

LA TRAVESÍA DE ELEODORO VARGAS VICUÑA Y JOÃO GUIMARÃES ROSA¹

*Patricia Vilcapuma Vinces*²

A linguagem e a vida são uma coisa só. Quem não fizer do idioma o espelho de sua personalidade não vive; e como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. Isto significa que como escritor devo me prestar contas de cada palavra e considerar cada palavra o tempo necessário até ela ser novamente vida. O idioma é a única porta para o infinito, mas infelizmente está oculto sob montanha de cinzas

João Guimarães Rosa

*Yo soy la reunión de todos
los hombres de mi pueblo.
En Nahuín su habla está presente,
más viva que mi propia vida,
porque es palabra de su boca*
Eleodoro Vargas Vicuña

¹ Parte de la exploración a la producción literaria de Eleodoro Vargas Vicuña se presentó durante las Terceras Jornadas Internacionales de Literatura Comparada de la Asociación Peruana de Literatura Comparada (ASPLIC) denominada «Nuevas Cartografías Literarias en América Latina. Entre la voz y la letra» (Lima, 2006).

² Comunicadora social. Realizó estudios de maestría en Literatura y Cultura Brasileñas (UCSS-UNMSM). Es profesora de Metodología del Estudio Universitario y Redacción en la UCSS.

Con estas palabras, los escritores, a los cuales nos aproximaremos en este artículo, resumen la esencia de su trabajo: se presenta a la vida y al lenguaje como una unidad, pero que no excluye la propia experiencia. Se trata, pues, de una postura que ha traspasado muchas veredas para ubicarse en un contexto que abarca más que un discurso histórico. Se trata, asimismo, de la afirmación de un espacio mítico paralelo —aunque también ajeno, y además *mágico*— a ese «otro» espacio a partir del cual se configura la especificidad latinoamericana. Esta postura se evidencia en el sujeto mismo que busca preservar mediante la memoria —colectiva diríamos—, una tradición que dado el proceso de aculturación inevitable por circunstancias sociales, estaba en peligro de desaparecer. Pero, ese rescate de la tradición también —y sobre todo— por medio del lenguaje literario, finalmente, debe recurrir a la posición letrada —propia de la tradición occidental— para protegerla, dada su carácter de «tradición agrafa». Ángel Rama escribía, a propósito de los escritores transculturadores (considera a G. Rosa uno de ellos), que estos lograron liberar «la expansión de nuevos relatos míticos sacándolos de ese fondo ambiguo y poderoso como precisas y enigmáticas acuñaciones» (1987: 54). En la obra de estos existe, asimismo, una inversión jerárquica de la posición del narrador: son los personajes populares quienes utilizan su voz para manifestar una visión del mundo (cf. Rama 1987). No obstante, creemos que estos escritores han logrado sobrevivir, más que a un «choque» de dos culturas, a un *desencuentro*; esto es, a un 'desacuerdo fallido y decepcionante' (cf. RAE). Ellos, desde la peculiaridad que les otorga el ser latinoamericanos y alejados de cualquier compromiso político, han puesto en evidencia, desde este lado, la búsqueda incesante y exigente del ser humano de una totalidad. Por otra parte, el retorno, o más bien la continua travesía de sus personajes (el *jagunço*, el sertoneiro o el sujeto proveniente de los andes), por los caminos que acercan al hombre con la naturaleza y que lo

confrontan con cuestiones como la muerte, es un signo que los constituye en paradigmas del discurso indigenista o regionalista y los hace escritores «huidizos»³ de cualquier intento clasificatorio. En ese sentido, más allá de presupuestos teóricos que los ubican en determinadas corrientes (regionalista o neoindigenista, como discurso de identidad),⁴ el proyecto escritural de G. Rosa y Eleodoro Vargas Vicuña ha logrado trascender y traspasar aquella postura de *pertenencia* a espacios determinados, y sus narrativas, que logran la elevación estética del lenguaje en pos del *rescate* de la esencia popular y una comunión con la naturaleza, demuestran que la exigencia de una respuesta última y la reflexión sobre la existencia humana están presentes indistintamente de tiempos y espacios geográficos.

Este desencuentro promotor de la «travesía» —término clave del *Gran sertón: veredas*, de Rosa— no significa que los escritores nieguen el carácter dual de nuestra identidad latinoamericana ni que la *travesía* que lleva a sus personajes a todas las veredas que componen los dos mundos que «habitan», o

³ Utilizo aquí la calificación que le diera Mario Vargas Llosa a Vargas Vicuña en su novela *El pez en el agua*.

⁴ A propósito de este tema de clasificaciones, de las que Arguedas decía «caen frecuentemente en imperfectas y desorientadoras conclusiones» (2004 [1950]: 39), véase el ensayo de VICH, Cynthia. «Genealogías apócrifas: el indigenismo de Eleodoro Vargas Vicuña» (2005). En este, la autora se cuestiona «¿cuáles son entonces las particularidades de la escritura de este autor? ¿En qué medida su riqueza o su originalidad hace que se escape a los intentos clasificatorios de la crítica? ¿En qué sentido esta obra transforma el paradigma indigenista y, por lo mismo en qué medida lo ratifica, lo desestabiliza o lo invalida?» (2005: 76). En cuanto a Guimarães Rosa, véase el ensayo de ROSENFELD, Kathrin. «*Gran sertón: veredas* o J. G. Rosa en busca de la universalidad» (2004), en la que se sostiene que la novela es «incomparable» en dos sentidos: primero, como una obra de arte inigualable; segundo, como un esfuerzo de elaboración universalizante del problema de la identidad brasileña y que se mantiene a distancia de compromisos ideológicos [...]» (2004: 65), y el ensayo de CODINA, Hilda. «Los andes y el sertón: ¿un encuentro posible?» (2004), en el que la autora hace una comparación entre J. M. Arguedas y el brasileño.

