida veremos, es un escritor archiconocido en el campo de la literatura argentina y en el ámbito de las letras hispánicas en general. Me estoy refiriendo a Ricardo Güiraldes y a su libro *El cencerro de cristal*, su primer y único poemario publicado en vida, cuyo título, pese a lo señalado arriba, no es ajeno a los especialistas en literatura hispanoamericana. Pero, justo para tratar de acortar la distancia entre lo que somos capaces de reconocer nominalmente —el nombre de un autor, los títulos de sus obras— y lo que resulta desconocido de un modo sustancial, los objetivos que se propone el presente trabajo son dos fundamentalmente: de un lado, restituir en lo posible el valor que sin duda posee dicho libro como producto literario y sociocultural de una época; y de otro, situar *El cencerro de cristal* en las discusiones estéticas e ideológicas de su tiempo y, a la luz de la problematización de la historiografía planteada

en la actualidad, reconsiderar su ubicación en la historia literaria argentina e hispánica en general, acorde ello con la nomenclatura al uso que termina por imponerse en la segunda mitad del siglo xx en el espectro de la literatura en lengua castellana.

En esencia, pues, el asunto que me propongo examinar compete a la crítica literaria y a la historiografía. Por lo que se refiere al primer ámbito, nada es más cambiante que el pasado de acuerdo con los parámetros que operan en el presente. En cuanto a lo segundo, ello nos sitúa en el ya viejo problema de la periodización de la literatura, de las categorías y marbetes o etiquetas que se han instalado como tópicos en la manera en que revistamos el proceso histórico de la literatura española, latinoamericana y caribeña (*modernismo, postmodernismo, vanguardia...*). La actitud crítica que se cierne sobre dicho proceso no es desde luego solo exclusiva de nuestro tiempo, como demuestran estas palabras de J. L. Borges pertenecientes a 1941:

Los franceses han contaminado de realismo (en el sentido escolástico de la palabra) la crítica literaria de nuestro tiempo. La exornan con metáforas militares (brigadas, retaguardia, vanguardia) y con metáforas políticas (centro, izquierdas, derechas). Niegan los individuos; solo ven generaciones, escuelas. (...)

No quiero desmentir la comodidad de las clasificaciones; quiero indicar que son meras comodidades, indispensables en el juego académico que se llama *historia orgánica de la literatura* (...), pero que nada tiene que ver con el goce poético ni con la inextricable verdad (Borges, Ocampo y Bioy Casares, 1941: 10).

Al abordar una obra como *El cencerro de cristal* de Ricardo Güiraldes, he optado por poner en juego un doble enfoque: por una parte, he tenido en cuenta las opiniones —públicas o privadas— vertidas sobre el libro de Güiraldes tanto por parte de sus contemporáneos como de la crítica actual; y por otra, he adoptado una perspectiva historiográfica. Las concomitancias entre tales enfoques y las contradicciones internas que plantean uno y otro, así como las que se derivan de las interrelaciones entre ambos, revelan la dificultad de llegar a un consenso. Por cuanto se refiere a la historiografía, Guadalupe Maradei (2017: 108) nos recuerda que la periodización admite diversas orientaciones, y no todas tienen hoy el mismo prestigio o aceptación: “La periodización basada en movimientos, generaciones, corrientes o escuelas parece en vías de extinguirse (...). Pero la periodización a partir de

estéticas o poéticas (...) goza de vitalidad”. Es precisamente esta perspectiva la que he adoptado a la hora de examinar *El cencerro de cristal*.

A partir de estos planteamientos, de forma plenamente consciente iré deambulando por distintas corrientes de análisis, desde la historiografía hasta la teoría de la recepción, pasando por la crítica genética y la abarcadora nueva historia cultural, sin desdeñar unas dosis necesarias del tan depreciado biografismo. Con todo ello, he tratado de revelar algunas líneas interpretativas que he ido construyendo a golpe de hipótesis de lectura, con el fin de ofrecer algunos mínimos resultados sobre el objeto de estudio.

#### LA ANTOLOGÍA POLÉMICA QUE REABRIÓ VIEJOS DEBATES

Nada más suculento que abrir fuego con una encendida disputa en los medios críticos por causa —¡una vez más, parece mentira!— de la publicación de una antología, con la que quiero ya sin más dilación entrar en materia. Me refiero al rifirrafe sucedido en marzo de 2020 a tenor de la publicación a finales del año anterior del volumen titulado *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana* (2019) al cuidado de los españoles Juan Bonilla y Juan Manuel Bonet. La chispa que encendió la llama fue la reseña que publicó en *Babelia* el crítico argentino, afincado en Barcelona, Edgardo Dobry, quien además de profesor universitario y crítico literario es también, como los antólogos, poeta. Una de las principales objeciones que señala Dobry es la falta de una definición nítida y una demarcación temporal de *vanguardia*, un concepto que, recuerda, no está completamente aceptado: “[N]o se dan fechas que ciñan el periodo, ni los poemas seleccionados las llevan tampoco, ni de cuál libro han sido tomados” (Dobry, 2020). A esta crítica sustancial, no carente de cierto fundamento, le sigue una ristra de reproches que, en su conjunto, constituyen una diatriba contra una antología que, de todas las maneras, considero que es un documento valioso relativo a la poesía de la segunda y tercera décadas del siglo pasado. La reseña de Dobry fue duramente contestada por el principal destinatario de los ataques: Juan Bonilla, autor de la extensa introducción, quien tan solo tres días después de la susodicha reseña respondió, punto por punto, en una larga réplica dada a conocer en las páginas de la revista *Jot Down*. La contestación, bajo el título

de “Es evidente”, comienza con fuego de artillería pesada: “Es evidente que Dobry no es maestro en el arte de entender lo que lee, si es que lee” (Bonilla, 2020). No voy a entretenerme en repasar cada uno de los puntos que trata Bonilla para desmontar las falacias y la mala fe que, al entender del antólogo, contiene la reseña de Dobry, ni en el trasfondo de la disputa, probablemente conectada con la guerra de posiciones transatlántica, pues ello me desviaría del asunto central de estas páginas<sup>1</sup>.

Si traigo a colación esta agria y desabrida discusión en el campo de la crítica literaria es, de un lado, como muestra de que todavía hoy el asunto de la periodización de la literatura hispánica sigue alimentando un largo debate. Si aún hay quienes ponen en cuestión el concepto de *vanguardia* —o de *vanguardias*—, ¿qué podríamos decir de un concepto mucho más difuso, inconcreto y, por ello, indefinido como es el de postmodernismo, en el que no en vano la historia y crítica literarias suelen inscribir *El cencerro de cristal*? De otro lado, precisamente he querido arrancar con dicha antología también porque el citado poemario de Güiraldes, objeto de estas páginas, adquiere un cierto e inusitado protagonismo en todo este desencuentro entre críticos-poetas. En la introducción, Bonilla se refiere de forma expresa a *El cencerro de cristal* para señalarlo, sin mayor precaución, como “el primer título de vanguardia en América” (Bonet y Bonilla, 2019: 16). Al respecto de esta afirmación categórica, Dobry responde en su citada reseña: “Ese libro de Güiraldes, una serie de estampas que, con trabajadas metáforas, celebran la vastedad del campo argentino, no escatima en pareados del estilo de ‘Un chico a caballo./ El canto de un gallo’” (Dobry, 2020). Sin embargo, cabría señalar, para empezar, que *El cencerro de cristal* no solo celebra “la vastedad del campo argentino”, pues contiene poemas que muestran paisajes urbanos,

---

<sup>1</sup> Para mayor revuelo, con posterioridad al desagradable intercambio entre Dobry y Bonilla se sumaron al debate, de parte del primero, el crítico Ignacio Echevarría y el poeta y editor ecuatoriano Mario Campaña, ambos afincados en Barcelona; y, finalmente, la investigadora argentina Marisa Martínez Pérsico, no exactamente del lado de Bonilla, pero sí para poner en valor *Tierra con alas*, aunque admitiendo algunas fragilidades que muestra la propuesta antológica, comenzando por su título, que, según entiende, es deudor del realismo mágico. En su extensa reseña publicada en las páginas de la revista sevillana *Mediodía*, Martínez Pérsico trata de poner las cosas en su sitio, y para ello desmonta las principales críticas vertidas por Dobry y Campaña en contra de la antología en cuestión (Martínez Pérsico, 2020).

