

# Los márgenes hombre-humano: Trascendencia y solidaridad en João Guimarães Rosa y César Vallejo

Carlos Yushimito del Valle  
*Brown University*

En las líneas que siguen se examinan dos temas centrales en la poética de César Vallejo (1892-1938) y João Guimarães Rosa (1908-1967). Por un lado, la representación simbólica del ser humano como sujeto trascendental. Por otro, la realización comunitaria de dicha depuración espiritual manifestada a través de la solidaridad como práctica ética y política. A tal fin, el enfoque recae en dos cuentos de *Primeras historias* (1962) –“La tercera margen del río” y “Soroco, su madre, su hija”<sup>1</sup>–, así como en algunos poemas de la obra poética vallejana. Los textos elegidos permiten observar no sólo la coincidencia nominal que hacen posible que ambos autores formulen a través de un término semejante–hombre-humano–la realización de un proyecto utópico de carácter colectivista. El análisis comparativo de las obras ya mencionadas muestra, asimismo, cómo la tautología que formaliza dicho estadio o condición potencial del individuo revela una crisis tanto semántica como ideológica inherente a la modernidad de la primera mitad del siglo XX.

Una mirada atenta a la coherencia estructural de la obra de Guimarães Rosa permite observar que, más allá de un mero incidente bibliográfico, existe una continuidad mayor entre *Gran Sertón: Veredas* (1956) y el libro de relatos *Primeras historias*, publicado seis años más tarde. A partir de esta premisa, el presente trabajo sigue las espléndidas observaciones de Heloísa Vilhena, para quien las líneas finales de *Gran Sertón: Veredas* abren las exploraciones que las veintidós historias del conjunto de relatos desarrollan con inmediata posterioridad en el conjunto rosiano (11-12). La relación de continuidad entre ambos textos hay que hallarla, en las palabras con que pone fin Riobaldo, protagonista de la novela, a su larga confesión narrativa: “Nonada. ¡Diablo no hay! Es lo que digo, si hubiese... Lo que existe es el *hombre humano*. Travesía” (Guimarães, *Gran Sertón: Veredas* 555, énfasis mío).

Si como afirma Stephanie Merrim, la *travesía*, palabra final de *Gran Sertón: Veredas*, sintetiza el constante entrecruzamiento de dicotomías que el universo ficticio de Guimarães pone permanentemente en crisis (866-68), los textos de *Primeras historias* no hacen más que reafirmar dicho recorrido textual. A lo largo de los relatos, son siempre sus héroes quienes transitan y atestiguan tales fronteras híbridas. Como en efecto establece su texto más celebrado, las “terceras márgenes” que se abren con *Primeras historias* aspiran a producir narrativas “epifánicas”, iluminaciones que terminen por deshacer las cómodas convenciones cartesianas de la modernidad, por

medio de aquellas “inevitáveis doses de mistificação” que esconden verdades más allá de la racionalidad de lo cotidiano, según afirmó el propio Guimarães a Curt Meyer-Clason (citado por Castro 7). De ahí que todas las historias posean esa ambivalente naturaleza que vacila al borde de la fábula y la parábola, acentuando, por lo tanto, su fuerza simbólica.

Afectados por tales procesos de revelación, los protagonistas de sus historias están siempre sometidos, a la manera de una inspección naturalista, a un examen detallado que permite observar en ellos una progresiva transformación vital. Como sostiene Dácio Castro, “para Rosa, o homem é, antes de tudo, um ser mutante e o existir só adquire significado enquanto permanente processo de aperfeiçoamento espiritual” (Castro 17). Este estadio último es expresado por lo que aquella construcción tautológica, inventada en boca de Riobaldo —*Homem humano*—, la cual abre como posible lectura arquetípica del sujeto rosiano de las *Primeras historias*. Tal énfasis también ha sido señalado por Vilhena para quien dicha condición lleva a los sujetos hacia la plenitud “das ações verdadeiramente humanas” con las que son capaces de trascender su estado animal gracias a un autoconocimiento controlado de voluntad e inteligencia (Vilhena 11).

Es a esta circunstancia esencialmente *humana*, ajena a la mera animalidad biológica, a la que apela Guimarães para explorar la situación trascendente del hombre en sus historias, a tal punto que la referencia a la naturaleza “primera” de los individuos ya está anunciada desde el título mismo.<sup>2</sup> Los relatos de *Primeras historias* remiten, por consiguiente, a un doble pliegue. Por una parte, la tautología verbaliza el carácter de las historias reunidas en el volumen. Por otra, se extiende a la representación de sus protagonistas. De este modo, se consigue

mostrar cómo la acción del *Homem humano* no solo acentúa el deslinde entre el animal humano y el *hombre-humano*, sino también la necesidad de apelar a una re-semantización del término «hombre» con la finalidad de expresar el proceso de depuración que apunta a un nivel simbólico mucho mayor.<sup>3</sup> Asimismo, César Vallejo recurre, en semejante aserción, al mismo término en “Los Nueve monstruos”, incluido en *Poemas humanos* (1939):

¡Cómo, hermanos humanos,  
no deciros que ya no puedo y  
ya no puedo con tanto cajón,  
tanto minuto, tanta  
lagartija y tanta  
inversión, tanto lejos y tanta sed de sed!  
Señor Ministro de Salud: ¿qué hacer?  
Ah, desgraciadamente, *hombres humanos*,  
hay hermanos, muchísimo que hacer.  
(413, énfasis mío)