a *padecer* la pertenencia a uno de ellos, constituya un retroceso o la exaltación de una de sus partes constitutivas. Son escritores, como E. Vargas Vicuña se definía a sí mismo, «dedicado (s) a la búsqueda intensa, serena, casi juguetona, a veces de la vida».⁵ Su propuesta, intento continuo por no distanciarse y no quedar al margen de esta reconocida y aceptada «pertenencia simultánea a diferentes espacios culturales» (Castro Gómez 1996: 151), consiste más bien en aceptar que esta travesía de fusiones inevitables, donde lo sagrado se encuentra con lo profano, lo real con lo fantástico, lo natural con lo místico, simboliza la vida misma y su constante transformación.

*Sabe usted: el sertón es donde el pensamiento
de uno se forma más fuerte que el poder del lugar.*

Vivir es muy peligroso

G. Rosa, *Grande sertón: veredas*

*Y ahora observa, Cebete, si de las cosas que hemos dicho no se
sigue que el alma sea en sumo grado semejante a lo que es divino,
inmortal, inteligible, uniforme, indisoluble, siempre idéntico
a sí mismo, mientras el cuerpo es en sumo grado semejante a lo
que es humano, mortal, multiforme, ininteligible, disoluble y
jamás idéntico a sí mismo. ¿Tenemos algo que decir contra estas
conclusiones, Cebete? ¿O no es así?*

— No, no tenemos nada que decir

Fedón, 80 A-B

⁵ No tenemos el dato exacto del diario donde salieron publicadas estas palabras («No me siento escritor», dice E. Vargas Vicuña), tan solo el recorte de su archivo personal que gentilmente la esposa del escritor nos ha cedido para este trabajo.

Eledoro Vargas Vicuña (1924-1997), escritor peruano, perteneciente a la generación del 50, publicó solamente dos libros de cuentos, *Nahuin*⁶ (1950) y *Taita Cristo* (1964). A pesar de su breve producción, se revela un extraordinario tratamiento del lenguaje, que se manifiesta en su «español mestizo» y en lo que Antonio Cornejo Polar ha identificado como «propio de la poesía» (1981: 220). Su obra, en palabras de Washington Delgado, sabe conjugar la creación poética «intensa y personalísima con el habla singular del campesino [...] y también con las más viejas raíces de la humanidad, con los mitos primordiales de la vida y la muerte» (ápuđ Freyre 2000: 193). En los cuentos de Vargas Vicuña se presentan situaciones del interior del país en que las costumbres populares, el sincretismo religioso, las mujeres subyugadas a la mirada masculina, el marcado acento oral y la subjetividad del narrador construyen la atmósfera y escenario de sus historias. La reflexión en torno del tiempo y la muerte, del cuerpo y del alma son también temas de su obra, temas universales que se desprenden de la vida de pobladores, ajenos, aparentemente, a la complejidad de esas cuestiones, pero que en sus diálogos y en sus acciones se perciben como enigmas de la existencia humana. El mismo autor explica lo que llama el «núcleo» de su narrativa, o «una confidencia de la existencia», en una entrevista a propósito de su deseo de escribir una novela: «Dicho de un modo abstracto, sería la acentuación de la conducta de un hombre para situarse como fundamento y definición de su ser en el mundo, sin aspirar a otros cielos que no sean su propia realidad».⁷

⁶ Carlos Milla Barthes editó en 1976 la colección completa de cuentos de E. Vargas Vicuña con el título del primer libro del autor: *Nahuin* (voz quechua que significa 'sus ojos'). En este volumen aparecen reunidos los cuentos de *Nahuin* (1953), *Taita Cristo* (1963), y, por primera vez, los cuentos de *El cristal con que se mira* (1975). Vargas Vicuña también publicó un libro de poemas titulado *Zora, imagen de poesía* (1964).

⁷ Declaraciones de la entrevista «No me siento escritor», dice E. Vargas Vicuña».

Así, una de los temas explorados por el peruano es la muerte como parte de la existencia. El binomio vida/muerte es tratado en «El traslado» (*Ñahuin*), en cuanto el *otro* que puede morir y que es, a su vez, la muerte de *uno mismo*: la condición de finitud reflejada en la experiencia de la memoria del otro.

«Cambiamos de lugar aun después de muertos»⁸ es la frase con la que empieza el relato de una familia que acude al panteón para cambiar de nicho a uno de sus familiares, la tía María. El foco narrativo se establece desde un narrador que enfrenta la *re-presentación* de su ser en su condición última en el cadáver de su pariente, del *otro*. Siguiendo el pensamiento de Paul Ricoeur que explica que «la pérdida del otro es, de alguna forma la pérdida de sí y constituye, por este motivo, una etapa en el camino del “adelantarse”» (2004: 464), al asumir (y descubrir) el narrador de «El traslado», que está sujeto ineludiblemente al *poder morir*, la comprensión de «fatalidad de la muerte», impuesta por su condición de ser vivo, se convierte en la representación más esencial de la vida. El cuerpo muerto de la tía que es trasladado a otro lugar es una suerte de metáfora de la existencia del ser humano, de su condición de errante en el mundo «al que la cultura contemporánea dividida en todos los sentidos pone en movimiento y paraliza a la vez» (2004: 192) como cuerpo o como alma, explicada a través de este cuestionamiento que se hace el sujeto-narrador en la experiencia que le toca vivir: «Estaba allí. Pero ¿dónde? Preguntábamos a fuerza de llanto, de soledad. A fuerza de querer estallar casi. Unos, entregados al silencio. ¿Yo?» (p. 47).