firmados algunos de ellos en París, ciudad esta donde Güiraldes vivió en su juventud una temporada crucial en su trayectoria de escritor; pero, además, ese ripio que cita Dobry, desgajado del texto completo, suena en efecto irrisorio, desde luego está en las antípodas de las audacias de vanguardia. Pero si a dichos versos les restituimos el resto del poema, es decir, si lo devolvemos a su contexto amplio, se ve a las claras la intencionalidad de Güiraldes, quien se vale de la técnica del contrapunteo para lograr, alternando prosa poética con pareados del estilo “Un chico a caballo./ El canto de un gallo”, una composición ciertamente arriesgada teniendo en cuenta la realidad de la poesía en los círculos porteños de la segunda década del siglo xx. Los pareados que va intercalando Güiraldes (“El sol que se asoma/ Por sobre una loma”, “Las cuatro gallinas/ Se han vuelto ladinas”) suenan, sí, humorísticos, a qué dudarlos; pero la clave en que cabía leer el poema en su día, según la intencionalidad del autor, y en la que debemos leerlo hoy, nos sitúa en los primeros coqueteos con las vanguardias europeas. En 1925, esto es, una década después de la publicación de aquel primer poemario de Güiraldes, el periodista y escritor Augusto Mario Delfino, nacido en Montevideo y afincado en Buenos Aires, publicó en la revista *Martín Fierro* una nota sobre Güiraldes, en la que afirmaba: “*El cencerro de cristal* es un libro recién venido. Cubismo, futurismo, expresionismo, dadá, ultraísmo, y todas esas modalidades surgidas en Europa después de 1915 se esbozan fuertemente y en forma nítida en las composiciones de este volumen. El precursor, es justo llamarle” (Delfino, 1925: 6)<sup>2</sup>.

En realidad, y para cerrar la polémica surgida en 2020 alrededor de la publicación de *Tierra negra con alas*, por lo que se refiere a *El cencerro de cristal* no estoy del todo de acuerdo ni con Bonilla ni con Dobry: el uno magnifica, el otro minusvalora. De modo que trataré de poner las cosas en su justo lugar, ampliando la mirada crítica sobre ese insólito poemario de Güiraldes, de título llamativo, y lo haré, desde luego, desapasionadamente, con mesura, sin entrar en ningún juego de la crítica, ni la académica ni la no académica.

---

<sup>2</sup> Más allá de poner en discusión si Güiraldes, a tenor de *El cencerro de cristal*, puede ser calificado como precursor de la vanguardia o si, por el contrario, como defiende Bonilla, constituye dicho libro el primer ejemplo de poesía vanguardista hispanoamericana, cabría puntualizar, al respecto de la cita de Delfino, que cubismo, expresionismo y futurismo se conocen en Europa con anterioridad a 1915.

## UN LIBRO DE POEMAS DENTRO DE UN POZO

Esta determinación de reconsiderar *El cencerro de cristal* conecta con el título del presente trabajo. Lo común es sacar agua de un pozo, ¿pero puede extraerse *poesía* de dentro de un pozo...? Lejos de ser una metáfora o imagen meramente estética, ello remite a un pasaje real en la biografía del autor del libro<sup>3</sup>. Más o menos un año después de publicarse *El cencerro de cristal*, hastiado ante la incompreensión de público y crítica, Ricardo Güiraldes, quien pasaba largas temporadas con su esposa, Adelina del Carril, en la hacienda familiar, La Porteña, en San Antonio de Areco, resolvió en un arranque de rabia retirar la edición del libro, del que apenas se habían vendido unos pocos ejemplares, y decidió tirarla al pozo que había, y sigue habiendo, en la casa familiar. La esposa, al parecer con ayuda de algún amigo del escritor, logró salvar unos pocos ejemplares medio deshechos por el efecto del agua. En realidad, a pesar del mucho tiempo transcurrido desde entonces, algo más de un siglo, es como si aquel libro maldito siguiera estando sepultado en el fondo de un pozo, esperando ser rescatado por una mirada crítica que le restituya el valor y la dignidad que históricamente le pertenecen. Algunos intentos ha habido, unos más meritorios que otros. Ojalá que estas páginas contribuyan modestamente a esa tarea de rehabilitación a la luz de distintas perspectivas de análisis y periodización aplicadas al ámbito de la literatura hispanoamericana.

A mi entender, nos movemos en distintos niveles de problemas, que trataré de ir exponiendo y desgranando, al menos los que me parecen más destacados. El primero de ellos nos sitúa en el canon literario, y por tanto en la historiografía, que instala una foto fija de la que no es fácil zafarse. Desde la publicación de *Don Segundo Sombra* en 1926, a Ricardo Güiraldes “se le ha estudiado tan solo como autor de su último gran relato”. Esto afirmaba a finales de los años cincuenta del siglo pasado Juan Collantes de Terán (1959: XI), y desde entonces hasta ahora, poco más de sesenta y cinco años después, y pese a haberse publicado varios estudios de interés sobre la figura y obra de

---

<sup>3</sup> Una de las versiones de este pasaje nos llega de parte de la propia Adelina del Carril, quien relata el hecho en la “Nota preliminar” a la 2.ª edición de *El cencerro de cristal*, publicada por Losada (Güiraldes, 1952: 7-8).

Güiraldes, se sigue identificando a este como “el autor de *Don Segundo Sombra*”, convertido ya en el epíteto más recurrente que acompaña al nombre del escritor. Ello explica que, años después de la muerte de Güiraldes, fallecido prematuramente en 1927, aún se le siguiera incluyendo entre los “escritores gauchescos”, una etiqueta que sigue operando en el presente. Digamos entonces que la sombra de *Don Segundo* es alargada, y ha ensombrecido para los estudiosos de la literatura hispanoamericana, y para los lectores en general, el resto de su obra: su poesía, sus cuentos, sus otras novelas (*Raucha*, *Rosaura*, *Xamaica*). Desde luego, esto es así indudablemente para quienes hemos estudiado las letras americanas a este lado del Atlántico, pero también son herederos de esta distorsión los lectores y estudiosos argentinos. En definitiva, *Don Segundo Sombra* ha opacado, y, más que opacado, borrado, al poeta. Se entiende así este juicio de uno de los mayores historiadores de la poesía argentina contemporánea, César Fernández Moreno, quien dice: “Ricardo Güiraldes es conocido y triunfó como novelista, pero en sus orígenes fue, o trató de ser, un poeta” (Fernández Moreno, 1967: 99; el subrayado es mío). Algo más adelante ampliaré este problema a partir de algunos comentarios referidos a la historia literaria y también a las antologías de ámbito argentino, que, como herramientas que son de la crítica literaria, inciden en la historia y por tanto en la fijación del canon nacional<sup>4</sup>.

Un segundo problema que cabe abordar se refiere a la recepción de *El cencerro de cristal*, libro que sin duda se dio a conocer en un lugar y un tiempo poco propicios, ante una crítica literaria y un público a quienes tomó descolocados. En una semblanza publicada en la revista *Síntesis* tras la muerte de Güiraldes, el escritor Pablo Rojas Paz (1927: 369) afirma: “En *El cencerro de cristal*, la actitud poética de Güiraldes desafía sin preámbulos a la preceptiva del ambiente. (...) Todo en este libro estaba en contradicción con lo preestablecido: forma, temas, ideas y metáforas”. Ello explica sin duda el descon-

---

<sup>4</sup> No obstante el uso del singular, convendría hablar no de un solo canon literario nacional sino del conjunto de cánones literarios posibles que conviven, de forma dialógica y polémica, en un mismo espacio literario y en un mismo tiempo (Tanselle, 1998: 284); e igualmente de la sucesión de cánones contemplados en diacronía. “No hay canon, sino cánones diversos, sistemas que se complementan, sustituyen y suplantán. Mejor, sistemas y valores que se han constituido, se han suplantado”, afirma José María Pozuelo Yvancos (1996: 4).

cierto que llegan a provocar aquellos poemas incomprendidos de Güiraldes, y asimismo la reacción airada de su autor.