En Vallejo, la redundancia no sólo es experiencia maleable de lenguaje<sup>4</sup>, signo del vacío semántico que ha dejado en la voz «hombre» la tendencia antropófaga de la modernidad, sino también un intento por reparar el despojo de su significado original, “primero”. Aquel tema, que ya se asoma en la poesía modernista latinoamericana desde el siglo XIX y que atraviesa la primera mitad del XX —el *topos* del hombre deshumanizado de la postguerra— se recubre ahora de capas mucho más densas y problemáticas en la poética del autor peruano al remarcar, a través de dicha construcción verbal, la ausencia —es decir, la pérdida— de un componente solidario en el «hombre». Es sobre este reclamo colectivista de profundas raíces “humanitaristas” que Vallejo funda el discurso ético y político que subyace a su práctica poética.

Aunque el término surge literalmente en su poemario póstumo —*Poemas Humanos*—, toda su obra, desde *Los heraldos negros* (1918) en adelante, parece dirigirse hacia él, a tal punto

que, como bien acierta a decir James Higgins, al hablar de la poética de Vallejo, siempre se halla sugerida en ella una “religión del hombre” (58). En esta misma línea se ha de leer a André Coyné, cuando, en consonancia con Heloísa Vilhena, ubica la construcción tautológica *hombre-humano* en un marco de negación de “lo animalesco”: “Monólogo obsesivo de alguien que siempre existe, pero cuyo existir se reduce a lo animal de la existencia, con sólo un ‘tumor de conciencia’, dedicado a registrar los progresos de la ruina corpórea del ‘bimano’” (583). A partir de dicha constatación —la paradoja de los seres humanos que no necesariamente nacen “humanos”—, debe leerse colectivamente la condición de hermandad que reclama César Vallejo al hombre. Desesperadamente, la reiterada convocatoria que hará a través del «yo» lírico de sus poemas se convertirá así en un reclamo constante de adhesión solidaria, complementaria, si no connatural, al fervor político con el que esperaba reformar el espíritu comunitario (Coyné 584).

### La invención del hombre-humano

En “La tercera margen del río” de Guimarães, un hombre de condición ordinaria, sin antecedentes extravagantes, monta un buen día su barca e, indefinidamente, se refugia lejos de su familia en un río. El río en el que se asila —literal y simbólicamente— está vivo: sus corrientes difíciles fluyen por debajo de la endeble embarcación y ante ellas, entregado a su fragilidad, el hombre lucha para mantenerse a flote: “Y la constante fuerza de los brazos, para tener derecha la canoa, resistente, aún en la demasía de las arroyadas” (Guimarães, *Primeras historias* 66). Ha elegido, entonces, la inestabilidad, la precariedad, frente a esa otra solidez que le ofrecía la tierra firme—tierra que es también la

patria y, por ende, la familia, sus vínculos con ella y con la comunidad. En el silencio que le dedica no solo a la colectividad sino, a través de ella, al lector, el abandono de seguridad precedente y las penurias que devienen de aquel acto, bien pueden leerse como un gesto vitalista. Este acto de vida, de entrega a las penurias físicas, equivale a un despertar metafísico que lo enfrenta a ese otro símbolo paradigmático que es el río. “Nuestras vidas son los ríos que van al mar”, dice Jorge Manrique, desarrollando un tópico de vieja raigambre clásica: el hombre que deja la seguridad epistemológica de la “tierra firme” y se hace un “ser-para-la-muerte”, está preparado para enfrentar en adelante no sólo la vida (el río) sino también la muerte (la mar).

El río se configura así como uno de los enigmas del relato, resuelto desde varios frentes críticos que incluyen, entre otras interpretaciones, su identificación con el alma humana<sup>5</sup>. Gregory Rabassa recuerda nuevamente lo que, de modo equivalente, significa el río São Francisco para el yagunzo Riobaldo: los márgenes son el mal y el bien, como en muchos de los ríos de la mitología helenista, no ajenos a Guimarães (35). Sin embargo, desde su propia condición alegórica, “[l]a tercera margen del río” anuncia dicho espacio alternativo que habita fuera de las coordenadas realistas y que lo localizan en un nivel simbólico desde el cual hay que empezar a leerlo.

Al respecto, dice el narrador: “Nuestro padre no volvió. Pero, en realidad, no se había ido a ninguna parte. Inventaba la experiencia de permanecer en aquel espacio del río, justo en su punto medio, siempre dentro de la canoa, para no salir nunca más de allí” (Guimarães, *Primeras historias* 64). Dicho “punto medio” es, en consecuencia, el lugar de la vacilación, el espacio desestabilizante de la lectura, que dia-

loga con el extraño acto de renuncia a la vida social. Al elegir, la existencia al margen de la normalidad comunitaria, aquél elige vivir al mismo tiempo un aislamiento ascético, acen- tuando así la soledad del hijo y las exigencias de su propio cuerpo. Curiosamente, las justifica- ciones con que la comunidad intenta explicarse el insólito evento apuntan a cuestionar dicha corporalidad:

Nuestra madre, avergonzada, se portó con mucha cordura por eso todos atribuyeron a nuestro padre el motivo del que no quer- rían hablar: *locura*. Unos consideraban que podría tratarse *del cumplimiento de alguna promesa* o que nuestro padre, tal vez, por *escrúpulo de alguna enfermedad, como ser la lepra*, desertaba para otra suerte de vida, cerca y lejos de su familia. (Guimarães, *Primeras historias* 64; énfasis mío)