⁸ Todas las referencias al cuento pertenecen a la edición de *Ñahuin* publicada por el Instituto Nacional de Cultura. En adelante solo anotaremos el número de página. Véase VARGAS VICUÑA 2005.

El traslado de una etapa de la vida a otra, de un espacio a otro, de la vida a la muerte, todos estos cuestionamientos son también abordados desde una perspectiva en la que se evidencia que su negación también es posible; así como la existencia corporal se resume al binomio vida/muerte, donde la muerte es a su vez negación y afirmación de la vida, el sentido esencial de lo humano, el alma, puede reducirse a la «nada», al «vacío»; esta posibilidad conduce a un estado de angustia. Esta posición de incertidumbre, que lleva al narrador a afirmar que «Había para querer, pero yo no sé qué cosa» (p. 45), o no-resignación de la muerte como estadio final de la vida: «Era para conmoverse ver encima en el dintel hombre y mujer agobiados cómo lloraban. Cómo recordaban la muerte de su hija» (p. 45), es manifestada en las reflexiones del narrador, constantemente cuestionadas por él mismo, pero a la vez revitalizadas por elementos que dejan siempre la posibilidad de «la resignación» en una suerte de conciliación de opuestos.

Así, por ejemplo, elementos como «una que otra flor que se ocultaba» entre el camino de ramas y yerbas que los personajes debían recorrer para llegar a la muerte «en silencio» aparecen en el relato aislados frente a un panorama sombrío que adelanta el desencadenamiento de la incertidumbre del narrador a lo largo del relato. Por otro lado, en cierto momento, la muerte, concebida como *imposición* divina, parece ser rechazada mediante el olvido del rezo: «Algunos intentaron *llenar* al Padre Nuestro *olvidado*» (el énfasis es nuestro, p. 45).⁹ El olvido de la oración principal de la tradición

⁹ El *llenar* implica *ocupar* un espacio vacío; el tratar de decir las palabras que completan el designio divino «Padre Nuestro que estás en los cielos... *hágase señor tu voluntad aquí en la tierra como en el cielo*» implica, contrariamente de la actitud de olvido, su aceptación, y los opuestos que se presentarán a lo largo del texto en los constantes cuestionamientos del narrador, donde el espacio tierra será vida y cielo será el espacio a donde el ser va después de la muerte, son binomios que corresponden a su constante incertidumbre frente al movimiento de la existencia como preparación hacia la muerte o a algo más allá de ella,

cristiana correspondería a la negación inconsciente (y en el fondo a la no-resignación) del conocimiento de «una finitud» que ha sido aceptada y ratificada, en la concepción del narrador, mediante el rito de la misa «a nombre de» la tía María. Aquí, se percibe la ambigüedad o imposibilidad del «duelo verdadero» que Derrida explica como afirmar la mortalidad como buena: «El “duelo” verdadero parece dictar solo una tendencia: la tendencia a aceptar la incomprensión, a dejarle un lugar» (1998: 44).¹⁰ Esta es la incomprensión (desconocimiento de lo que debe llenar el vacío) frente a los restos del cuerpo de la tía María, el asumirla como tal —«Se le sacó como si le cubriera todavía toda la sombra de tantos años y telarañas. Tenía partes huecas, podridas» (p. 45)— genera a la vez el sentimiento de *dejarla en su muerte*, en ese espacio/no-espacio, «en sus restos», alejada completamente de los vivos.

La experiencia religiosa del narrador y los personajes, evidentemente no profundizada (o no comprendida), como se comentó al referirse al rezo «a medio decir», está presente también en la misa, rito por el cual los vivos pueden conectarse con los muertos mediante la intermediación de los clérigos; por otro lado, el olvido de la oración es parte del cuestionamiento del narrador a la institución religiosa. Recordemos que para la concepción cristiana la muerte es el instante en que se separan el cuerpo y alma; para el narrador sumergido en una crisis existencial propiciada por esta experiencia que exige respuestas a sus preguntas, todo es cuestionable: «¿Su alma? ¿Estaba el alma de la tía María?» (p. 47). Este cuestionamiento, la disputa entre lo racional y lo espiritual, la incertidumbre y la aceptación a priori de la finitud de lo material (el cuerpo) frente al reconocer la infinitud de la condición

que no reconoce y que representa el vacío y la angustia de su interrogante.

¹⁰ «A la muerte de otro nos damos a la memoria, y así a la interiorización, pues el otro, fuera de nosotros, ahora no es nada» (Derrida 1998: 44).

humana, se orientan, asimismo, a una concepción de la vida como tránsito hacia la eternidad.

La presencia que describe el narrador de otras «gentes en la loma (aquello que se veía desde la carretera) que se movían», como recuerdo de lo que vio desde otro plano (la carretera) nos remite a las danzas de la muerte de la Edad Media.¹¹ En el cuento de Vargas Vicuña, el narrador no nos dice adónde se conducen «las gentes en la loma», como tampoco da respuestas a su gran interrogante ¿a dónde se va después de la muerte?, ¿qué sigue en la vida del ser humano después de ella?¹²

La danza de la muerte que aparece en «El traslado» se desarrolla en el panteón cuando los amigos y familiares de la tía María llegan para el cambio de ataúd

Subimos. Los cargadores subían a paso de procesión: dos para arriba, uno para atrás. No es que pesara, ¿o pesaría? No podían apurarse. Yo quería que fueran rápido, pero como algo que debiera durar también. Tenía la conciencia en el pecho que me descontentaba.