#### VIAJE DE IDA Y VUELTA: BREVES NOTAS BIOBIBLIOGRÁFICAS SOBRE EL JOVEN GÜIRALDES

*El cencerro de cristal* se publicó, a la par del libro de relatos *Cuentos de muerte y de sangre*, en 1915, editado por la imprenta de Juan Roldán. Para cuando esto sucede, Güiraldes era un hombre hecho y derecho de casi treinta años y estos eran sus primeros libros, es decir, su tarjeta de presentación ante la sociedad porteña y los círculos literarios capitalinos como aspirante a escritor. Era Güiraldes, además, un hombre de mundo: de niño había vivido en París, luego había regresado a la Argentina, donde la familia tenía la ya mencionada estancia en San Antonio de Areco, provincia de Buenos Aires, llamada La Porteña, en la que Güiraldes pasaría largas temporadas. Su vida transcurrió entre Caballito y San Antonio de Areco, lo que nos da ya el perfil socioeconómico en que creció el autor. El barrio de Caballito fue poblándose en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la ciudad comenzó a expandirse desde el perímetro fundacional hacia el oeste. Allí, que aún era una zona suburbana, se instalaron algunas quintas de descanso de familias pudientes, si bien el barrio fue transformándose con las diversas oleadas inmigrantes, hasta ser lo que es hoy. Como hijo de buena familia, Güiraldes empezó a estudiar Arquitectura, luego se cambió a Derecho, pero no logró concluir ninguno de estos estudios y terminó colocándose en un banco y luego en una casa de remates. En realidad, su vocación de escritor fue más fuerte que cualquier otro rumbo que le viniese impuesto por decreto familiar. Y a ello se dedicó en cuerpo y alma, con la conciencia de estar desempeñando un oficio, aunque no un oficio cualquiera.

De modo que, cómo no, se dio a la aventura del viaje, comenzando por el tradicional *tour* europeo que ha de cumplir todo argentino, costumbre que se ha mantenido hasta nuestros días, aunque los alicientes se hayan ido transformando y diversificando a lo largo del tiempo. En el caso de Güiraldes, se imponía el estímulo por recorrer las capitales culturales de su tiempo. En 1910, a punto de iniciarse las celebraciones por el centenario de la patria, tomó rumbo

a París con su amigo Roberto Livillier. Pero antes pasaría por España, cuando tenía veinticuatro años: visitó Granada, y es allí donde empezaría a esbozar una novela corta sobre un joven ocioso en París, adelantándose a su propia vida, pues aún Güiraldes habría de tardar unas semanas en instalarse en la capital francesa. Esa novela, que comenzó denominándose *Los impulsos de Ricardito*, terminó por publicarse, con los años, bajo el título de *Raucho* (1917).

Con su conocimiento del francés y su posición holgada, ello sumado a sus inquietudes culturales y literarias, dotado además de un don natural de gentes, Güiraldes tomó contacto con las tertulias parisinas, donde conocería a músicos, pintores y escritores de diverso pelaje. Según cuenta uno de sus mayores biógrafos, Giovanni Previtali (1963: 27), Güiraldes introdujo la música y el baile de tango en los cenáculos de la alta sociedad parisina que frecuentaba: “Enseñó el nuevo baile a distinguidas damas y artistas de su relación. Así se creó de fama en las fiestas nocturnas, a lo que además contribuyó su simpatía personal. Fue uno de los invitados más frecuentes y bienvenidos de las fiestas sociales del gran mundo parisense”.

En este mismo tiempo, y en compañía de otro amigo, Adán Diehl, viajó por Italia y Grecia. A la par de su descubrimiento de la vieja Europa, ya entonces mostraba Güiraldes inquietudes espirituales, que trató de canalizar en un viaje por la India, también acompañado de Diehl, previo paso por Constantinopla y Egipto. Luego de su estancia en la India, viajará por Ceilán, China y Japón (Ocampo, 1941: 319).

En 1911, y tras la experiencia en Oriente, regresó a París para retomar su carrera de escritor (Previtali, 1963: 30). En su carta-autobiografía de 1925 dirigida a Guillermo de Torre (1962: 30) declara Güiraldes: “En París, pues, me decidí *une fois pour toutes*, diría Laforgue, a convertirme en escritor”. Se instaló en el estudio de su amigo y compatriota Alberto Lagos, quien era escultor, y se dio a la tarea de escribir, dando rienda suelta a sus preocupaciones e intuiciones interiores. Parece, por los temas que trata en sus composiciones de entonces, que, estando en el extranjero, lejos de la familia, al escritor le fue creciendo la nostalgia por su tierra, de manera que en 1912, en medio del invierno parisino, Güiraldes decidió regresar a la Argentina. En París anduvo trabajando en su futura novela *Raucho* y en los cuentos y poemas que publicaría, en sendos libros, en 1915. Los poemas que componen el “Tríptico” incluido en *El cencerro de cristal* hablan de la alegría por el regreso al terruño.

Pero, más allá de la querencia por su tierra, parece que en el regreso a la Argentina intervinieron otros factores. Alrededor de 1911, estando en París, Güiraldes sufrió una fuerte crisis, tironeado de un lado por sus ansias de convertirse en un escritor célebre, aunque su literatura no acaba de fraguar, y de otro, por el mandato de su padre, quien entendía como un exceso burgués el hecho de que su hijo viviese en la capital francesa sin oficio ni beneficio. Sin solución de continuidad, y una vez que el padre decide dejar de sufragar su aventura europea, Güiraldes regresa en 1912 a la Argentina.

En Buenos Aires se rodeará de gente culta, sin esconder su afrancesamiento, lógico por otra parte, si se tiene en cuenta que hablamos de una persona que aprendió antes a hablar en francés que en castellano. En esos círculos, anticipadores de lo que serán los años veinte porteños, Güiraldes había conocido, antes de marchar a París en 1910, a Adelina del Carril, hermana de la primera esposa de Pablo Neruda, Delia del Carril. Casi un año después de regresar de Francia, el 20 de octubre de 1913, ambos jóvenes decidieron casarse en Buenos Aires, y poco después partirían para La Porteña, lo cual significaba para Güiraldes tener cierta estabilidad para concentrarse en la escritura.

En la capital, Güiraldes solía reunirse con una serie de escritores y artistas, pocos, que se hacían llamar “Los Pareras”, pues su lugar de encuentro estaba ubicado en un local en la calle así llamada (Previtali, 1963: 36). Aquel grupo lo conformaban, además de Güiraldes, Adán Diehl, Tito Cittadini, Alberto Girondo, Alberto Lagos, Aníbal Noceti, Alfredo González Garaño. Leían atentamente a los franceses: Rimbaud, Mallarmé, Léger, Corbière, Laforgue, a quienes Güiraldes se había acercado con admiración desde comienzos de la década de 1910. Conocer a estos poetas lo inspiró a la hora de encontrar una voz poética propia, no desde luego para imitar, en español, aquellos versos que le abrieron nuevas posibilidades en la técnica de la escritura y en el tono.

#### DE PARÍS A LA ARGENTINA EN BUSCA DE SÍ MISMO: EL ESTIGMA DE LO EXTRANJERIZANTE

Todo este bagaje cultural de lecturas y viajes está impreso en *El cencerro de cristal*, que incluye composiciones fechadas entre 1911 y 1915. Las más

tempranas están firmadas en París; mientras que las más tardías, de 1914 o 1915, se escribieron en Buenos Aires o en La Porteña. Hay poemas firmados en otras localidades argentinas: en Mendoza, por ejemplo, donde se escribe “Aconcagua”, dedicado al famoso pico. O en Mar del Plata, ciudad costera al sur de Buenos Aires capital, donde en los años veinte, treinta, cuarenta veraneaban las familias porteñas pudientes. Y, finalmente, también hay algún que otro poema datado a bordo del barco de vapor *Regina Elena*, que en 1914 llevaría al escritor por distintos lugares, por ejemplo, y dentro de Brasil, a Río de Janeiro, a Copacabana.

Sin embargo, cabe advertir que los poemas, dentro de cada sección que componen el libro (“Camperas”, “Plegarias astrales”, “Viaje”, “Ciudadanas” y “Realidades de ultramundo”<sup>5</sup>), no están ordenados cronológicamente, y, por tanto, tampoco el libro en sí. De modo que el lector va deambulando por poemas de tono y ritmo muy diferentes, escritos en fechas dispares y en momentos distintos de la vida del autor en el lapso que va de 1911 a 1915. Las composiciones están escritas algunas en verso, con un ritmo y una rima claros; otros poemas apuestan por la prosa poética, o combinan esta con el verso. La prosa poética —o poesía en prosa— había sido usada por los simbolistas franceses, también por Whitman y desde luego por los modernistas que bebían de las fuentes parisinas.