Locura (“*doidera*”), enfermedad corporal (“*lepra*”) y fe (“*pagamento de promessa*”) cercan, como hipótesis, síntomas posibles del cuerpo individual que se separa del grupo, dispersando así, entre razón, organismo y espíritu, rastros de la anormalidad y la extrañeza. En el margen queda la experiencia mística, no restringida a ninguno de los códigos del cuerpo conocido. Dicha experiencia es una travesía de aprendiza- je espiritual, que comienza también marginal- mente con la elipsis de la revelación “epifánica”. Desapegada de toda protección material –del “orden positivo” (Guimarães, *Primeras historias* 63); de la normalidad previa –se deslocaliza a continuación en un espacio inaprensible: ese “cerca y lejos”, que derriba los márgenes dual- istas de lo bueno y lo malo y que, por lo tanto, no puede ser enunciado. Como afirma Castro, el río se presenta así como: “um novo estádio de percepção, em que começam a despontar a consciência supra-racional e a iluminação” (70). Un espacio que pierde su materialidad ante la experiencia del sujeto, para ingresar a

formar parte de una metafísica que debe apre- henderse para poder ser formulada.

Sin embargo, una focalización estricta- mente centrada en el padre pierde a su vez de vista que todo el relato filtra esa (posible) experiencia mística a través de la percepción del hijo, sujeto que narra la historia y que, al mismo tiempo, es afectado por ella. Desde el momento en que el padre pierde su carnalidad y adquiere, al igual que el río, una naturaleza simbólica, la posición desconcertada del hijo al- canza una relevancia mucho mayor. “Nonada. ¡Diablo no hay! Es lo que digo, si hubiese... Lo que existe es el *hombre humano*. Travesía”, dice Riobaldo (Guimarães, *Gran Sertón* 555, énfasis mío). Frente a la imposible comunicación con el padre, éste, convertido en fuerza, se anula como interlocutor. Es él mismo dicha “non- ada”, frente a cuya incapacidad de lectura se le- vanta “lo (único) que existe”: el *hombre-huma- no*, es decir, el hijo, que a través de su narrativa encausa ese otro río verbal, esa épica humana, que como la del propio héroe de *Gran Sertón: Veredas*, es la verdadera *travesía*.

Entonces, se observa la elección del uso del plural en la narración del hijo: “Nuestro padre era hombre cumplidor” (Guimarães, *Primeras historias* 63).<sup>6</sup> Esta construcción no debe en- tenderse sólo como estrategia para pluralizar el drama del narrador, sino como una contri- bución, tal como afirma Castro, a “alegorizar a figura do pai, tornando-o um pai coletivo” (62). El resultado es ambiguo: al tiempo que se aproxima al lector a través de una identi- ficación posible con él, también produce cierto distanciamiento, cierto efecto despersonaliza- dor en la lectura. A esto último apunta Heloísa Vilhena al afirmar que la naturaleza del padre nace del “exceso”: fundido él mismo en la naturaleza del río (“Si mi padre siempre ponía ausencia y el río –río– río, el río– ponía per-

petuidad”, Guimarães, *Primeras historias* 68), el padre innominado diluye su humanidad, los sentimientos, la materialidad que lo circunda, y ya fuera del tiempo humano, se incorpora a la eternidad del río: “O pai e o rio encontram-se no silêncio. No silêncio das coisas positivas, na solidão de um espaço que não tem começo nem fim, sem beiras, sem margens” (Vilhena 85). Atemporalizado, el drama de aislamiento del padre que se desarrolla en el relato no sólo transmite la distancia ambigua de su exilio físico y afectivo en el espacio fluvial, sino también un desarraigo abstracto significado por la ausencia material de márgenes epistemológicos conocidos.

La constitución del padre en una divinidad –padre colectivo– va dejando, a lo largo del texto, ciertos rasgos dispersos: al despedirse, por ejemplo, el hijo recibe de él una “bendición” (Guimarães, *Primeras historias* 64); los alimentos con que, a escondidas, lo mantiene, pueden ser interpretados como ofrendas o sacrificios a orillas del río (65); el casamiento y el nacimiento del nieto–reconocimiento bautismal–, compartidos con el padre, equivalen a sacramentos cristianos (66-67); el hijo mismo, en su dedicación al padre, parece ejercitarse en hábitos sacerdotales, entre ellos, el celibato (67). Como afirma Luiz Fernando Valente, todo lo inusual lo acepta el narrador con una pasiva resignación que da por sentadas las respuestas: “A relação que mantém com o pai é, portanto, de fé” (91). En otras palabras, la lógica del relato que hasta el momento guiaba la subjetividad de la historia se transforma, a través de un desplazamiento de índole religioso, en otra más cercana a la de la parábola.