De la llegada, a ponerla en su nicho, esto debió ser: Que todos querían, que todos no querían, o como yo, qué lo que se quería y lo que no. Pero hubo llanto de doler. Hubo gentes en la loma (aquello que se veía desde la carretera) que se movían como cuando se entierra.

¹¹ Y más cercana aún a la imagen que se describe en «El traslado», es una de las escenas de la película *El séptimo sello* de Bergman: en la colina, suavemente delineada por curvas, la muerte lleva a las almas al valle de las tinieblas

¹² Esta imagen se le presenta como una visión del camino que él mismo ha de recorrer como parte de su existencia, la misma visión del escudero que acompaña a Antonius Block, cuando ve a los otros dirigiéndose al valle de las tinieblas: el herrero, Lisa, el caballero y Raval, Juan y Jonás con el laúd, precedidos por la Muerte con su guadaña.

Ajenos, los chicos correteaban por abajo. Mientras, se abrió el cajón. ¡Miramos! (2005 [1953]: 46)

Esta danza es una *gran danza* marcada por el ritmo de las contradicciones, las mismas que marcan el ritmo la narración, un constante vaivén en el aceptar y no-aceptar, el no saber qué y el saber qué: «dos para arriba, uno para atrás», «que todos querían, que todos no querían», «qué lo que se quería y lo que no». La narración siempre se mantiene en el ritmo de las oposiciones, niños-vida/adultos-muerte, en el sentido de su proximidad a ella. El movimiento de la muerte está rodeado a su vez por los que «suben», el narrador y la familia, y los amigos, que dada la oposición con los niños que juegan *abajo* y lo que se conoce de ellos, son adultos de diferentes edades, más cercanos a la experiencia de la «fatalidad de la muerte». En cambio, los niños representarían la inocencia y la vida en sí misma, están ajenos, aparentemente, a un significado de la muerte. Por otro lado, al llegar a la loma y encontrarse con las «gentes» que el narrador vio desde otro plano, según su recuerdo y en otro momento de la historia, marca aún más su acercamiento a la muerte (si aplicamos la alegoría de la danza de la muerte que relacionamos a la película de Bergman). Esta ascensión, por otra parte, puede ser también la relación que se establece desde el punto de vista del cristianismo, nuevamente las duplas, tierra-*abajo*-vida/cielo-*arriba*-paraíso y otro mundo, la muerte.

Sin embargo, nuevamente se hace el retorno a lo racionalmente posible, mediante los pasos o «la danza» de los sepultureros, los encargados de enterrar y desenterrar. Asimismo, el retorno a lo terrenal, como sigue en este fragmento del relato: «Mientras, se abrió el cajón. ¡Miramos!», estaría marcado por el ritmo de la puntuación: la *ad-miración*, frente a lo que ofrecía el cajón, representada por los signos en ese «¡Miramos!»; los puntos y coma, el detenerse siempre «a medias» en un punto de la reflexión, y la negación

de la vida eterna, de lo infinito, del cielo; similar al eclipse de luna (noche/muerte) que cubre al sol (luz/vida): «De silencio; de un grupo de pechos ahogados; de nuestras cabezas que le cubrieron el cielo; de aprisionada por nuestra ternura, estaba *allí*» (el énfasis es nuestro, p. 46). El adverbio *allí* marcaría el espacio y el tiempo del cuerpo de la tía María, aún «en la tierra», y por lo tanto, no en el cielo, el infinito, como nos enseña la tradición cristiana; es decir, «todo de ella»:

La tía María estaba allí. Estaba *su* esqueleto. *Su* ropa de la tía María. *Sus* zapatos de hule intactitos. *Sus* cabellos frescos. *Sus* huesos. *Su* humedad. *Sus* límites. *Su* pobre carne reseca. *Su* tierra. *Su* silencio. *Su* alma. (El énfasis es nuestro. 2005 [1953]: 47)

El posesivo *su/sus*, utilizados por el narrador, indica que la tía María aún está en el mismo espacio. Se niega, entonces, la posibilidad del infinito, del más allá que conduce al paraíso y al destino del hombre: «[...] ¿*Su* alma? ¿Estaba el alma de la tía la María. Lo que dijimos no cuenta». Es decir, lo que dijeron (el Padre Nuestro, el rezo, la misa...) no cuentan. Esto produce nuevamente la regresión del personaje a la cuestión última: ¿la vida es el traslado a la muerte, la muerte es el traslado a la eternidad? ¿O no?

El imperfecto *estaba* señala el tiempo que pasó, pero no termina de pasar; este sigue en continuo movimiento hacia adelante y hacia atrás, hasta llegar al antes y regresar al después, que se renueva en el círculo de la vida, el antes del estaba el esqueleto, del estaba el cuerpo, del estaba la vida, del estaba el nacimiento, del estaba la gestación; del estaba el alma, del estaba la nada, del estaba la no-existencia;¹³ así como la «danza» del cementerio,

¹³ En el cuento «El velorio» (*N̄ahuin*) se representa el alma en la mariposa, que se posa en la mujer embarazada, para dejarle el alma antes del nacimiento de la vida: «Yo miro a veces

que se realiza en ronda: los que suben de la tierra (vivos) finalmente se juntan con la gente que ya está en la loma, a la cual vieron mientras se trasladaban al panteón, y sellan el círculo que encierra el centro (el ataúd con el cuerpo de la tía María). Fuera del «círculo de la muerte» están los niños, en su «danza de la vida», que es movimiento sin paso de procesión, ellos «correteaban», livianos, «ajenos», sin nada que «les pesara». La mediación entre el tiempo y el espacio está signada por el cuerpo descompuesto de la tía, que representaría la frontera entre muerte y vida, el paso del tiempo de la vida del ser humano que se detiene con la muerte y ejerce su poder sobre el cuerpo hasta convertirlo en «partes huecas y podridas».