A propósito de la influencia francesa, en una sección titulada “Argentinidad de los extranjerizantes” que Victoria Ocampo incluye en la tercera serie de sus *Testimonios*, publicada por la editorial de la revista *Sur* en 1963, la autora dedica unas páginas a Güiraldes, al que sus amigos escritores llamaban cariñosamente “Ricardito”. Allí habla de *El cencerro de cristal* y aporta

---

<sup>5</sup> Estas cinco secciones se mantendrán en las primeras tres ediciones de *El cencerro de cristal* (Güiraldes, 1915, 1952, 1963), y solo en la cuarta, de 1983, se añade una sexta y última sección titulada “Poemas reservados para la nueva edición del cencerro de cristal”, que, atendiendo a la documentación conservada en los archivos del escritor, añade ocho composiciones, que se suman a las sesenta y cuatro originales. En una “Advertencia” preliminar a la edición de 1983 publicada por Rivolín Hnos., Alberto Gregorio Lecot remite al número de la revista *Martín Fierro* correspondiente al 28 de marzo de 1927, donde Güiraldes anunció su intención de preparar una nueva edición de su primer poemario, que correría a cargo de la editorial Proa (Lecot, 1983: 7). Pero dicha segunda edición no se llevó a cabo, debido al agravamiento de la salud del escritor, quien finalmente falleció en octubre de ese mismo año 27.

algunas claves que explican la escasa recepción que tuvo el libro entre sus coetáneos. La mayor de las Ocampo pone el acento en el recelo con que tradicionalmente han sido mirados ciertos escritores que revelan abiertamente sus gustos extranjerizantes. Pone como ejemplos a Güiraldes y Borges, con quienes Victoria Ocampo, también de gustos refinados, mantuvo una estrecha relación. En el caso de Güiraldes, destaca su gusto por la poesía francesa; en el de Borges, su vocación por la literatura en lengua inglesa, en la que no en balde se educó, como es sabido. Al referirse al primero de ellos, señala: “Es tal vez el ejemplo más patente de este fenómeno” (Ocampo, 1963: 244). A continuación, habla de lo sucedido con *El cencerro*, a su parecer muy influido por Laforgue, entre otros franceses, como ya he señalado:

Cuando Güiraldes empezó a publicar, en 1915, mucho lo hirió la incomprensión del público lector. *El cencerro de cristal* fue acogido con indiferencia o con burlas y menosprecio. Recuerdo las risotadas con que se comentaba aquella comparación de la luna con un “pulcro botón de calzoncillo”. La gente no se sonreía como Güiraldes había planeado; se reía con el estrépito de la estupidez, o de la incomprensión. Después de tantos poetas que habían cantado a la luna poniendo los ojos en blanco, como quien dice, a Güiraldes le divertía tratarla como a una perra faldera con la que se juega y a quien se le dan nombres raros, inventados en el momento, a veces grotescos, pero no desprovistos de cariño (244-245).

Y sigue diciendo a renglón seguido:

Pues bien, Güiraldes jugaba con la luna y casi nadie comprendió la veta de travesura laforguiana de aquellos poemas. Los socios del Jockey Club, al que pertenecía Güiraldes, muy entendidos en caballos de carrera, pero menos en poetas de pura sangre, repetían, matándose de risa:

*Frígido oville,*  
*Pulcro botón de calzoncillo*  
*Faro de tiza...*  
*Astro en camisa...*

Desde luego, eran para reír estos versos, pero no *así* (245).

Este testimonio conmovido de Victoria Ocampo concuerda con el de algunos otros escritores coetáneos, por ejemplo el del ya mencionado Rojas

Paz (1927: 369), quien rememoraba así lo que supuso en su día *El cencerro de cristal*: “La publicación de este libro produjo un gran revuelo: fue acogido con muestras de burlón desprecio y la gente se saludaba de una vereda a otra de la calle Florida con frases y comparaciones extraídas del libro de Güiraldes”.

Esas imágenes de la luna que cita Ocampo, por cierto, pertenecen al poema “Luna”, de la sección “Plegarias astrales”, fechado en 1915 en Buenos Aires. En él se suceden, encadenadas, metáforas de la luna, innovadoras respecto a la poesía dominante en Buenos Aires hasta la primera década del siglo xx, más innovadoras que las que aparecen en el *Lunario sentimental* de Lugones: “Faro de tiza”, “Astro en camisa”, “Ronda vejiga”, “Pálida miga”, “Blanca jactancia”, “Sudario de azoteas”, “Velador de noctámbulos”, “Orgullo hinchado / De trasnochado”, “Gorda madama del precipicio”. El poema termina de una forma prosaica: “Mundo maldito, / Me importa un pito” (Güiraldes, 1915: 85-86). Una expresión, esta última, sin duda tenida entonces por antipoética, que *avant la lettre* nos transporta directamente a un poemario de 1932 fundamental: me refiero a *Espantapájaros* de Oliverio Girondo, en concreto a ese poema en prosa que comienza diciendo: “No se me importa un pito que las mujeres tengan los pechos como magnolias o como pasas de higo” (Girondo, 1999: 78).

#### DISPUTAS EN EL CAMPO ESTÉTICO-IDEOLÓGICO ARGENTINO

Pero no solo, como señala Victoria Ocampo, la gente de la misma clase a la que pertenecía Güiraldes y que se reunía en el Jockey Club se mostró insensible o despreciativa respecto de ese lenguaje atrevido, inadecuado, provocador. Está también, cómo no, el enfrentamiento de clases, en este caso por parte de la izquierda más radical, que veía a Güiraldes como un *cajetilla*, lo que en clave argentina quiere decir un señorito atildado y presumido. Pero con el agravante de ser un *tapao*, esto es, de querer parecer lo que uno no es, o dicho del modo contrario, disimular ante los demás lo que uno es en realidad. Estos recelos de clase, con todas las connotaciones locales, se dejan entrever en la respuesta que da Güiraldes a Roberto Mariani en una carta fechada en 1924:

Usted se declara pobre con aristocrático desenfado, mientras me apoda millonario. Usted edita en una *atrevida* editorial [Claridad], mientras *Proa* no lleva en sí más mérito que el muy flaco de pertenecer a la Avenida Quintana. (...)

Mi querido Mariani: parece haber en muchos de los escritores con tendencias al desquite social, más propósitos de establecer diferencias y antagonismos que semejanzas y simpatías. Ustedes son muy humanos, no se puede negar; pero es lástima que los límites de su humanitarismo estén señalados por las posiciones pecuniarias y de barrio.

Ricardo Güiraldes = millonario

¿No sería mejor, Mariani, antes de que clasifique el animalito, que se diera usted el trabajo de observarlo al microscopio y lo sometiera usted a determinadas experiencias para enterarse de *sus usos y costumbres*?

Si me prueba usted que tengo un millón, le regalo la mitad. Si me prueba usted que tengo esa mitad le regalo siempre el cincuenta por ciento. Si me prueba usted que tengo alma de millonario se la regalo íntegra, porque la desprecio tanto como pueda hacerlo usted. Además, esta diferencia queda saldada con solo una consideración de lugar. Si yo en la ciudad soy con respecto a usted un *cajetilla*, usted en el campo sería un *cajetilla* para mí (Güiraldes, 1962, 755-756).

Esta larga réplica por parte de Güiraldes dirigida a uno de los máximos representantes del grupo de Boedo pone de manifiesto, a qué dudarlo, las disputas ideológicas en el espacio literario argentino, en las que Güiraldes, por su posición y condición, fue un blanco predilecto, por unos motivos u otros, entre la clase intelectual porteña. Ello forma parte, además, como es notorio, de la sempiterna pugna entre la capital y las provincias del interior.