Una nueva extrañeza circunda, entonces, la historia. A toda esta serie de rituales, sin embargo, el padre siempre responde con indiferencia. Esto hace pensar al hijo: “Y no quería

saber de nosotros; ¿no nos tenía afecto?... ¿Si él no se acordaba ni quería saber más de nosotros, por qué, entonces, no subía o bajaba de río, hacia otros parajes, lejos, en lo no encontrable?” (Guimarães, *Primeras historias* 67). La narración del hijo, atrapado en la comunicación fracturada del padre, no hace más que insistir en la resolución del enigma, con la finalidad de penetrar la razón por la que su amor filial ha caído en esta profunda y extraña orfandad: “Nosotros llamamos, esperamos. Nuestro padre no apareció. Mi hermana lloró, nosotros todos lloramos, ahí, abrazados.” (Guimarães, *Primeras historias* 67) Este desconcertado, desgarrador reclamo no es otro que el del *hombre-humano* sometido a una prueba de penitencia mucho más terrenal y, por lo tanto, mucho más humana, es decir, identificable<sup>7</sup>. En la alusión a “Dios” en el poema de “Los heraldos negros”, el «yo» lírico observa:

Siento a Dios que camina  
tan en mí, con la tarde y con el mar.  
Con él nos vamos juntos.  
Anochece.  
Con él anohecemos.  
Orfandad. (143)

La cercanía o identificación que sostiene con la figura divina se traduce, paradójicamente, aquí, a partir de un proceso temporal que entrega por otra parte una enorme sensación de soledad y orfandad metafísica. La experiencia de la creación sobre el cuerpo valle-jiano –“la falsa balanza de unos senos / mido y lloro una frágil Creación” (143)–, motiva sobre su conciencia una revelación sensible, que converge en un instante de trascendencia religiosa entendido como amor fraterno. Aun sin comprenderlo, sufriendo la creación de Dios, el «yo» lírico lo acepta impotente y se solidariza con él:

Y tú, cuál llorarás... tú, enamorado  
de tanto enorme seno girador...

Yo te consagro Dios, porque amas tanto;  
porque jamás sonríes; porque siempre  
debe dolerte mucho el corazón. (143)

En su relación con el “padre-Dios”, el “hijo-hombre” de Guimarães transita este mismo estadio inicial, compadeciendo al padre a través del sufrimiento corporal que comparte desde la orilla terrenal, en un proceso de similar identificación:

Yo mismo tenía achaques, ansias, cansancios, torpezas del reumatismo. ¿Y él? ¿Por qué? Debía padecer demasiado. Por más avejentado, iba día más, día menos, a flaquear en su vigor, a dejar que la canoa se volcase o que flotase sin pulso, en el andar del río, para despeñarse, horas abajo, en el estruendo y en la caída de la cascada brava con hervor y muerte. *Apretaba el corazón. Él estaba allá, sin mi tranquilidad. Soy inculpado de lo que no sé, con herida abierta dentro.* (Guimarães, *Primeras historias* 68; énfasis mío).

En su error, en la incapacidad que muestra para alcanzar la sabiduría, el hijo es casi símbolo de la caída adánica, condenado entonces a la enfermedad (“Sufrí el severo frío de los miedos, enfermé” Guimarães, *Primeras historias* 69) y a la culpa —que, al igual que para el yo lírico de “Los heraldos negros” de Vallejo, se fijará en la mirada: “y todo lo vivido / se empoza, como charco de culpa, en la mirada” (20). A pesar de ello, el hijo no dejará de reconocerse en la divinidad paterna, a quien, por otra parte, está hecho a imagen y semejanza: “A veces, algún conocido nuestro encontraba que me iba pareciendo más a nuestro padre” (Guimarães, *Primeras historias* 67). El río, como recuerda Heloísa Vilhena, puede funcionar como una extensión del espejo<sup>8</sup>: de este modo, el río-espejo, funciona en tanto mediador como una tercera margen que conecta las dos orillas de lo humano y lo divino, abriendo así un puente de

posibilidades especulares en las que el hombre es capaz de encontrar el reflejo divinizador, la imagen trascendente de sí mismo. Visto así, el hijo que al mismo tiempo es incapaz de asumir su lugar al lado del padre —condicionado por el miedo y el amor a la vida—, alcanza cierto valor ambiguo en la culpa y el sufrimiento que lo purifica. Ese dolor humano, paradójicamente, lo trasciende. La imperfección de la traición y la culpa, así como el miedo y la penuria física, le confieren aquella condición auténtica de hombre-humano propiamente “epifánica” que el relato parece perseguir.

La poesía de Vallejo dedica numerosos versos a la representación de tal reclamo de humanidad. La diferencia, sin embargo, es que la fe que posee en una trascendencia ultramundana es menos explícita y tiende, por lo mismo, a centrar su atención sobre el sujeto que encarna su propio organismo adolorido y enfermo, expresando todo ello desde un tono interlativo:

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,  
hoy supieras ser Dios;  
pero tú, que estuviste siempre bien,  
no sientes nada de tu creación.  
¡Y el hombre sí te sufre: el Dios es él! (“Los  
dados eternos” 96)

Como afirma James Higgins, en la oscilación entre una rebeldía romántica que demanda de modo irreverente respuestas a un Dios hostil, y la compasión ante un otro impotente frente a su creación, se esconde claramente un fondo nihilista, que diluye el poder de una figura de autoridad divina (48-49). En el análisis de “Sermón sobre la muerte”, poema incluido en *Poemas humanos*, la figura del creyente que se refugia, atemorizado, en la iglesia, sólo muestra que “la religión es impotente frente a la muerte” (Higgins 51). La plegaria y la fe no son suficientes para conmover a un dios ausente y sólo la confirmación del dolor que

provoca el acto de arrodillarse ante él, abandona al hombre a la esperanza de una muerte redentora del cuerpo. Higgins sintetiza: “El poema termina con la aceptación de la inevitabilidad de la muerte. El poeta encuentra consuelo, no en la religión, sino en la misma finalidad de la muerte que aniquila todo sufrimiento” (52). Es precisamente la reivindicación de esta religiosidad del hombre doliente la que instala, como observaremos, lazos de convergencia entre la subjetividad expresada por Vallejo y Guimarães Rosa.