Es preciso mencionar que en la danza como espectáculo, «el cuerpo encuentra una prolongación en la dinámica del movimiento» (Pavis 2000: 61). Si no se realizase el *traslado*, este movimiento, al detenerse el tiempo en la muerte, lo convertiría en polvo y luego en un recuerdo que se iría desvaneciendo como el cuerpo desintegrando, tal como hace referencia el narrador al inicio del cuento: «por el camino se levantaba el *recuerdo* como polvo» (el énfasis es nuestro. 2005 [1953]: 45). Nuevamente el imperfecto gramatical, *levantaba*, indica que no hay un olvido, sino aún el recuerdo, es decir, todavía hay memoria del ser, presencia de lo ausente; asimismo, se sigue el ritmo de la narración, se deja siempre abierta la posibilidad del «desvanecerse» como el polvo sin un lugar específico, siempre en movimiento, lo que indica una relación análoga entre polvo (sin lugar)-recuerdo (presencia de lo ausente)-alma / tierra-memoria (presente del pasado)-cuerpo.

en la claridad, la oscuridad. Acaso vuelva su mariposa. Le miro la barriga. Lloro a veces. Reniego sin motivo del Isidro. Y a veces también digo, pienso: "Consho, ¿tú hijo con qué alma nacerá?". Cuando vuelan extraviadas en la tarde mariposas negras, amarillas rojas...» (2005 [1953]: 36).

Tal como sucede en «Esa vez del huaico» [cuento también perteneciente al libro *Nahuin*], ese proceso semántico solo parece consolidarse en función de una cierta dialéctica que inevitablemente suscita el opósito de todo término evocado. El lector tiene que definir frente a ella una interpretación que ensamble y jerarquice los múltiples núcleos de oposición que desarrolla el cuento, pero, en cualquier caso, deberá dar razón por lo menos tres: construcción/destrucción, hombre/naturaleza, vida/muerte, que se imponen con toda nitidez como las articulaciones mayores del relato. (Cornejo Polar 1981: 217)

Antes de terminar esta breve aproximación a la escritura de Vargas Vicuña, considero importante para cerrar este tema, escribir las reflexiones del filósofo Mearly-Ponty, citado por Ricoeur: «El cuerpo es el punto de referencia del ahí, del próximo o lejano, de lo incluido, de lo excluido, de lo alto de lo bajo, de la derecha, de la izquierda, de lo anterior, de lo posterior [...] en estas alternancias de reposo y movimiento se inserta el acto de “vivir en”, el cual posee sus propias polaridades: residir, desplazarse».

La vida es la vida y hay que cuidarla, tú sabes
Eleodoro Vargas Vicuña, «Memoria por Raúl Muñoz Mises»

Y por estos motivos, debe tener firme confianza respecto de su alma el hombre que, durante su vida, renunció a los placeres y a los ornamentos del cuerpo juzgándolos extraños y pensando que hiciesen solo el mal y, en cambio, se cuidó de las alegrías del aprender y, habiendo ornamentado su alma no de ornamentos extraños sino de ornamentos

proprios a ella, es decir de sabiduría, justicia, fortaleza, libertad y verdad, de este modo espera la hora de su viaje al Hades, listo para ponerse en viaje cuando llegue su día.

Fedón, 114-115A

Los enigmas de la existencia también están presentes en las obras de Guimarães Rosa (1908-1967), entre las que el *Gran sertón: veredas* marcó no solo una revolución del lenguaje; el brasileño presenta el cuestionamiento de un narrador frente a la extraña lógica de la existencia que escapa al sentido común. En el lenguaje de Rosa, poblado de neologismos y de una poética única, más que reconstruir una zona desde una posición regionalista, el lector experimenta un redescubrimiento del mundo a través de la visión de personajes que viven con exigente realidad.

«Vivir es muy peligroso», sentencia Riobaldo, el personaje más célebre de toda su obra, y esa afirmación parece ser la marca de cada una de sus *estórias*,¹⁴ en la que también están presente, entre otros conflictos de su *travesía* entre tradición y modernidad, la muerte como un aspecto esencial de la vida (cf. D'Angelo 2001: 97-104).¹⁵

¹⁴ Luciana Stegagno-Picchio explica en su clásico *História da literatura brasileira* que al respecto del término *estória* «Rosa sempre dá aos seus contos o nome de estórias: onde “estória”, na sua forma-acepção popular, vale por “fantasiosa reconstrução ou invenção de fatos”». (s. f., p. 301, ápu^d *Historia de la literatura latinoamericana. Narrativa brasileña contemporánea. João Guimarães Rosa*)

¹⁵ «La muerte, la existencia del hombre, la presencia de Dios y la elección humana del diablo (el *Peor*, el *Innombrable*, el *Oscuro*), la intuición de un misterio insondable, representan en la filosofía rosiana, como en aquella dostoievskana, las puertas de entrada hacia el conocimiento perfecto. La obra de Rosa, sintetiza A. Coutinho, se realiza *sub species perfectionis*. Es un juicio muy apropiado: de hecho, la gran tesis central del monólogo de Riobaldo [personaje principal del *Gran sertón: veredas*] es la exposición de una única idea y de sus variantes: el predominio en el universo del serrato, es decir en el mundo, de la “gracia” milagrosa, operosa, activa sobre la esclavitud de la “ley” del mal, del no ser» (D'Angelo 2001: 100).