Lo que revela la *genética textual*, corriente de análisis que, desarrollada mayormente en el ámbito de la crítica francesa, pone el foco en la reconstrucción y el contraste del proceso de escritura de los autores<sup>6</sup>, es que Ricardo Güiraldes, cuyas experiencias de juventud transcurren en el eje París-Buenos Aires-San Antonio de Areco, fue introduciendo y reformulando a conciencia algunos términos y expresiones que aparecen en su

---

<sup>6</sup> En Emilio Pastor Platero (2008) podemos leer las propuestas de análisis de algunos de los representantes de la *critique génétique* como Grésillon, Hay, Lebrave y De Biasi.

escritura literaria para presentarse como un integrante más del ecosistema de los estancieros, es decir, del estanciero y sus peones, de los hombres rudos dedicados a las tareas del campo, mayormente a la ganadería (la cría y doma de caballos, las vacas...). Es esta la conclusión a la que llega Elida Louis (1998) en un trabajo de crítica genética referido a los *Cuentos de muerte y de sangre*, cuentos que, cabe recordar, Güiraldes escribió prácticamente en París en paralelo a parte de los poemas que conforman *El cenorro de cristal*. Los borradores de los relatos descubren a un escritor culto, afincado para colmo en la capital francesa, que trata de borrar las marcas de clase, para ofrecer un mundo que en realidad no es el suyo: aquel de los estancieros argentinos del interior. Para ello, elimina toda sombra de cultismo, así como términos en francés que, en los primeros borradores, se deslizan con naturalidad, lo cual no debe resultar extraño, dado que el francés fue el idioma de parte de su niñez y, además, por entonces y aun después, la lengua de cultura de la intelectualidad latinoamericana (74-75). Incluso, términos y pronunciaciones típicamente rurales que en principio, en los papeles de trabajo, aparecían entrecomillados (por ejemplo: “colorao”, “mamao”, “embuchao”, “sestiaran”...), en las versiones definitivas de los cuentos dejan de estar señalados tipográficamente como ajenos al tesoro léxico propio. Al respecto señala Louis (1998, 74): “Existía una profunda asimilación de la cultura rural por parte de la clase terrateniente, que exhibía ese sello en su lenguaje (en parte a sabiendas, en parte inconscientemente), y el cultivo o el rechazo de ese ruralismo lingüístico —unido siempre a determinados comportamientos y actitudes— se asociaba a matices ideológicos” (74). En definitiva, el proceso de génesis de los cuentos lo que muestra es, según Louis, una serie de “tironeos normativos”, esto es, forcejeos, vaivenes entre dos mundos socialmente irreconciliables, que solo podrían armonizarse en la ficción literaria (76).

Cabe recordar en este punto que *El cenorro de cristal* se inicia con una sección denominada “Camperas”, donde encontramos una serie de poemas (“Mi caballo”, “Leyenda”, “Siesta”, “Chacarera”, “Quietud”) que, desde un registro culto, de clase, hablan del mundo ranchero que Güiraldes vivió desde niño en la estancia familiar La Porteña, y que será más adelante el solar sobre el que construya *Don Segundo Sombra*. Como ejemplo paradigmático de estos poemas cultos sobre la vida del campo, véase el

poema en prosa “La Tarde” (Güiraldes, 1915: 37), firmado en La Porteña en 1914:

En la indiferencia silente del atardecer pampeano, un vasco canta.  
Recuerda cuestas y pendientes rocosas y valles quietos o aldeas pueriles.  
La voz es mala, el afinamiento orillea. El ritmo de la guadaña descogota la canción, a cada cadencia ondulosa, que nada es, en la indiferencia llana del atardecer pampeano.  
Las ovejas balan volviendo al encierro, el vasco sigue cantando. Nada!... el reflejo en las almas, del morir solar.

De modo que este universo rural está muy presente tanto en los *Cuentos de sangre y de muerte* como en *El cencerro de cristal*, anunciando una propuesta estética, revitalizadora de la identidad nacional, que cristalizará en 1926 en *Don Segundo Sombra*. En palabras de Louis (1998, 77):

Como escritor perteneciente a una clase social que se sentía amenazada por los cambios que la modernización del país traía aparejados —entre los cuales el impacto del aluvión inmigratorio en la estructura productiva y en la configuración social no es el único factor decisivo—, R. G. busca en el criollismo sellos de identidad nacional que legitimen las posturas de quienes los ostenten. Este camino también había sido iniciado por los regionalistas, pero este reconocido precursor del grupo de Florida representa una nueva actitud literaria. Ensayó así un instrumento adecuado para consolidar una identificación nacional precisa dentro de su propia clase.

No está de más recordar, al respecto, que la incorporación del elemento *gaucho* al canon de la literatura culta y, por tanto, a la identidad nacional moderna, aún en construcción en los años veinte, se está produciendo en el mismo tiempo en que Güiraldes escribe los relatos de *Cuentos de sangre y de muerte* y los poemas de *El cencerro de cristal*, ambos libros escritos y reescritos, como vimos, entre 1911 y 1915. En 1913 Lugones dicta en el Teatro Odeón de Buenos Aires la serie de conferencias que daría lugar, en 1916, a *El payador*. No menos significativa es la lectura que hace Borges de aquel Lugones mitificador de Martín Fierro, aunque esto sucede años después. El personaje de Don Segundo Sombra estaría en la misma línea identitaria,

pero, sin duda, los *Cuentos de sangre y de muerte* y *El cencerro de cristal* están en el origen de esta construcción de la identidad nacional donde el gaucho rural y el compadrito arrabalero deben contemporizar<sup>7</sup>. En palabras de Rojas Paz (1927: 379), quien, como venimos viendo, fue un ferviente admirador de la persona y obra de Güiraldes, *Don Segundo Sombra* se inscribiría en una tradición nacional: “Facundo, Fierro, Sombra, tal es la trilogía del gaucho en sus tres etapas”. Por su parte, en el “Prefacio” a la ya citada biografía de Giovanni Previtali *Vida y obra de Ricardo Güiraldes*, Borges afirma que el autor de *Don Segundo Sombra* es “el poeta que cierra y que corona, con una suerte de relato elegíaco, el largo ciclo de la literatura gauchesca” (Borges, 1963: vii).

Ahora bien, hablando de cuestiones de clase, cabe aclarar que esa operación intelectual consistente en transformar un elemento de clase baja —la figura del gaucho— en elemento identitario de la *argentinidad* no sucedió de la noche a la mañana. Es decir, no tuvo una amplia aceptación inmediata, no al menos entre las clases adineradas y cultas. Pocos meses antes de morir, precisamente Borges relató al diario *La Nación* (el 9 de febrero de 1986) una anécdota sobre su madre que tiene como protagonista a Güiraldes y que no en vano revela un detalle ilustrativo en relación a lo que vengo comentando: “Era amigo de mis padres y venía a casa con mucha frecuencia. Precisamente a mi madre le dio a leer *Don Segundo Sombra*. Se lo trajo una tarde; al día siguiente mi madre lo llamó y le dijo: ‘Tu libro tiene que ser muy bueno, porque yo detesto las criolladas y anoche estuve leyendo hasta las tres de la mañana para terminarlo’. A ninguna señora le gustaban las criolladas” (Louis, 1998: 77).

---

<sup>7</sup> En *El cencerro de cristal* encontramos, amén de los poemas referidos a la vida estanciera, un poema netamente urbano y arrabalero como es “Tango”, que, lógicamente, se incluye en la sección denominada “Ciudadanas” (Güiraldes, 1915: 149). Este poema, en verso y en prosa, composición que habla del tango malevo, del tango de arrabal, dice así:

Tango severo y triste.

Tango de amenaza.

Tango, en que cada nota cae pesada y como a despecho, bajo la mano más bien destinada, para abrazar un cabo de cuchillo.

Tango trágico, cuya melodía juega con un tema de pelea

(...).

## GÜIRALDES EN LAS ANTOLOGÍAS POÉTICAS

Las antologías, como es sabido, son un instrumento de la crítica, una pieza clave en el engranaje de la historia y el canon literarios. En ellas se evidencia la representatividad de cada autor y el lugar que ocupa en el sistema, en términos estéticos-ideológicos. El autor de *El cencerro de cristal* empieza a hacerse mínimamente visible en las colecciones de poesía a partir de la *Antología de la poesía moderna argentina* de Julio Noé, cuya primera edición es de 1926, una antología muy significativa que concentra en la figura de Lugones la centralidad del canon (Salazar Anglada, 2005, 2007). No en balde, Noé fue uno de los hombres representativos de *Nosotros*. Por lo que se refiere a Güiraldes, este aparece representado en dicha antología tan solo por dos poemas, los titulados “Solo” y “Al hombre que pasó”, ambos pertenecientes a la primera sección de *El cencerro de cristal*, denominada “Camperas”. Tales composiciones apuntalan la imagen del “escritor gauchesco”, *criollista* pues, la misma imagen a la que, recordemos, había reducido Dobry su juicio sobre el libro en su citada reseña publicada en *Babelia*. De manera que esa asociación a un solo perfil del libro viene de lejos, fomentada sin duda por las antologías de poesía y también por la historia literaria. Cabe señalar que, cuando Noé da a la imprenta su antología —lleva como fecha de publicación el 31 de diciembre de 1925—, aún Güiraldes no había publicado *Don Segundo Sombra*, que sin duda vendría a apuntalar la etiqueta de autor gauchesco, determinando con ello el lugar del escritor en el canon de las letras argentinas. Una de las marcas de las poéticas postmodernistas es, no en vano, el arraigo en los temas propios, nacionales, posiblemente como “reacción conservadora” frente al modernismo, según apuntó Federico de Onís en la “Introducción” a su *Antología de la poesía española e hispanoamericana* de 1934 (Onís, 2012: XVIII), a la que más adelante volveré. Por otra parte, a pesar de que las vanguardias muestran una clara vocación por las urbes modernas, el elemento gauchesco, cabe insistir, terminará siendo una marca identificativa en el imaginario nacional al ser aceptada paulatinamente por las clases medias cultas y los cenáculos intelectuales. El hecho de que la revista de vanguardia más representativa en Argentina se denomine *Martín Fierro* no es una elección arbitraria.

