

# Transgresión narrativa en João Guimarães Rosa: “La tercera orilla del río”, “Soroco, su madre, su hija”, “Los hermanos Dagobé”

*Camilo Perdomo Taddeo*

## Resumen

Este trabajo tiene como objetivo explorar la construcción y la organización discursiva de tres cuentos de João Guimarães Rosa (“La tercera orilla del río”, “Soroco, su madre, su hija”, “Los hermanos Dagobé”) publicados en el libro *Primeras Historias* (1962), haciendo énfasis en los desencadenantes de la acción. La narrativa rosiana rompe con la estructuración tradicional desarrollada por Vladimir Propp en *Morfología del cuento* (1928), donde las narraciones están cada una conformadas por funciones específicas. Proponemos verificar en la arquitectura de los relatos seleccionados rupturas que permiten buscar en el antes y en el después de la anécdota un efecto que va más allá de la peripecia como función fundamental del cuento portadora de la riqueza significativa. La transgresión en estos cuentos subvierte las formas tradicionales de narrar, creando desencadenantes que revelan un proceso de escritura que diversifica y profundiza los significantes regionalistas y del propio lenguaje.

PALABRAS CLAVE: Cuento - Estructura narrativa - Guimarães Rosa - Peripecia - Sertón

## Narrative transgression in João Guimarães Rosa: The third bank of the river; Soroco, his mother, his daughter; The Dagobé brothers

### Abstract

This work aims to explore the construction and discursive organization of three tales by João Guimarães Rosa (“The third shore of the river”, “Soroco, his mother, his daughter”, “The Dagobé brothers”) published in the book *First Stories* (1962), emphasizing the triggers of the action. The rosiana narrative breaks with the traditional structure developed by Vladimir Propp in *Morphology of the Tale* (1928), where the narrations are each made up of specific functions. We propose to verify in the architecture of the selected stories ruptures that allow us to look in the before and after the anecdote for an effect that goes beyond the peripeteia as a fundamental function of the story that bears the significant wealth. The transgression in these tales subverts the traditional ways of narrating, creating triggers that reveal a writing process that diversifies and deepens the regionalist signifiers and the language itself.

KEYWORDS: Tale - Narrative structure - Guimarães Rosa - Peripeteia - Sertón

### Camilo Perdomo Taddeo

*perdomocamilo666@gmail.com*

Oriundo de La Paloma (Rocha), músico y estudiante del Instituto de Profesores “Artigas”. Actualmente cursando 4to año de profesorado de Literatura.

## Introducción

João Guimarães Rosa es probablemente el escritor de lengua portuguesa más estudiado dentro del continente americano. Con una vasta obra, el valor de su literatura tiene múltiples aspectos de fundamentación que van, entre otros, desde la creatividad y originalidad artística, la profundidad psicológica, la reflexión filosófica, la creación de un lenguaje propio y la alteración de las normas narrativas promulgadas por el canon literario de la época, así como un estrecho vínculo con la realidad cotidiana. La narrativa rosiana se presenta como una literatura de ruptura dentro del regionalismo latinoamericano donde los diferentes valores universales se fusionan con los intrínsecos valores locales del Sertón brasileño.

La pluralidad de las razones que responden a los diferentes intersticios del carácter humano está presente en las múltiples lenguas dominadas por el autor que le permiten pensar y sentir más allá de su lengua materna, junto a su amplio conocimiento de su tierra natal.

Médico de profesión, trabajó durante años curando a la población del interior de su Minas Gerais, adquiriendo un conocimiento cabal de su gente, sus costumbres, su oralidad y su espíritu, materias primas de las cuales extraerá los fundamentos que cimentarán las bases de su escritura moldeada por la mano del intelectual y la sensibilidad del artista.

Debemos destacar que nuestro enfoque, ceñido a la estructuración del cuento en base a la teoría de Propp y expuesta en *Morfología del cuento* deja de lado algunas consideraciones, se limita al tratamiento textual de la peripecia como acción desencadenante. Asimismo, cabe señalar que solo aplicamos estrictamente la teoría de Propp al cuento “La tercera orilla del río”, por razones que consideramos convenientes a los efectos de no forzar excesivamente la interpretación. Por lo tanto, hacemos énfasis en la flexibilidad necesaria para aplicar la teoría morfológica de Propp a los cuentos de Guimarães Rosa, ya que lo expuesto por el autor ruso en su trabajo se circunscribe a cuentos folklóricos maravillosos rusos. No obstante, consideramos que la estructuración tan específica y detallada de esos cuentos, sirve para examinar la estructura interna de la narrativa rosiana.