En este punto de la explicación quisiera comentar uno de sus magníficos cuentos en que el trabajo creativo del autor minero se expone, sin duda, al máximo, me refiero a «Nada y su condición» de *Primeras historias* (1967). Este cuento breve cuya escritura alegórica raya en lo indescifrable, tal como lo señalara la estudiosa Valquiria Wey (cf. 2001: 7-24), nos entrega al Tío Man'Antonio, «el transitorio», que después de la muerte de su esposa, Tía Liduina, «[...] permaneció, de otrora a hoy en adelante, se quedó, se fue que» (G. Rosa 2001: 373),¹⁶ hasta quedar «solito de amigo o amor —tránsitorio— príncipe y solo, criatura del mundo» (p. 376).

Además de la búsqueda, que es el signo más notable de la narración rosiana, vemos cómo uno de los temas más frecuentes de toda su obra es la condición del hombre frente a la naturaleza y a su destino. No es gratuito, por ello, que todos los críticos de la obra de Rosa hayan identificado en su escritura una correspondencia entre el vivir y narrar; esta situación que propone el autor es un continuo rehacerse que permite a los personajes deconstruirse mediante una autoexaminación y/o, en algunos casos, autoexculpación.

En «Nada y nuestra condición», al parecer paráfrasis de *El ser y la nada* (Sartre), el hombre es presentado como un condenado de la libertad de su existencia, y la muerte aparece como última posibilidad de aquella. El personaje principal trae conciencia de ello, por eso solamente vive respetando «en lo tangible la movida y muda materia; aun en su gesto más habitual —que era el de cómo si todo saltara a sus manos, cualquier objeto. Distráido en las cosas sencillas, pero acariciándolas ¿de otro modo las redimía?» (p. 373).

Es un padre de familia —con una esposa «de ardua e inmemorial cordura, firme para el nunca y siempre» (p. 367) y tres hijas, «ya indivisas

¹⁶ Todas las referencias al cuento proceden de la edición de Valquiria Wey. Véase ROSA 2001. En adelante, solo se anotará el número de páginas.

partes de una canción» (p. 373)—, cuya individualidad expectante proyecta un significado de la vida misma (las cosas, las relaciones con los otros y los acontecimientos) aparentemente como un acto propio del hombre que es «el demiurgo de su porvenir», en palabras de Sartre.

Es a partir de Tío Man'Antonio que el narrador, en contraposición de este, esboza otras posibilidades del «ser» humano. Así, el inicio del cuento nos pone de frente a la «posibilidad del ser» en personajes antitéticos y destinados a un final feliz o a la consecuencia lógica de sus actos. Pero, la vida o el destino de Tío Man'Antonio, aunque pudo serlo como lo afirma el narrador, no sería ese.

En mi familia, en mi tierra, nadie conoció una vez a un hombre de más excelencia que presencia, que podría haber sido el viejo rey o el príncipe más joven en los futuros cuentos de hadas. Era hacendado y se llamaba Tío Man'Antonio.

Su hacienda, cuya sede distaba de cualquier otra tal vez justo diez leguas, se doblaba en la montaña, en muy elevado punto y de donde el aire en un máximo radio se afinaba translúcido: allí las mañanas dando de plano y, por las tardes, los tintes violeta y rosa en el poniente no decían de buen o mal tiempo. Esa hacienda, Tío Man'Antonio la había tenido menos por herencia que por compra [...] y a la entrada, la escalera de madera de cuarenta peldaños en dos tramos llevaba a la espaciosa veranda, donde en un rincón, de una viga aún pendía la cuerda de la campana, que otrora comandaba a los esclavos de la senzala. (p. 367)

Vemos, pues, que la historia de Man'Antonio es *recuperada* por el narrador mediante el planteamiento de la existencia de este personaje en la continuidad de la narración oral. A pesar de que la caracterización

del espacio ficcional se hace con elementos, diríamos, utópicos, la voz del narrador se constituye como testimonio y exaltación de la vida y el destino que, finalmente, Tío Man'Antonio «hizo de cuenta» seguir.

Por otro lado, la descripción de la hacienda corresponde al espacio de un hombre común, dedicado a las faenas propias de su trabajo, mas la secuencia de la historia indica una conciencia de la transitoriedad de la vida. Su salida ante la «finitud» de su existencia, atraviesa por varias etapas que se aceleran con la muerte de su compañera.

Al principio, Tío Man'Antonio es un hombre sin mayor preocupación que lo probablemente devenido de su contemplar la naturaleza.

[...] mientras pensaba lo que no pensaba, propenso a todo, afectando un cabeceo. ¿No miraría más el paisaje?

Sí, las cimas —donde la montaña se abre— y las infernas grutas abismáticas, profundísimas. Tanto las contemplaba, como si, a ellas, algo, algún modo, de sí, votivo, lo mejor, ofreciese; esperanza y expiación, sacrificios, esfuerzos —a flor. [...]; él consigo mismo callaba. Pues si era así que él era [...] Miraba con su no consciente amor, lejanamente, hondonadas y cumbres. ¿Reconoció para sí lo seducible de siempre encarar el todo? Llegaba, después de difíciles horas y barrancas.