La razón de que *El cencerro de cristal* no empiece a ser valorado en las antologías sino hasta 1926, y en cambio sea ignorado en otras compilaciones

anteriores (posteriores, claro, a 1915: me refiero a las de Ernesto Morales y Diego Novillo Quiroga de 1917 y a la de J. E. Gramajo de 1922) se puede deber, según entiendo, a varias causas. Sin duda, una de ellas tendría que ver con el hecho de que Güiraldes se sume al proyecto martinfierrista en 1924. Fueron al parecer Oliverio Girondo y Evar Méndez quienes persuadieron a Güiraldes de que abandonara su aislamiento en *La Porteña* y se afincara en la capital para participar de lleno en la revista *Martín Fierro* (Güiraldes, 1962: 33). Curiosamente, Güiraldes, en ese entonces con treinta y ocho años a sus espaldas, tenía mucho más contacto con los poetas franceses que con los argentinos. De modo que al poco se convirtió en un puente entre París y Buenos Aires. Al respecto, detalla Previtali (1965, 34): “En Buenos Aires, primeramente en el hotel Majestic y después en su departamento de la calle Solís, Güiraldes y Adelina invitaron a los ‘muchachos’ a sus memorables reuniones, que eran de admiración recíproca, muy concurridas y animadas, donde acudían con asiduidad los martinfierristas”. Ello hizo que algunos volvieran la mirada a la obra primera de Güiraldes, según cuenta Adelina del Carril en la ya citada “Nota preliminar” a la 2.<sup>a</sup> edición de *El cencerro de cristal*, de 1952: “En 1924, cuando los jóvenes escritores descubrieron a Güiraldes, empezaron a reclamar *El Cencerro de Cristal*, con insistente entusiasmo” (Güiraldes, 1952: 8).

Es cierto que Güiraldes tiene un papel relevante en la *Exposición actual de la antología argentina* de 1927, que es, para entendernos, la antología vanguardista por antonomasia referida a los años veinte. Compuesta por Pedro Juan Vignale y César Tiempo, esta obra desenfadada y provocativa supone el intento de *sorpasso* de la izquierda literaria. Sin embargo, no es en la selección poética donde aparece Güiraldes representado, esto es: no se recoge en dicha antología ningún poema de *El cencerro de cristal*, único libro de versos publicado por el autor hasta el momento de aparecer el volumen antológico, justo el mismo año en que fallece Güiraldes. Donde se halla ubicado el escritor es en una sección preliminar titulada “Situación del lector”, en la que son convocadas unas pocas personalidades importantes en relación a la nueva poesía, pero que no son consideradas precisamente miembros de esa pléyade de nuevos poetas, sino más bien intelectuales de otro tiempo, mayores en cuanto edad. Entre ellos están Leopoldo Lugones, Julio Noé, Evar Méndez, Ricardo Güiraldes, cada uno de los cuales aporta un discurso que encierra

una idea de lo que es y significa la poesía, a veces en contraste con las nuevas poéticas que postulan las vanguardias.

En clave transatlántica, se publica en 1934 la antes citada *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)* de Onís, quien dice de Güiraldes que es la voz “de mayor originalidad y trascendencia que se ha producido en América” en el siglo xx (Onís, 2012: 965). Y añade a continuación: “... el contacto personal con los escritores jóvenes hacen de él —que no creía en las escuelas— el maestro de la nueva generación literaria” (965). Más que en un maestro, pues no lo avalaba una obra poética consistente, cabría pensar mejor en un referente para los jóvenes escritores que se iniciaban en los años veinte y que encontraron en él un transmisor de la nueva poesía francesa. Al examinar los testimonios de sus contemporáneos (Girondo, Borges, Victoria Ocampo, Ulises Petit de Murat, Carlos Mastronardi, Eduardo Mallea), la conclusión de Peter A. Beardsell (1974: 305) es rotunda: “...the importance attributed to Güiraldes’ personality is far greater than that given to his poetry”. En esta línea interpretativa, con la que concuerdo, señala Previtali (1965: 36) que “los martinfierristas no consideraban a Güiraldes como maestro precisamente, sino como un guía que señalaba el camino”. Para los jóvenes escritores, Güiraldes se convirtió en algo así como en un *pater familias*: les descubre las nuevas procedentes de París, les da consejos, sufraga sus primeros libros... Decididamente, Güiraldes supuso un puente que enlazaba París y Buenos Aires en un momento en que no había en el espacio capitalino estructuras pensadas para la internacionalización de la literatura porteña, o como diría Octavio Paz, para poner los relojes en la hora presente<sup>8</sup>. Para que ello suceda habrá que esperar hasta la irrupción en Buenos Aires de la revista *Sur* en 1931.

---

<sup>8</sup> En el curso que Borges impartió en la Universidad de Michigan en 1976, recuperado recientemente por Nicolás Helft y publicado en Sudamericana, el entonces joven poeta ultraísta recuerda la biblioteca de Güiraldes poblada de autores en lengua francesa: “Recuerdo haber visto su biblioteca, una gran biblioteca en la estancia La Porteña [...] La biblioteca era muy curiosa; era muy vasta, tenía dos salas. Una era de autores simbolistas franceses y belgas: además de la obra de Hugo, de Musset, de Lamartine, de Baudelaire naturalmente, estaban los simbolistas: Mallarmé, Saint-Pol-Roux, Jean Moréas. Una vasta biblioteca de libros franceses leídos y releídos por Güiraldes, que tenía la memoria llena de versos franceses” (Borges, 2024: 265).

Los documentos demuestran que el nombre de Güiraldes no va a gozar de prestigio en las antologías de poesía argentina en la primera mitad del siglo xx, ni aun después. En 1941, Borges, Silvina Ocampo y Bioy Casares publican en Editorial Sudamericana de Buenos Aires una *Antología poética argentina*, que contiene unos setenta nombres ordenados cronológicamente, desde Almafuerte a Juan Rodolfo Wilcock. Güiraldes aparece representado con dos poemas, ambos de *El cencerro de cristal*: “Chacarera” (de la sección “Camperas”) y “Alcohólica” (de la sección “Ciudadanas”) (Borges, Bioy Casares, Ocampo, 1941: 97-101). No obstante, no hay que dejarse engañar por esta presencia, pues el siempre ladino Borges, quien firma en solitario el “Prólogo”, advierte qué parámetro de selección ha dominado a la hora de escoger los autores: “En lo que se refiere a los poetas representados, hemos querido prescindir de nuestras preferencias: el índice registra todos los nombres que una curiosidad razonable puede buscar” (8). ¿Era entonces Güiraldes, a juicio de los antólogos, un buen o un mal poeta, digno representante de la poesía nacional o una curiosidad exótica propia de un museo? En las conversaciones entre Borges y Bioy recogidas en el voluminoso *Borges* publicado en 2006, al cuidado de Daniel Martino, aparecen algunos juicios letales de ambos contertulios sobre la obra de Güiraldes. Así, por ejemplo, a tenor de una conferencia dictada en junio de 1956 por Adelina del Carril sobre su esposo, en una conversación mantenida el 27 de ese mismo mes y año Borges afirma: “Lo más notable del estilo de Güiraldes es la torpeza, la dificultad. Todo es feo; nunca es encantador. Insiste en que es un incomprendido; la gente no lo leía porque era raro —había otros escritores raros— sino porque sus libros valían poco” (Bioy Casares, 2006: 174-175). Y enseguida interpela a Bioy Casares: “Pensá en los libros anteriores a *Don Segundo*”. A lo que responde el contertulio: “Uno estaría muerto de miedo si su propia fama se cifrara en libros que no resisten el examen; sin embargo, ahí están los libros de Güiraldes, se citan descaradamente y no pasa nada: la fama sigue”. Borges contraargumenta: “Pero la gente no es tan sonsa. No condena nada de Güiraldes, pero solo lee *Don Segundo*. Los otros libros no se venden” (175). La conversación concluye de este modo. Dice Bioy Casares: “Como novelista o cuentista Güiraldes no tiene ningún talento. Como poeta tampoco”. Y apostilla Borges: “Como poeta es malísimo...” (175). Podría pensarse entonces que es esa *fama* de la que habla Bioy Casares la que