En la interpelación final no dicha, en el dolor culposo que se queda a orillas del río en “La tercera margen del río”, el hijo-hombre que carga la responsabilidad de su decisión, acepta su lugar en la tierra. En las últimas líneas: “y yo, río abajo, río afuera, río adentro –el río” (Guimarães, *Primeras historias* 69), borra las referencias adverbiales— que son, sobre todo, coordenadas simbólicas: abajo, afuera, adentro—, para terminar de desvestir al río de su carga semántica religiosa y volverlo así nuevamente un espacio material en el que silenciar, en “el capítulo de la muerte” (Guimarães, *Primeras historias* 69), su cuerpo purificado en el dolor. Frente a un padre-Dios que renuncia al cuerpo y a la vida, el estado profundamente vitalista que alcanza, por el contrario, el hijo, parece entregarlo a la misma tranquilidad que, como en los versos finales de “Los dados eternos” de Vallejo, sustituye (aniquila) el poder de Dios, y encuentra en la muerte descanso. Al símbolo de la canoa vacía que ahora desea el hijo, se compara con aquel otro de la esfera en el poema vallejiano antes citado. Equivalente “al río”, la libertad del hombre (“ya no podrás jugar”, 96) sólo puede detenerse en la muerte, del mismo modo como lo hacen los dados del azar que ya no pueden seguir rodando en el sepulcro:

Dios mío, y esta noche sorda, oscura,  
ya no podrás jugar, por la Tierra  
es un dado roído y ya redondo  
a fuerza de rodar a la aventura,  
que no puede parar sino en un hueco,  
en el hueco de inmensa sepultura. (96)

### La travesía en la solidaridad

Como se ve, para César Vallejo alcanzar la trascendencia coincide con el despertar crítico (es decir, ético) del *hombre-humano*, capaz entonces de transformar su dolor corporal en una ofrenda solidaria, de profunda comunión colectiva. Coyné menciona, por ejemplo, la síntesis frecuente que hace Vallejo entre “hombre” y “hambre” para ejemplificar a través de dicha homofonía, la equivalencia esencial de ambos términos, mostrando, a su vez, un vínculo común con el estatuto humano de orfandad, a la que se abandona —en su humanidad y corporalidad— a una soledad existencial (Coyné 579). Tal como la palabra “hambre” se refiere a lo orgánico, Vallejo construye su discurso de lo humano a partir de fragmentos corporales, cavidades y referencias escatológicas para enfatizar así la experiencia vitalista del hombre. Así, por ejemplo, en el poema “De disturbio en disturbio” de *Poemas humanos*, se lee lo siguiente:

Pero, realmente y puesto  
que tratamos de la vida,  
cuando el hecho de entonces eche crin en  
tu mano,  
al seguir tu rumor como regando,  
cuando sufras en suma de kanguro,  
olvidame, sostenme todavía, compañero  
de cantidad pequeña,  
azotado de fechas como espinas,  
olvidame y sostenme por el pecho,  
jumento que te paras en dos para abrazarme;  
duda de tu excremento unos segundos,  
observa cómo el aire empieza a ser el cielo

levantándose,  
hombrecillo,  
hombrezuelo,  
hombre con taco, quiéreme, acompá-  
ñame... (348)

En este poema, el *hombre-humano* se com-  
padece del animal humano (“el jumento”) al  
que interpela, solicitándole su desapego de di-  
cho estado elemental (“duda de tu excremen-  
to”). Lo emplaza para que pueda ver la extra-  
ñeza del cielo, es decir, trascender su condición  
primaria, al hacerle notar sus potencialidades  
espirituales, la posibilidad de su semejanza,  
para elevarse hasta ella. Dicha progresión es-  
tará formalmente dada por el *crescendo* de los  
sufijos –cillo, –zuelo, hasta que finalmente (en  
rasgo explícito de humor desacralizante) mon-  
ta al sujeto sufriente sobre una plataforma que  
hace explícita la elevación al cielo (“hombre  
con taco”). Este llamado a despertar, de raíces  
románticas, es consecuente con el “hermanos”  
insistentemente convocado a lo largo del po-  
emario y que en estos versos acaban siendo,  
como es frecuente, un reclamo de afectividad  
(“quíereme”) y un reclamo de gestos solidarios  
(“acompañame”).

En “La tercera margen del río”, frente a la  
quiebra de la unidad comunitaria, sólo el hijo  
penitente acaba por cargar el peso del mar-  
ginado: “Yo me quedé aquí, el único. Nunca  
podría casarme. Yo permanecí con los bagajes  
de la vida. Nuestro padre lo necesitaba, lo sé”  
(Guimarães, *Primeras historias* 67). La voz del  
hijo puede, entonces, es leída como un equiva-  
lente a la voz lírica de los textos vallejanos: el  
portavoz que encarna a todos (que sufre al pa-  
dre colectivo), hecho en adelante de “tristes pa-  
labras” y rodeado de culpa: “¿De qué tenía yo  
tanta, tanta culpa?” (Guimarães, *Primeras his-  
torias* 68). Consciente de que su propia iden-  
tificación con el otro adolorido puede atraerle  
el juicio descalificador de la comunidad, el

narrador se anticipa deslegitimizándolo con la  
siguiente frase: “Nadie es loco. O, entonces, to-  
dos” (Guimarães, *Primeras historias* 68). En ello  
se acerca muchísimo a lo que Vallejo, en honda  
reflexión post-carcelaria, había escrito años  
atrás en “Muro Noroeste” de *Escalas*: “Nadie es  
delincuente nunca. O todos somos delincuen-  
tes siempre.” (13) Ambas ideas comulgan con  
un sentido solidario que discursivamente con-  
trola el accionar de sus personajes.