Por otro lado, debemos mencionar el hecho de que se dejen deliberadamente afuera características específicas de la esencia de la literatura del escritor brasileño, contentándonos con señalar someramente alguna de ellas, así como las múltiples interpretaciones válidas de los desenlaces de los cuento seleccionados.

## Desencadenantes de la acción

En *Morfología del cuento* Vladimir Propp establece que el desarrollo de los acontecimientos de los relatos

maravillosos rusos es casi siempre el mismo más allá de las variantes motivacionales, por lo que la unidad de la narración está alojada en la forma. Desde el punto de vista morfológico, la unidad del cuento está determinada por categorías llamadas funciones, las cuales constituyen las partículas más pequeñas del relato. Propp precisa la función como “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (33). El autor observó que la cantidad de funciones era limitada y que el número de personajes podía ser por el contrario muy extenso. Esta cualidad dota al texto de una mayor o menor complejidad desde el punto de vista del contenido, pero de una cierta monotonía con respecto a la forma. De esta manera se establece que lo importante de las funciones no es el contenido que las caracteriza ni el personaje que las realiza sino, por el contrario, el lugar que estas ocupan en el desarrollo de la intriga. Propp resalta la importancia de las funciones en la construcción del cuento: “Los elementos constantes, permanentes, del cuento son las funciones de los personajes, sean cuales fueren estos personajes y sea cual sea la manera en que cumplen esas funciones. Las funciones son los elementos constitutivos fundamentales del cuento.” (33)

Así como las funciones son los elementos fundamentales en la estructuración del cuento, también lo son el orden en el que estas funciones aparecen a lo largo del relato, lo cual no excluye que no todas las funciones aparezcan, pero sí el orden de las mismas que se establecen según leyes extraídas de la observación de gran número de casos. Las funciones de las que consta el cuento maravilloso ruso son treinta y uno, aquí solo enumeraremos las primeras doce puesto que definen y rodean al desencadenante de la acción.

- a. *Prólogo que define la situación inicial (no se trata todavía de una función)*
1. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa (definición: alejamiento)
2. Recae sobre el protagonista una prohibición (definición: prohibición)
3. Se transgrede la prohibición (definición: transgresión)
4. El agresor intenta obtener noticias (definición: interrogatorio)
5. El agresor recibe información sobre su víctima (definición, información)
6. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes (definición: engaño)
7. La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar (definición: complicidad)

8. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios (definición: *fechoría*)
  - b. *Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene deseos de poseer algo (definición: carencia). Esta función forma parte de la anterior*
9. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir (definición: mediación, momento de transición)
10. El héroe acepta o decide actuar (definición: principio de la acción contraria)
11. El héroe se va de su casa (definición: partida)
12. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. Que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico (definición: primera función del donante)
10. Da la orden de tirar a alguien al mar
11. Embruja a alguien o a algo
12. Efectúa una sustitución
13. Da orden de matar a alguien
14. Comete un asesinato
15. Encierra a alguien, lo aprisiona
16. Quiere obligar a alguien a casarse con él
17. Amenaza con realizar actos de canibalismo
18. Atormenta a alguien todas las noches
19. Declara la guerra

Podemos destacar que los desencadenantes de la acción revisten una gran importancia más allá de su función como motor de la narración, ya que en el plano significativo todos son hechos deliberadamente relevantes. Resulta lógico que así sea, puesto que el motor de la acción contribuye directamente en el argumento de la historia y en el proceso de formación de la intriga. Y es precisamente este proceso el que nos interesa destacar en la creación narrativa de Guimarães Rosa, en el entendido de que hay una subversión de los valores trascendentales de lo anecdótico como motor narrativo.