Entonces, murió su mujer, Tía Liduina, casi de repente, en el entrecortar de su suspiro, sin ay y un avermaría interrumpida. (pp. 368-369)

Es desde ese momento en el que Tío Man'Antonio cambia o quizá simplemente actúa en función de «lo que piensa y no pensaba»: revisó primero el paisaje que lo rodea, incluso, «el de sus espaldas», como explica el narrador, y «se definía sin contradicción ni resistencia, inquebrantable,

una vez que de futuro y pasado ya no necesitaba» (p. 369). Pone, luego, en práctica su «Haz de cuenta», frase que resume su vida: la ficción que él mismo re-crea desde su soledad como si la «vida fuese ocultable» (p. 369).

Ante lo desconcertante de la situación (el lugar donde vive es totalmente *re-creado* por él), las hijas hacen su aparición (solo dos de ellas). La menor pregunta al padre como la voz coral de una tragedia griega: «*Padre, la vida está hecha sólo de traicioneros altos y bajos? ¿No habrá para uno algún tiempo de felicidad, de verdadera seguridad?*» (La cursivas son del original, p. 370). El padre solo responde que «haga de cuenta».

Posteriormente, se hizo una fiesta para «celebrar duelo y engañar a los hados» (p. 373), fingiendo que la madre seguía viva. Las hijas crecieron, se casaron y se fueron. Tío Man'Antonio, progresivamente, fue desprendiéndose de sus bienes materiales, obsequiándolos a sus trabajadores en medio de la sorpresa de todos. Su vida, nos dice el narrador, «levantaba un proyecto para creer y obrar». Finalmente, muere: es encontrado solo en su cuarto. Los pobladores realizan una breve celebración fúnebre y, por una decisión del hacendado, su casa y su cuerpo son quemados. Así, Tío Man'Antonio llega al fin de sus días y su cuerpo, su casa son reducidos a cenizas.

Tío Man'Antonio rumbo a todo, a la seña de lo secreto, se apartaba —de él a él y en él. Nada más interrogaba —horizonte e infinito— de cumbre a cumbre. Por lo que vivía, aguantando el tiempo, él hacía alta y serena, fuertemente, el no hacer nada, acertándose en el vacío en la redesimportancia; y pensaba lo que pensaba. De nunca, de cuando.

En medio, esto, aquello se dio. Dio —el indeciso paso, el que no se puede seguir con la idea. Murió, como si por un ojo de aguja, un hilo. Murió; hizo de cuenta. En este punto lo encontraron en la hamaca [...]

Ay de, al horror de tanto, se atontaban y callaron, todos, en el miedo, de que un hombre de éstos, serafín, en el dejamiento se pudiese finir; y temían, con sagrado espanto, y casi no de su consciente odio, que, a causa de fallecer así, enormidad de males y absurdos castigos crecerían y se desencadenarían, caerían desatados sobre ellos y sus hijos. (p. 377)

El hacendado era un hombre respetado, pero incomprendido. No se sabe exactamente qué guiaban sus pasos, solamente «escuchamos» las especulaciones e interrogantes que constantemente se hace el narrador para explicar la vida «fuera de lo normal» del personaje, cuya vida era un desafío a la mirada banal de la existencia. «¿Justa compasión, o era locura, y tanta?», se cuestiona el narrador.

Bajo esta apariencia de simplicidad del cuento, marcado por el ritmo de lo oral, G. Rosa nos pone de frente a un tema muy difícil, como es el de la finalidad de la existencia. Sin duda, «Nada y nuestra condición» debe mucho a la filosofía de Sartre, mas en este hombre —Tío Man'Antonio* de «sin conocida necesidad» (p. 374), diríamos, de «sin angustia», que se constituye en muestra o una de las experimentaciones de Rosa del modo de ver la vida, hay un gesto de entrega, que esconde, quizá, más que todo, una reflexión de la vida. Man'Antonio probablemente no halló respuestas, como nos sugiere el narrador: «¿Le parecía como si el mundo en el mundo le estuviera ordenando o implorando, necesitado, un poco de él mismo, a sembrarse?» (p. 374), pero tampoco se enfrentó a la nada. Hizo de su vida desprendimiento, trabajó para los demás, silencioso, mudo, extraño, solo en su casa «donde el espacio del mundo se hacía más grande, translúcido, siempre con un fondo de engaño, en sus ocultos fundamentos» (p. 376). Esta actitud de silencio, de parecer no estar allí, de su pasiva extrañeza de la vida, es una especie de reclamo a su no

entendimiento de lo que buscaba y descubría («condenado a la esperanza», lo llama el narrador): aparentemente no le faltaba nada; él y su familia «vivían con resolución» (p. 368), pero la muerte de la esposa lo apartó de todo: «Nada más interrogaba —horizonte e infinito» (p. 376). Su única salida fue el re-inventar: «hacía de cuenta; y confiaba en las calmas y en los vientos» (p. 374).

Man'Antonio, efectivamente, pudo ser el viejo rey o el príncipe joven de los relatos, tuvo sabiduría, pero no le alcanzó para comprender, (o no comprendieron), su constante tensión con el infinito.