Difícil es no disociar también dicha frase  
de los versos que enuncia Vallejo a través de “El  
pan nuestro”, incluido en *Los heraldos negros*  
(“Todos mis huesos son ajenos; yo tal vez los  
robé!” 78), poema en el que todos los males, la  
pobreza y el dolor pueden ser sufridos colecti-  
vamente, no limitados a una experiencia indi-  
vidual, sino compartidos, como si la humani-  
dad fuera un único cuerpo. Ahí está también el  
hablante que sufre por todos, desesperado por la  
tarea unificadora que se encomienda (“quisiera  
yo tocar todas las puertas” 79), y como el hijo  
del relato de Guimarães, también cargado, a  
consecuencia de ello, de una culpa inefable (“y  
suplicar a no sé quién, perdón”, 79). De este  
modo, la unidad que reclama Vallejo no es una  
de vertiente religiosa, sino una llamada a la ac-  
ción de honda raíz telúrica, sólidamente hu-  
mana, que queda perfectamente expresada por  
los versos centrales de “Absoluta”, también de  
*Los heraldos negros*: “¡Oh unidad excelsa! ¡Oh lo  
que uno por todos!” (80).

Puede observarse aún con más detalle la  
idea de solidaridad comunitaria compartida  
por Guimarães Rosa, en el relato “Sorôco, su  
madre, su hija”, incluido en *Primeras historias*.  
El cuento señalado narra la historia de Sorô-  
co, quien, al igual que el padre de “La tercera  
margen del río”, es un hombre reconocido,  
de carácter apacible, en su comunidad. La ex-  
trañeza que circunda al viudo proviene de su



estoicismo; durante varios años ha sufrido el cuidado de su madre y de su hija, ambas dementes. Por ello, el narrador, diluido en la mirada colectiva, transmite hacia él una enorme compasión, mientras observa el viaje que hace la familia en dirección a la estación ferroviaria. Ahí, según se nos afirma, aguarda a las mujeres un vagón especial, enviado por el gobierno, que las llevará al hospicio de Barbacena, de donde no esperan volver.

El recorrido narrativo es, así, también una travesía por el río clásico: aquel recorrido es un ritual de despedida, equivalente a la muerte de ambas, a las que el hijo y padre sufriente debe resignarse. Efectivamente se nos dice que “el coche recordaba una barcaza en seco, navío” (Guimarães, *Primeras historias* 39), imagen que vendría a reforzar dicha equivalencia. Las correspondencias con el texto rosiano previamente analizado no sólo se limitan al espacio, sino al físico del hombre y a su propio recorrido simbólico. Como el padre abandonado de “La tercera margen del río”, éste es igualmente “un hombrón, de cuerpo talludo; con cara grande, una barba, peluda, ennegrecida en amarillo” (Guimarães, *Primeras historias* 40)<sup>9</sup>. También como aquél, Sorôco transita un lugar intermedio, cercado durante la comitiva, en ese discurrir hacia la muerte, por las dos mujeres: “Sorôco les daba el brazo, una de cada lado. De mentira, parecía entrada a la iglesia, en un casamiento. Daba tristeza. Parecía entierro” (Guimarães, *Primeras historias* 40).

Notable resulta la comparación entre este punto de vacilación y la iglesia: localizada la nueva “tercera margen”, matrimonio y entierro, juventud y vejez, madre e hija, diluyen como antes las dicotomías del río, abriendo así una travesía trascendental para el sujeto que regresará de esa muerte simbólica, solo (huérfano). Aunque, a diferencia de la experiencia

del padre en “La tercera margen del río”, ese ir-hacia-la-muerte no se hace clausura ni silencio, sino comunión, dialogando, de este modo, profundamente con el reclamo “humanitarista” de Vallejo. La comparación con la iglesia (símbolo de una religiosidad divina), revela su propio desvío espiritual, que deja el final del relato, no a puertas del espacio sagrado, sino ante la casa del sufriente, templo terráqueo: “Ahora la gente estaba llevando a Sorôco a su casa, de verdad. La gente, con él, iba hasta donde iba ese cantar” (Guimarães, *Primeras historias* 43). Hasta ella ha llevado la anormalidad expresada por el canto desafinado y enloquecido de las mujeres, que irrumpe, repentinamente, en un reflejo inesperado:

Pero se detuvo. En eso, se puso raro, parecía que iba a perder lo de sí, parar de ser. Así, en un exceso de espíritu, fuera de sentido. Y pasó lo que no se podía prevenir: ¿Quién iba a pensar en aquello? En un romper – él empezó a cantar, alto, fuerte, pero solo para sí– y era el mismo desatinado canto que las dos tanto habían cantado. Cantaba continuando. (Guimarães 1969, 42-43)