En cuanto a la función número 8 (fechoría) es la que nos interesa en primera instancia por el valor que reviste como función fundamental en la estructura narrativa del cuento; en segundo lugar, por su valor al servicio del argumento de la historia narrada. Al respecto, Propp destaca de esta función lo siguiente:

Para todas las citas de las obras de Guimarães Rosa usaremos la edición *Primeras Historias*, Seix Barral, Barcelona, 1968.

Esta función es extremadamente importante, porque es ella la que da al cuento su movimiento. El alejamiento, la ruptura de la prohibición, la información, el engaño conseguido preparan esta función, la hacen posible o simplemente la facilitan. Por esto pueden considerarse las siete primeras funciones como la parte preparatoria del cuento, mientras que la intriga va ligada al momento de la fechoría. Las formas que reviste esta fechoría son extremadamente variadas (42)

#### “La tercera orilla del río”

Desde el punto de vista morfológico la fechoría o anécdota, es el corazón del relato y las funciones precedentes trabajan en función a ella, así como las siguientes lo hacen en su resolución. Propp enumera una serie de formas en las que la fechoría se desarrolla en múltiples casos de los cuales toma sus ejemplos para determinar su teoría sobre los cuentos folklóricos rusos:

En el cuento “La tercera orilla del río”, podemos ver cómo se cumple la primera instancia cuya entidad no es considerada como una función en el itinerario en el que Propp establece la estructuración de la narración del cuento. Un prólogo que define la situación inicial se plantea en “La tercera orilla del río” y nos proporciona datos de relevancia ya que desde el comienzo se instituye la figura del padre de la familia: “Nuestro padre era hombre cumplidor, de orden, positivo y fue así desde jovencito y niño [...] En lo que yo mismo recuerdo, él no parecía más extravagante ni más triste que los otros, conocidos nuestros” (63). También se determina el núcleo familiar y el carácter de la madre: “Era nuestra madre la que mandaba y quien a diario regañaba a mi hermana, a mi hermano y a mí” (63). Para finalizar el primer párrafo, el autor plantea un esbozo del tema central del cuento: “Pero ocurrió que, cierto día, nuestro padre mandó que se le hiciera una canoa” (63). Si bien la acción no se ha desencadenado, de inmediato se traza la línea del relato respecto al padre, puesto que se habla de él en pasado y se vierte el dato de la realización de la canoa; estos dos elementos fundamentales se sumarán a un tercero a medida que se desarrolla la historia: el narrador y su intersubjetividad.

1. El agresor rapta a un ser humano
2. Roba o se lleva un objeto mágico
3. Saquea o destruye lo que ha sido sembrado
4. Arrebata la luz del día
5. Comete un robo o un rapto de alguna otra manera
6. Inflige daños corporales
7. Provoca una desaparición repentina
8. Exige o extorsiona a su víctima
9. Expulsa a alguien

En el tercer párrafo el padre se despide de la familia sin dejar recomendaciones de ningún tipo. No lleva comida ni ropa. El hijo (narrador) lo acompaña un

tramo y es instado a volver, finge obedecer pero no lo hace, se esconde para ver a su padre que se interna en el río: “Nuestro padre entró en la canoa y desamarró para remar. Y la canoa salió alejándose, lo mismo su sombra, como un yacaré, extendida larga” (64).

Si buscamos la función “fechoría” que desencadena la acción del relato podremos encontrarla en esta pequeña porción de la historia donde el padre se aleja hacia el interior del río. Pero lo significativo de este alejamiento no es la acción en sí, sino su extraña resolución en cuanto que es un alejamiento definitivo: “Nuestro padre no volvió. No iba a ninguna parte. Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa, para no salir de ella nunca más” (64). En efecto, la acción es la partida pero lo anecdótico es su disposición en el tiempo y en el espacio, remarcado por la sentencia inmediata, “Lo extraño de esa verdad espantó a la gente. Aquello que no había, acontecía” (64). Teniendo en cuenta este carácter por demás significativo de la peripecia, podríamos decir que la misma se extiende a lo largo del relato no como un hecho que ocurrió y que se guarda en la memoria de los personajes para ser resuelto posteriormente, sino como un hecho que se repite eternamente y que cada vez menos posee una posibilidad y un deseo de solución. El narrador cuenta la partida de la familia como consecuencia del conflicto irresoluto: “Mi hermana se mudó, con el marido, lejos. Mi hermano se decidió y se fue, para una ciudad. Los tiempos cambiaban en la lenta prisa del tiempo. Nuestra madre terminó yéndose también, para siempre a residir con mi hermana. Había envejecido” (67).