actúa como elemento de presión para situar dentro del canon de la literatura argentina moderna a un autor como Güiraldes, y que de no hacerlo ello suscitara extrañeza entre el público y la crítica. Se dirá, con razón, que Borges había escrito palabras elogiosas sobre *Don Segundo Sombra*, y en efecto, así es. Y que por tanto, en su “donoso escrutinio”, es el único libro de Güiraldes que salva de la quema. Pero no *El cencerro de cristal*, ni sus cuentos, ni sus otras novelas. Sin embargo, resulta iluminador el siguiente pasaje que relata el propio Borges a Bioy Casares el domingo 2 de noviembre de 1958, según anotó el último en su diario: “Cuando salió *Don Segundo*, recuerdo que estábamos en una reunión, en el Avenida Keller, Marechal, Brandan Caraffa, Macedonio, Bernárdez, Olivari, Evar Méndez y otros, todos los que habíamos escrito elogiosamente sobre *Don Segundo*. Todos dijimos que ese libro no era nada [...]. Después todos escribimos artículos muy elogiosos, porque lo queríamos a Ricardo” (Bioy Casares, 2006: 175). Es decir, que en el espacio literario opera el concepto de *familia*, con un sentido de pertenencia en donde cuentan, y mucho, la amistad, el cariño<sup>9</sup>. Y la familia, como todo el mundo sabe, no se toca, al menos en público. La ropa sucia se lava en privado, como hacen Borges y Bioy. De ahí que los diarios y cartas muchas veces pongan en crisis las conclusiones que, equivocadamente, extraemos del examen de las antologías y las historias literarias, donde dominan las filias y las fobias, en ocasiones determinantes a la hora de seleccionar los materiales y las nóminas. Sabedor de las fragilidades de toda antología, en el ya citado “Prólogo” a la *Antología poética argentina* (Borges, Ocampo y Bioy Casares, 1941: 7) Borges declara:

---

<sup>9</sup> En el citado curso de 1976 en la Universidad de Michigan, el juicio de Borges acerca de *El cencerro de cristal* se ha dulcificado: “... en ese libro hay poemas muy lindos” (Borges, 2024: 268). Muy probablemente, en línea de lo que definiendo, ese cambio viene operado por un sentimiento profundo de amistad y gratitud de Borges hacia su amigo “Ricardito”, tal como se evidencia en el comienzo de la sesión dedicada a Güiraldes: “Una ocasión un poco melancólica, la última clase, pero melancólica por otra razón: porque voy a hablar de un amigo íntimo mío” (261). A la par que va hablando del escritor y su obra, Borges hace examen de conciencia, y siente y declara que no fue del todo justo con Güiraldes: “Hubo ocasiones en que yo estuve un poco impaciente, un poco injusto [...]. Cuando una persona muere uno siempre siente remordimiento, uno podía haber sido más bueno con ella” (261).

Ningún libro es tan vulnerable como una antología de piezas contemporáneas, locales. En vano el agredido compilador se empeña en simular una erudición que linda con la omnisciencia, una imparcialidad que es inaccesible a las variadas tentaciones de la costumbre, de la pasión, del hastío, una perspicacia que prefigura el Juicio Final; el público (yo también soy el público) inevitablemente denunciará pecados de comisión y omisión. ¡Qué injusta la omisión de B, la inclusión de C!

*EL CENCERRO DE CRISTAL, ¿UN LIBRO POSTMODERNISTA?*

Para concluir estas páginas, vuelvo al asunto de la periodización, que nos muestra la percepción historicista de *El cencerro de cristal*. En su ya clásico examen de las vanguardias latinoamericanas, Gloria Videla de Rivero (2011: 47) señala aquella obra como “libro precursor del vanguardismo argentino”, sobre todo, dice, si enfocamos en las secciones que llevan por título “Viaje” y “Ciudadanas”. A la hora de clasificarlo, la historiadora mendocina no duda en afirmar: “*El cencerro de cristal* se inscribe en el posmodernismo argentino, tanto por su fecha de publicación como por la promoción literaria a la que pertenece Güiraldes (‘la promoción de 1910’)” (48). Pero cabe preguntarse: ¿realmente se puede decir que *El cencerro de cristal* es un poemario característicamente postmodernista?, ¿es tal vez una inercia, producto de seguirles la corriente a las grandes clasificaciones de historiadores y antólogos? Para ello, primero, cabría revisar a fondo el concepto de *postmodernismo*, poner en cuestión los consensos. Desde luego, no se puede decir que *El cencerro de cristal* sea un poemario modernista, del mismo modo que no puede afirmarse, en rigor, que se trate de un artefacto vanguardista. Hay composiciones claramente modernistas, es cierto; marcas que reconocemos como parte de la poesía finisecular: por ejemplo, cuando en “Mi caballo” dice del animal “fue ritmador del mundo” (Güiraldes, 1915: 18). Y hay composiciones que traslucen algunas de las marcas atribuidas a la poética postmodernista, tal y como la crítica e historia latinoamericanista la ha venido definiendo a partir de unas marcas definitivas. En el poema “Una palabra a los lunáticos”, fechado en 1915, donde mejor se evidencia la influencia del Laforgue de *L'imitation de Nôtre-dame la Lune* (1886), Güiraldes certifica la ruptura con el modernismo, cuando la voz hablante del poema dice: “Dile, dile con tu

boquita de fresa podrida” (68). A la par, hay en ciertos pasajes, en determinados versos, una audacia propiamente vanguardista cifrada en imágenes, y asimismo un uso de palabras tenidas por entonces por antipoéticas, que avanza lo que vendrá a borbotones. Así, por ejemplo, en “Ladrado”, composición fechada en La Porteña en 1913, el autor nos regala esta imagen nueva, sugerente: “Las hojas metálicas del eucaliptus, enganchan lacrimales pedazos de luna” (52). Imágenes de este estilo se encuentran fácilmente en el libro. Del lado más soez y provocativo, en “Chacarera”, de 1915, asoman palabras que en ese entonces estaban fuera de los códigos de la poesía: “el meadero de la perrada”; “Cada cual eructa a su manera” (43-44). No puede afirmarse, pues, que estemos ante un libro modernista ni postmodernista ni vanguardista, y es a la vez todas estas cosas. A menos que acordemos que el postmodernismo, como poética, o como conjunto de soluciones poéticas, es un mero cruce de caminos y no una síntesis estética. Pues, de hecho, no hay una sola estética que defina *El cencerro* de Güiraldes. Es esta la línea interpretativa de Inke Gunia en su contribución al volumen *La modernidad (re)visitada* (2000), quien declara que *El cencerro* de Güiraldes es un libro inclasificable, precisamente porque reúne estéticas disímiles. El propio Güiraldes escribió en 1927 sobre su poemario: “No creo en formas prefijadas, llámeselas como se las llame. *El cencerro* es un libro que quiere respirar a su antojo y no puede aguantar fajaduras ni aparatos de ortopedia, por más perfeccionados que sean” (Güiraldes, 1927: 1). De manera que, a mi entender, lo más apropiado sería hablar de *El cencerro de cristal* como un libro fronterizo, descentrado, sin etiqueta posible; un poemario de transición hacia lo que aún no se sabe que vendrá; un enclave de poéticas que conviven sincrónicamente en unos pocos años, los que van de 1911 a 1915, atravesados en el caso de Güiraldes de experiencias en varios países, donde el escritor conoce diferentes realidades, más o menos exóticas. Sus materiales son diversos, responden a procedencias distintas, pasadas, presentes y futuras, que no parecen reconciliarse en este primer muestrario poético de Güiraldes.