Sorôco, como el arquetípico Job bíblico, es también un “*hombre-humano*” sufriente en la tierra que atraviesa el dolor y que, asimismo, en la comprensión del sufrimiento de los desvalidos (las mujeres, la anciana, la joven, las dementes) –con quienes se identifica en un arranque místico–, logra contagiar a la comunidad del éxtasis que excede, de este modo, su propio drama, haciéndolo colectivo. Aquí, a diferencia de la ruptura frente a la experiencia del padre a la que solo el hijo responde en “La tercera margen del río”, la comunidad acompaña el canto desafinado e impenetrable de la trinidad humana, compartiendo el dolor del abandono y percibiendo con ella la belleza de la solidaridad. En su profundidad, este cántico optimista sólo puede ser comparado con

“Masa”, de Vallejo, en el que un cuerpo herido se levanta únicamente cuando la experiencia del amor se hace universal:

Entonces, todos los hombres de la  
tierra  
le rodearon; les vió el cadáver triste,  
emocionado;  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a an  
dar...

(*España, aparta de mí este cáliz*, 475).

El renacer del cuerpo humano moribundo – tan moribundo como el Dios recurrente de *Los heraldos negros*– sólo es posible por la acción del amor de los hombres, sustitutos, en su poder sanador, del dios “milagroso”. Dios es en realidad impotente, está ausente o es indiferente ante el dolor del hombre. Este amor humano, solidario, trascendental, pertenece más a la tierra que al cielo; más al *hombre-humano* que a Dios. Como en “Masa”, no es la invocación a una entidad sagrada la que despierta al adormecido, moribundo cuerpo social, sino solo el contagioso canto, humanamente desconsolado, que expresa Sorôco en su travesía (flujo puro de tiempo) entregado a la compasión del universo entero.

Quiero recordar aquí, que en el poema XIX de *Trilce* (1922), la escena de la Natividad católica se subvierte rechazando “la idea de un redentor divino venido de los cielos” y defendiendo la necesidad de alcanzar la redención a través del “nacimiento de la inocencia en el alma de los hombres” (Higgins 50). Muchos de los poemas religiosos de Vallejo son, así, llamados a una responsabilidad política: enfrentando las dificultades de la vida terrestre y evadiendo las soluciones que se confían a satisfacciones religiosas. Como bien lo resume el propio Higgins: “Si Cristo nació de un amor divino sin contagio de la tierra, el poeta pide el nacimiento de un amor humano y terrestre sin

contagio del cielo. Para Vallejo la redención se realizará cuando los hombres, en vez de pensar en Dios, piensen en sus semejantes” (50).

## Conclusiones

No de modo accidental, en este ensayo, he explorado cuentos que giran casi insistentemente alrededor de un núcleo familiar. En esto también se encuentran los caminos de los autores que he estudiado. “Para Vallejo”, tal como ha observado Higgins “la familia encarna, en microcosmos, la solidaridad humana que él quiere elevar al nivel de un valor universal.” (57) Otro tanto puede decirse del universo rosiano como posible proyecto social: un proyecto que hurga, remueve la esencia perdida del hombre e indaga la capacidad que tiene éste para trascender hacia una religiosidad que lo “rehumanice” en la crisis del mundo contemporáneo. De alguna manera, Guimarães se lo dejó dicho a Gunter Lorenz en 1965: “Eu penso na ressurreição do homem” (citado por Caymmi 146). Tal resurrección es sólo posible por medio de la solidaridad integrada como una práctica de identificación y unidad a la matriz de la sociedad.

## Notas

<sup>1</sup> En adelante las citas referidas a ambos cuentos se harán siguiendo la edición española de Seix Barral (1969) traducida por Virginia Fagnani Wey.

<sup>2</sup> Recordemos que con *Estórias* y no *Historias*, Guimarães indica el carácter breve y de naturaleza ajena al relato tradicional que localizaría sus textos en el terreno de lo mítico. *Primeiras*, a su vez, se refiere a lo esencial o fundamental; a lo primitivo, tal como sostiene Stella Caymmi (133), lo que hace del título el centro de una colección de narrativas que van más allá de lo meramente anecdótico. La naturaleza de los textos, además, se reafirman sobre el redescubrimiento del lenguaje con que Guimarães los construye, representando de este modo la realidad narrada “em sua dinâmica e seus

estratos mais profundos” y subvirtiendo el lenguaje cotidiano “ao explorar as diversas potencialidades latentes do signo linguistico.” (De Faria Coutinho, citado por Caymmi 132) Título, contenido y realización lingüística apuntan, así, por igual, a lo esencial y profundo del texto.

<sup>3</sup> La construcción “*Homem humano*” equivaldría aquí al sujeto moral consciente de la libertad de sus acciones y de la capacidad que tienen estas para afectar los acontecimientos que genera y que lo rodean, tal como afirma Vilhena: “transformando o tempo em história.” (12) Bien visto, ésta es la travesía testimonial que emprende, en *Gran Sertón: Veredas*, Riobaldo. Ya dice Paul Ricoeur, a este respecto, que el hombre deja de ser simplemente un “ser biológico” y se transforma en un “ser humano” cuando aprende a narrarse a sí mismo. En tal sentido su definición de “hombre capaz” se acerca mucho a la figura *hombre-humano* aquí analizada (49-74).