Si atendemos al ordenamiento que Propp hace de las funciones que conforman el cuento, vemos que la segunda se corresponde con el desencadenante de la acción de “La tercera orilla del río”, (uno de los integrantes de la familia se aleja de la casa) la cual puede vincularse con la función fechoría en el apartado (a) denominada función “carencia” (Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene deseos de poseer algo). Como vemos, lo que para Propp es una función preparatoria de la acción principal, para Guimarães Rosa es el núcleo de la narración donde se articula el valor significativo y significativo del cuento, sin dejar de tener presente el hecho de que lo anecdótico es la permanencia en el río, sin alejarse definitivamente y sin retornar con la familia. A su vez, esta función principal se corresponde con las posibilidades de una acción desencadenante propuestas por Propp, ya que la partida del padre puede ser entendida como una agresión hacia la familia o tal vez la partida puede ser una respuesta a una agresión de la familia hacia el padre.

Sin embargo, considerando lo que Vladimir Propp dice respecto a que no todas las funciones tienen que estar presentes en todos los cuentos, sí deben seguir un orden lógico; en “La tercera orilla del río” este orden se evidencia -solo en algunos casos- luego de producida la “fechoría” pero no antes de ella, puesto que esta función fundamental se desarrolla casi inmediatamente, las funciones preparatorias se producen luego de la acción fundamental:

- Recae sobre el protagonista una prohibición (definición: prohibición) (el protagonista –narrador- es instado a retirarse de la compañía de su padre antes de adentrarse en el río)
- Se transgrede la prohibición (definición: transgresión) (El protagonista se esconde para ver a su padre partir en la canoa)
- El agresor intenta obtener noticias (definición: interrogatorio) (En este caso no parece haber un agresor, pero si entendemos al padre como agresor, este no intenta obtener información. Si entendemos al hijo (narrador) o a la familia como agresores, sí buscan obtener información) Dada la complejidad del cuento y la ambigüedad de su sentido resulta difícil establecer algunas funciones.
- El agresor recibe información sobre su víctima (definición, información) (lo mismo podemos decir de esta función que de la anterior)
- El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes (definición: engaño) (Esta función es omitida)
- La víctima se deja engañar y ayuda así a su enemigo a su pesar (definición: complicidad) (Esta función puede ser considerada si establecemos una relación de agresor-víctima entre el padre y la familia o viceversa. También habría que establecer el grado de conciencia que la víctima tiene en cuanto al engaño)
- Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir (definición: mediación, momento de transición) (Esta función se produce inmediatamente luego de producida la acción principal, de todas formas queda por establecer si el héroe es el padre o el hijo-narrador)
- El héroe acepta o decide actuar (definición: principio de la acción contraria) (La reacción tanto del hijo como de la familia se corresponde con esta función, ya sea en la manifestación del deseo del regreso del padre como en la huida posterior de la familia o en la permanencia del hijo durante años y la huida final del mismo)

- El héroe se va de su casa (definición: partida) (En este caso el hijo-narrador es el único que no se va de la casa y solo huye en el momento final)
- El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc. Que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico (definición: primera función del donante) (Asumiendo que el protagonista es el narrador, esta función puede ser entendida como la prueba o el dilema que se le plantea al hijo al ver volver a su padre y saberse por lo tanto, dentro de la canoa para suplir su lugar, este conflicto lo sobrepasa y huye)

Por lo dicho hasta ahora podemos afirmar que la transgresión narrativa de Guimarães Rosa va más allá de un reordenamiento u omisión de las funciones que estructuran el relato, y llega a ubicar, a su vez, la ruptura significativa en el plano del contenido donde prevalece la reflexión filosófica y lo autóctono se fusiona con lo universal y la subjetividad con la ausencia de nombres propios.