El escritor está aún construyendo su *ethos*, tironeado por su afrancesamiento a lo modernista y por su querencia por la tierra que mamó en buena parte de su infancia y adolescencia en la estancia La Porteña y sus alrededores. Este maridaje no resuelto bien del todo, y que sin duda forma parte de un proceso complejo, deriva no pocas veces en lo que Antonio Cândido

(1972) denominó “estilo esquizofrénico”. Güiraldes se sabe un escritor culto, pero que a veces se disfraza de algo que en realidad no es, con esa torpeza de clase. Lo mismo asiste a la ópera que se arranca a la guitarra con una coplilla criolla, sin confundir por ello ambos ámbitos de la cultura; conoce tan bien París como el campo argentino; el folclore del interior de su país y la alta poesía francesa, desde Rimbaud a Laforgue, de Mallarmé a Corbière. Esta dualidad, qué duda cabe, afecta a la definición de su propia voz poética como sujeto hablante en los poemas, algo que no se resuelve, ni mucho menos, en su primer poemario. En este sentido, *El cencerro de cristal* es la evidencia de una crisis que promueve un cambio, que llama a abrir nuevas vías de expresión, que insta a romper amarras.

En su ya clásico *Estudios de literatura argentina (Siglo XX)*, Emilio Carilla reproduce un mantra que ha sido replicado por otros estudiosos, a saber: que todos los libros de Güiraldes van encaminados a su obra cumbre, es decir, *Don Segundo Sombra*: “En Güiraldes todo parece trabajar buscando ‘su’ obra. Obra como culminación, después de avances parciales, de preparativos y reiteraciones. Esa obra se da, es sabido, en *Don Segundo Sombra*, aparecida en 1926” (Carilla, 1968: 123). El propio Güiraldes fue, de hecho, el primer promotor de esta tesis, al declarar: “Toda mi vida no ha sido sino más que un largo *Cencerro de cristal*” (Videla de Rivero, 2011: 48). Cuando al fin, con su novela *Don Segundo Sombra*, Güiraldes encuentra la voz sincrética que andaba persiguiendo, en contestación a Paul Groussac, quien le señaló que llevaba puesto el *smoking* sobre el *chiripá* gauchó, el escritor responderá, pavoneándose: “¿Es un defecto el saber llevar dos trajes?” (Güiraldes, 1962: 735).

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BEARDSELL, Peter R. (1974). “Güiraldes’ Role in the Avant-Garde of Buenos Aires”. *Hispanic Review*, n.º 3: 293-309.
- BIOY CASARES, Adolfo (2006). *Borges*. Barcelona: Destino.
- BONET, Juan Manuel y BONILLA, Juan (2019). *Tierra negra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- BONILLA, Juan (2020). “Es evidente”. *Jot Down*, 11 de febrero, <https://www.jotdown.es/2020/02/es-evidente/> [Consultado el 17/06/2024].

- BORGES, Jorge Luis (1963). “Prefacio”, Giovanni Previtali, *Vida y obra de Ricardo Güiraldes*. St. Petersburg: William R. Grissom, vi-vii.
- (2024). *Curso de literatura argentina*. Universidad de Michigan, 1976. Edición, prólogo y notas de Nicolás Helft. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo y OCAMPO, Silvina (1941). *Antología poética argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- CÁNDIDO, Antonio (1972). “A literatura e a formagão do homem”. *Ciencia e Cultura*, n.º 9: 803-809.
- CARILLA, Emilio (1968). *Estudios de literatura argentina (siglo xx)*. Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- COLLANTES DE TERÁN, Juan (1959). *Las novelas de Ricardo Güiraldes*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- DELFINO, Augusto Mario (1925). “Palabras sobre Ricardo Güiraldes”. *Martín Fierro*, n.º 24: 6.
- DOBRY, Edgardo (2020). “América Latina en un libro de poemas (reseña de Juan Bonilla y Juan Manuel Bonet *Tierra negra con alas*. *Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*. Sevilla: Fundación Fernando Lara, 2019)”. *Babelia*, 8 de febrero, [https://elpais.com/cultura/2020/02/06/babelia/1580998444\\_569827.html](https://elpais.com/cultura/2020/02/06/babelia/1580998444_569827.html) [Consultado el 17/06/2024].
- GIRONDO, Oliverio (1999). *Obra completa*. Nanterre et al.: ALLCA XX, Colección Archivos.
- GRAMAJO, J. E. (1922). *Nuevo Parnaso argentino. Selecta colección de poesías de los mejores poetas nacionales, antiguos y modernos*. Buenos Aires: Maucci Hnos.
- GUNIA, Inke (2000). “La lucha por la modernidad en la Argentina: *El certero de cristal* de Ricardo Güiraldes”, *La modernidad (re)visitada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX. Estudios en homenaje a Klaus Meyer-Minnewann*, Inke Gunia, Katharina Niemeyer, Sabine Schlickers, Hans Paschen, eds. Berlin: Edition Tranvia/Walter Frey, 196-212.
- GÜIRALDES, Ricardo (1915). *El certero de cristal*. Buenos Aires: Juan Roldán Editor.
- (1927). “Poesía”. *Martín Fierro*, n.º 39: 1.
- (1952). *El certero de cristal*. Buenos Aires: Losada.
- (1962). *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- (1983). *El certero de cristal*. Buenos Aires: Rivolín Hnos.
- LECOT, Alberto G. (1962). “Advertencia”, Ricardo Güiraldes, *El certero de cristal*. Buenos Aires: Rivolín Hnos., 7-11.
- LOUIS, Elida (1998). “Crítica genética y procesos culturales: la elaboración de la ‘clave lingüística’ en los *Cuentos de muerte y de sangre* de Ricardo Güiraldes”. *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, n.º 46-47: 71-81.

- MARADEI, Guadalupe (2017). "Periodizaciones en tránsito: vínculos entre serie literaria y serie histórica en la *Historia crítica de la literatura argentina*". *Filología*, n.º XLVI: 107-124.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2020). "Con esperanza, sin resentimientos: una lectura de *Tierra con alas. Antología de la poesía vanguardista latinoamericana*". *Mediodía. Revista Hispánica de Rescate*, n.º 3: 299-309.
- MORALES, Ernesto y NOVILLO QUIROGA, Diego (1917). *Antología contemporánea de poetas argentinos*. Buenos Aires: Alberto Ferriol.
- NOÉ, Julio (1926). *Antología de la poesía argentina moderna, 1900-1925*. Buenos Aires: Nosotros.
- OCAMPO, Victoria (1941). *Testimonios (Segunda serie)*. Buenos Aires: Sur.
- (1963). *Testimonios (Sexta serie)*. Buenos Aires: Sur.
- ONÍS, Federico (2012). *Antología de la poesía española e hispanoamericana (1882-1932)*. Edición y estudio introductorio de Alfonso García Morales. Sevilla: Renacimiento.
- PASTOR PLATERO, Emilio (2008). *Genética textual*. Madrid: Arco/Libros.
- POZUELO YVANCOS, José María (1996). "Canon, ¿estética o pedagogía?", *Ínsula*, n.º 600: 3-4.
- PREVITALI, Giovanni (1963). *Vida y obra de Ricardo Güiraldes*. St. Petersburg: William R. Grissom.
- (1965). "Ricardo Güiraldes y el movimiento de vanguardia en la Argentina", *Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamérica. Memoria del XI congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. Austin: University of Texas Press, 31-39.
- ROJAS PAZ, Pablo (1927). "Ricardo Güiraldes". *Síntesis*, n.º 6: 369-381.
- SALAZAR ANGLADA, Aníbal (2005). "En el centro del canon: Leopoldo Lugones en las antologías poéticas argentinas (1900-1938)". *Atenea*, n.º 491: 127-158.
- (2007). "Julio Noé y la *Antología de la poesía argentina moderna (1926)*". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 36: 171-197.
- TANSELLE, G. Thomas (1998). "Books, Canons, and Dispute", *Litterature and Artifacts*. Charlottesville: The Bibliographical Society of the University of Virginia, 275-290.
- VIDELA DE RIVERO, Gloria (2011). *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre poesía de vanguardia: 1920-1930. Documentos*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo.
- VIGNALE, Pedro-Juan y TIEMPO, César (1927). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Minerva.