<sup>4</sup> El juego del énfasis tautológico puede verse repetidamente empleado por ambos autores como rasgo de transgresión formal. Sirva de ejemplo el arcaísmo “Nonada” con que abre y cierra *Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa; y el empleo del mismo, de manera semejante (la doble negación: no+nada), por parte de Vallejo, en el poema XXVIII de *Trilce*: “Cómo iba yo a almorzar. Cómo me iba a servir / de tales platos distantes esas cosas, / cuando habrás quebrado el propio hogar, / cuando no asoma ni madre a los labios. / Cómo iba yo a almorzar *nonada*.” (v. 6-10, énfasis *mío*).

<sup>5</sup> La identificación del río con el alma humana viene motivada, principalmente, por una entrevista concedida por João Guimarães Rosa al crítico Gunter W. Lorenz: “Gostaria de ser como um crocodilo vivendo no rio São Francisco. O crocodilo vem ao mundo como um magister da metafísica, pois para ele cada rio é um oceano, um mar da sabedoria... Gostaria de ser um crocodilo porque amo os grandes rios, pois são profundos como a alma do homem... Sim, rio é uma palavra mágica para conjugar eternidade” (Citado por Castro 60-61). En “La tercera margen del río”, además, se compara al padre montado sobre la balsa con un “yacaré”: “Y la canoa salió alejándose, lo mismo su sombra, como un yacaré, extendida larga” (Guimarães 1969, 64).

<sup>6</sup> Este uso del “nosso” con que se narra toda la historia se refuerza, además, por la ambigüedad del empleo de la construcción “a gente” en el texto original. Como se

sabe, dicha fórmula puede significar –en el portugués brasileño– tanto “la gente” (plural externo, equivalente al “ellos”) como un “nosotros” (plural inclusivo) muy próximo al impersonal “uno”. Véase por ejemplo: “A gente teve de se acostumar com aquilo”, traducido en la edición que usada aquí como “Uno tuvo que acostumbrarse a aquello” (Guimarães 1969, 66).

<sup>7</sup> Nótese que una vez concluida la canoa, el padre “decidió un adiós”, “sin alegría” ni “inquietud” (Guimarães 1969, 63). La partida del padre asemeja –así inserto en este relato de hondas reminiscencias (e intenciones) mitificadoras– a la de los dioses fundadores de las culturas primitivas. La diferencia, tal como se puede apreciar en la conclusión del relato, es la interrupción del retorno, que fractura así la estructura de dichos mitos que giran alrededor de una promesa circular. Este cierre anti-mesiánico pareciera corroborar lo que aquí sostenemos, que es la responsabilidad vitalista que carga consigo el hijo en tanto fundador, a su vez, de una especie de teología telúrica o “humanitarista” (vallejiana).

<sup>8</sup> “A imagem do rio junta-se, aqui, àquela do espelho vazio –“espelho da verdade eterna”– e confirmaria o que foi dito... acerca de uma possível identidade entre as duas imagens” (Vilhena, 88). En el relato “El espejo” incluido en *Primeras historias* se compara al espejo con las aguas naturales, en un estadio primero, original: “Pero si usamos solamente los planos... se debe a que primeramente la humanidad se miró en la superficie del agua quieta, lagunas, pantanos, fuentes, aprendiendo de ellas a hacer tales utensilios de metal o cristal” (Guimarães 1969, 117).

<sup>9</sup> Recuérdese la descripción que hace el narrador del padre: “Pero yo sabía que él ahora se había vuelto greñudo, barbón, con uñas grandes, enfermo y flaco, negro por el sol y por los pelos, con aspecto de bicho, casi desnudo, aunque disponía de piezas de ropa que de cuando en cuando se le proporcionaban” (Guimarães 1969, 67).

#### Obras citadas

- Canabal, Evelyn. “Decadencia y nihilismo: Valdelomar y Vallejo.” *Revista Hispánica Moderna*. 47.2 (1994): 347-352. Impreso.
- Castro, Dácio Antonio de. *Primeiras histórias. Roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993. Impreso.
- Caymmi, Stella. “A terceira margem do rio: Lugar da transcendência ou da loucura?” *Bem e mal em Guimarães Rosa*. Eds. Eliana Yunes y Maria Clara

- Lucchetti. Río de Janeiro: Uapé, 2008. 127-146. Impreso.
- Coyne, André. *Medio siglo con Vallejo*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1999. Impreso.
- Guimarães Rosa, João. *Primeras historias*. Barcelona: Seix Barral, 1969. Impreso.
- . *Gran Sertón: Veredas*. Barcelona: AH, 2011. Impreso.
- Higgins, James. "La posición religiosa de César Vallejo a través de su poesía." *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 9 (1967): 47-58. Impreso.
- Merrim, Stephanie. "Grande Sertão: Veredas. (João Guimarães Rosa, Brazil, 1956)." *The Novel. History, Geography and Culture*. Ed. Franco Moretti. Vol. I Princeton: Princeton University Press 2006. 862-869. Impreso.
- Rabassa, Gregory. "João Guimarães Rosa: The Third Bank of the River." *Books Abroad* 44.1 (1970): 30-35. Impreso.
- Ricoeur, Paul. *Lo justo*. Madrid: Caparrós Editores, 2003.
- Valente, Luiz Fernando. *Mundivivências. Leituras comparativas de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 2011. Impreso.
- Vallejo, César. *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. Costa Rica: ALLCA, 1996. Impreso.
- . *Escalas*. Lima: Moncloa, 1978. Impreso.
- Vilhena de Araujo, Heloisa. *O espelho. Contribuição ao estudo de Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim, 1998. Impreso.