### “Soroco, su madre, su hija”

En este cuento se narra la partida de dos mujeres en un tren desde su localidad hasta Barbacena. Ellas son madre e hija de Soroco, quien las acompaña a la estación. La razón del viaje se debe a que las dos mujeres son locas y el gobierno ha dispuesto un tren para llevarlas a internar a un hospital psiquiátrico. Finalmente el tren parte llevándoselas, y Soroco se retira cantando acompañado en el canto por la multitud de gente que se encuentra en la estación y que ha ido a presenciar la despedida.

El argumento tan simple está revestido por la peculiaridad de que el narrador mineiro suele concebir a sus relatos. De hecho, sorprende la falta de una acción que dote a la historia de un flujo anecdótico. Como señala Enrique Palombo:

La peripecia, la anécdota, la acción propiamente dicha, se concentra en una sola línea (“El tren pitó y pasó, y se fue, lo de siempre”), y todo lo anterior está constituido por los preparativos en espera de este instante, y lo posterior por sus consecuencias. La acción es mínima, casi inexistente, y la riqueza significativa debe buscarse en el antes y el después (29).

Lo significativo del cuento se encuentra en el ambiente creado antes de la partida del tren y en el desenlace inesperado, así como en los valores simbólicos asignados a la multitud y al canto. Veamos cómo se trabaja el clima inicial del cuento para alcanzar los valores significativos del antes y el después de la peripecia.

Aquél coche había parado en los rieles suplementarios, desde la víspera, había venido con el

expreso de Río, y allá estaba en el desvío, el de adentro, en la explanada de la estación. No era un vagón común de pasajeros, de primera, sino vistoso, todo nuevo. Si uno se fijaba podía notar las diferencias. Así, repartido en dos, en uno de los compartimentos las ventanas de rejas, como en la cárcel, para los presos. Uno sabía que, luego, iba a rodar de vuelta, enganchado al expreso de ahí abajo, haciendo parte del convoy. Iba a servir para llevar a dos mujeres, para lejos, para siempre. El tren del interior pasaba a las 12:45 horas (39)

El relato comienza describiendo el vagón con sus peculiaridades “No era un vagón común de pasajeros” “ventanas de rejas”, la expectativa empieza a crearse con estas especificaciones y con la afirmación del narrador de la función del tren “Iba a servir para llevar a dos mujeres, para lejos, para siempre”.

A continuación se ubica a la multitud de gente que espera la llegada de Soroco y de las mujeres “Las muchas personas ya estaban agrupadas, a orillas del coche, para esperar” (39). La actitud de la gente demuestra una cercanía hacia ellos pero no demasiada, a su vez se adelanta el tono trágico de lo que sucederá: la despedida. “Las gentes no querían poder quedar entristeciéndose; conversaban, cada una buscando hablar con sensatez, como si supiese más que los otros la práctica del acontecer de las cosas. Siempre llegaba más gente –el movimiento” (39). Inmediatamente se menciona a los personajes: Soroco, su madre y su hija. De él solo se dice que era viudo y que tenía una hija. De la madre solo que es mayor de setenta años. Y de la hija hasta el momento no se dice nada. “Soroco iba a traer a las dos, de acuerdo. La madre de Soroco era de edad, contaba más de unos setenta. La hija, solo aquella tenía. Soroco era viudo. Fuera de ellas, no se le conocía pariente alguno” (39).

El tercer párrafo nos enfrenta con la primera descripción detallada, la del tren que se yergue como una cadena de símbolos que contribuyen a la creación de la atmósfera del cuento; ese objeto “cosa de invento de muy lejos” tren-cárcel, se transforma en un medio que traslada el conflicto, un medio que cambia un dolor por otro.

La hora era de mucho sol –la gente cazaba un modo de quedarse bajo sombra de los cedros. El coche recordaba una barcaza en seco, navío. Uno miraba: en los destellos del aire, parecía que estaba torcido, que en las puntas se empinaba. La curva panzuda de su tejadito alumbraba en negro. Parecía cosa de invento de muy lejos, sin ninguna piedad, y que uno no pudiese bien imaginar no acostumbrarse a ver, y no ser de nadie. Para donde iba, al llevar a las mujeres, era un lugar llamado Barbacena, lejos. Para el pobre, los lugares son más lejos. (39 - 40)