*Todos los días, de oscurecida, antes de que las ánimas recorran sus
pasos, creo comprender lo que hablan.*

*«En otro pueblo, pasando la cordillera, tal vez... su destino... Y
quisiera despertar, oír, conocer: cuál el rostro de su rostro. Añoro el día
en que me iré, como éstos, en que los reilones me señalan. Nacido de
quien nunca vi. Viviendo como un secreto. Amontonando las horas
como la viruta del carpintero Caceres».*

*Empiezo otra vez: una nostalgia de no estar aquí donde estoy. Como si
estuviera en otra parte.*

E. Vargas Vicuña, «El desconocido»

*Usted... Mire vea: lo más importante y bonito del mundo es esto: que
las personas no están siempre igual, todavía no han sido terminadas;
pero que siempre van cambiando. Afinan o desafinan.*

G. Rosa, *Gran sertón: veredas*

Vargas Vicuña y Guimarães Rosa, como mencioné al inicio, proponen en su obra situaciones que se desarrollan en mundos míticos y llenos de símbolos «metáfora del mundo», en palabras de Stegagno-Picchio. La memoria acompaña a la narración como vínculo inseparable, y ambas lo son del mundo de sus personajes, en el que cohabitan dos vertientes, dos culturas diferentes, y cuyo espacio intermedio, lugar de constante tensión, los remonta al regreso de un contacto con la naturaleza primaria del hombre, a la afirmación de una búsqueda incansable, que nos dice que, finalmente, no hay ninguna diferencia entre hombres y escritores. G. Rosa explica esta relación que pretende ser separada, fragmentada por una «maldita invención de los científicos» no corresponde a la obra ni a la vida: «Un escritor que no se atiene a esta regla no vale nada, ni como hombre ni como escritor. Él está cara con cara con el infinito y es responsable delante del hombre y delante de sí mismo» (La traducción es nuestra, ápuđ Villena de Araujo 1996: 321).

Estos escritores son una suerte de mediadores cuyo gesto de preservar la tradición oral puede verse en una primera lectura, simple, en dos niveles: el crítico y el místico. En el primero, destacaría lo regionalista (contexto histórico y geográfico), lo social, la denuncia, o la relación traumática de pertenencia a ambos mundos, y en el segundo la naturaleza que se plantea como consciente, humanizada. Pero, su travesía ya pasó por estos caminos. Su narrativa es más que el representar el modo de hablar de un pueblo, es reconocimiento de lo que el ser humano necesita, que es algo más profundo —y que no está en él mismo—, que exige compromiso, fuerza, coraje. Mediante su arte, su creatividad, cuya inspiración es la simplicidad de la vida, estos dos hombres —G. Rosa y E. Vargas Vicuña— testimonian a través de su lenguaje, que es el del poeta cantor sumido en la profunda reflexión de la existencia humana, una respuesta posible a ese *desencuentro* con el otro. Y como Ulises emprendieron la travesía del retorno.

BIBLIOGRAFÍA

ARGUEDAS, José María

2004 «La novela y el problema de la expresión literaria en el Perú». En *José María Arguedas. Vida y obra*. Bogotá: Norma, pp. 29-39.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago

1996 *Crítica a la razón latinoamericana*. Barcelona: Puvill.

CODINA, Hilda

2005 «Los Andes y el Sertón: ¿un encuentro posible?». En D'ANGELO, Biagio (ed.). *Verdades y veredas de Rosa. Ensayos sobre la narrativa de João Guimarães Rosa*. Lima: Fondo Editorial UCSS, pp. 41-52.

CORNEJO POLAR, Antonio

1981 «Apuntes sobre "Esa vez del huaico"». *Lexis*, vol. V, n.º 1, julio, 1981, pp. 215-220.

D'ANGELO, Biagio

2001 «La vereda de Guimarães Rosa y la verdad de Dostoievski: esbozo para un estudio literario comparado». *Studium Veritatis*, revista de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, n.º 2-3, pp. 97-104.

DERRIDA, Jacques

1998 *Memorias de Paul de Man*. Barcelona: Gedisa.

FREYRE, Maynor

2000 «Eleodoro Vargas Vicuña. En busca del taita perdido». En *Altas voces de la literatura peruana y latinoamericana. Segunda mitad del siglo XX*. Lima: San Marcos, pp. 191-195.

PAVIS, Patrice

2000 «Espacio, tiempo y acción». En *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós, 2000.

RAMA, Ángel

1987 *Transculturación narrativa en América Latina*. México D. F.: Siglo Veintiuno editores.

RICOEUR, Paul

2004 *La memoria, la historia y el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

ROSA, João Guimarães

1999 *Gran sertón: veredas*. Traducción de Ángel Crespo. Prólogo de Antonio Maura. Madrid: Alianza Editorial

2001 *Campo General y otros relatos*. Selección y prólogo de Valquiria Wey. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

2007 *Grande sertão: veredas*. 19.^a ed. Edición especial (conmemorativa de los 50 años de *Grande sertão: veredas*). Incluye un volumen de la instalación *Grande de sertão: veredas* del Museo de la Lengua Portuguesa, marzo 2006.

ROSENFELD, Kathrin

2004 «*Gran sertón: veredas* o J. G. Rosa en busca de la universalidad». En D'Angelo (ed.) 2005: 63-73.

STEGNAGNO PICCHIO, Luciana

s. f. *Historia de la literatura latinoamericana. Narrativa brasileña contemporánea. João Guimarães Rosa*. Bogotá: Oveja Negra.

VARGAS VICUÑA, Eleodoro

- 1953 *Nabuín*. Lima: Ausonia.
1963 *Taita Cristo*. Lima: Populibros peruanos.
1964 *Zora, imagen de poesía*. Lima: La Rama Florida
1976 *Ñabuín*. Lima: Milla Batres editorial.
2005 *Ñabuín*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

VICH, Cynthia

- 2005 «Genealogías apócrifas: el indigenismo de Eleodoro Vargas Vicuña». *Revista de crítica latinoamericana*, año XXXI, n.º 61, Lima-Hanover, 1.º semestre, pp. 75-90.

VILHENA DE ARAUJO, Heloisa

- 1996 *O roteiro de Deus. Dois estudos sobre Guimarães Rosa*. São Paulo: Mandarim.