En estas descripciones el valor estructural se relativiza y se deposita en la fuerza simbólica de las imágenes creadas y en la peculiaridad narrativa del autor, “La hora era de mucho sol –la gente cazaba un modo de quedarse bajo sombra de los cedros. El coche recordaba una barcaza en seco, navío”, imagen tras imagen, metonimia, metáfora, comparación, trastrocamiento verbal, omisión de nexos. “en los destellos del aire, parecía que estaba torcido, que en las puntas se empinaba” En la visión que el narrador nos comparte se siente el calor, uno siente que el aire caliente cimbra los bordes del vagón como cuando uno mira una carretera y parece derretirse. Otra imagen, casi enigmática es cedida por la anterior “La curva panzuda de su tejadito alumbraba en negro”; y cuando uno piensa que ya no es posible otra imagen, otro recurso, otra reflexión... “Parecía cosa de invento de muy lejos, sin ninguna piedad, y que uno no pudiese bien imaginar no acostumbrarse a ver, y no ser de nadie.” Para finalmente informar sobre el paradero del tren y de las mujeres, eso sí, mediante hipérbaton “Para donde iba, al llevar a las mujeres, era un lugar llamado Barbacena, lejos.” Y terminar con una sentencia de profundo valor humano y simbólico “Para el pobre, los lugares son más lejos.”

La construcción tradicional de un cuento conformado por un planteo o introducción, un nudo y peripecia y finalmente un desenlace, no es la estructura que podríamos asignar a este cuento. En efecto, el nudo, es decir el conflicto, se traza en el planteo inicial y en el desenlace -como bien dice E. Palombo- es el relato mismo. Como ya vimos, la peripecia, la acción que habilita la resolución de la historia es la partida del tren y de alguna manera es también su desenlace, solo separadas por el final inesperado (canto de Soroco y de la gente). Para ejemplificar a lo que nos referimos supongamos una hipótesis: si Soroco no cantara al final del relato y tampoco el pueblo, la partida del tren con las dos mujeres sería tanto la peripecia como el desenlace, por lo demás algo bastante estéril. Por lo tanto, es así que el canto es el hecho significativo por antonomasia; en ese desenlace aparentemente tan simple el canto se establece como una realización del sujeto, un medio por el cual se armoniza con las mujeres ya ausentes y con el pueblo todo. El canto que unía a la madre y a la hija de Soroco como único vínculo comunicacional y que dejaba por fuera al resto del mundo como oposición normal-anormal, ahora enlaza a Soroco con su madre y su hija, con el mundo y con sí mismo. Cuando el tren parte, Soroco no tarda en marcharse “Soroco no esperó a que todo desapareciera. Ni miró” (42). El vínculo no está en la mirada que pierde el tren y el recuerdo de lo vivido, el vínculo se restablece en el canto cobrando un sentido que no tenía cuando las mujeres estaban

presentes, porque sumarse a ese canto significaría sumarse a la locura a la anormalidad, mas en ausencia de lo anormal el canto es la unión con los seres queridos. Juan Eduardo Cirlot designa en el *Diccionario de símbolos* un valor simbólico del canto –entre otros- como “realización de la armonía de los elementos sucesivos y melódicos, es una imagen de la conexión natural de todas las cosas, a la vez que comunicación, delación y exaltación de esa relación interna de todo” (319). El canto también funciona como evasión del dolor del mundo, tanto en un estado mental estable como inestable, por lo que el canto iguala a los sujetos más allá de su condición.

E. Palombo dice respecto de las dos partes que dividen el relato antes y después de la partida del tren: “Si el antes es realista, el después es fantástico en tanto categoría, y simbólico en tanto interpretación” (33). En efecto, el valor simbólico del canto es fácilmente perceptible y la interpretación es válida en cuanto el canto incoherente de las mujeres es un vínculo de unión con Soroco. La designación del desenlace como fantástico, aunque certera, entra en un juego de posibles ambigüedades, ya que la gente que acompaña a Soroco puede haber conocido el canto o aprenderlo en el momento y “por compasión de Soroco” acompañarlo, no obstante esta posibilidad es poco probable y poco aportaría al relato. Lo que sucede es que el narrador enfatiza lo extraño de lo que acontece “Y pasó lo que no se podía prevenir” (43); “empezaron, también, a acompañar aquel canto sin razón. ¡Y con las voces tan altas! Todos caminando, con él, Soroco, y canta que cantando, tras él, los de más atrás casi que corrían, nadie que dejase de cantar. Fue algo de no salir más de la memoria. Fue un caso sin comparación” (43). El tono intermedio entre lo posible y lo imposible hace oscilar la interpretación, que en todo caso enriquece al cuento.

La última estrofa del canto que cierra la narración, vuelve a sembrar la ambigüedad respecto a Soroco y la gente, “Ahora la gente estaba llevando a Soroco a su casa, de verdad. La gente, con él, iba hasta donde iba ese cantar” (43). Ahora, el canto parece guiar a la gente y a Soroco, cobrando un lugar preponderante respecto al mismo canto emitido por la madre y la hija. El valor significativo de este “guiar” se comprende también en lo simbólico del verbo.

### “Los hermanos Dagobé”

Tres son los hermanos Dagobé que quedan con vida: Derval, Dismundo y Doricón. Damastor, el mayor, se encuentra muerto en el cajón, lo están velando. Ha sido asesinado por Liojorge, un joven honesto y de buen corazón. En defensa propia le ha pegado un tiro en el medio del pecho arriba del corazón, pues le iba a cortar las orejas. Y es que Damastor era el diablo en persona, temido y odiado por todos. Los hermanos,

también temidos pero también sometidos a la tiranía de su hermano mayor, planean presumiblemente la venganza. La venganza no llega y Liojorge se salva.

El narrador va creando continuamente una expectativa de muerte donde la venganza parece un hecho ya consumado pues el historial Dagobé así lo avala. Esta expectativa se ve aumentada dado que Liojorge contrario a huir, se entrega a los hermanos del muerto y se ofrece a cargar el cajón hacia el cementerio siendo luego perdonado.

El cuento comienza con una ironía “Enorme desgracia”. Inmediatamente se ubica la escena en el velatorio del mayor de los hermanos Dagobé caracterizados como “absolutamente facinerosos”. El velatorio se desarrolla en la casa Dagobé concurrida de gente “La casa no era chica; pero en ella mal cabían los que venían a velar. Todos preferían quedar cerca del difunto, todos temían, más o menos, a los tres vivos” (55). El temor genera respeto y la gente así lo siente. Por lograr la misericordia de los malditos las personas acompañan en el trance. La caracterización de los Dagobé no se hace esperar, el narrador nos cuenta sin demasiado preámbulo la clase de personas que son. Y así el cuento termina con la inversión opuesta a la de su comienzo: maldad-bondad

Demonios los Dagobés, gente de ninguna valía. Vivían en estrecha desunión, sin mujer en hogar, sin más parientes, bajo el mando despótico del finado. Este había sido el gran peor, el cabecilla, el fierabrás y maestro que había llevado a la obligación de la mala fama a los más jóvenes –los muchachos, según su rudo decir. (55)

Cuanto mayor es la maldad, mayor es el respeto. Los hermanos que habían vivido sometidos al igual que el resto de la gente, aún estando muerto el represor, le guardan obediencia “Pero ahora, estando allí muerto, sin tales condiciones, dejaba de ofrecer peligro [...] Bajo la vista de los tres en luto, se le debía, sin embargo, guardar aún acatamiento, convenía” (55). Vemos cómo se va creando un ambiente alrededor de los Dagobé para ir afirmando la idea de una venganza y una posible persecución. Pero el velorio era prioridad y eso llamaba la atención “Pero, después de lo mucho que aconteció, se espantaban de que los hermanos no hubiesen efectuado la venganza. En vez, apresuraron en arreglar velorio y entierro. Y era mismo extraño” (56). Este tipo de dubitaciones hacen pensar que la venganza será aún peor “...cumplían con los debido honores, serenos, y hasta, sin jarana, pero con alguna alegría” (56). Mientras tanto Liojorge espera “Tanto más que aquel pobre Liojorge permanecía en el pueblo, solitario en casa, ya resignado a lo peor, sin ánimo para cualquier movimiento” (56).

Esta aparente alegría nos empuja a pensar en la piedad o en el odio, tanto más que el narrador nos engaña planteándonos la venganza como inevitable y luego adjudica los comentarios a la gente:

Solo querían ir por partes, nada de apurados, tal era su no rapidez. Sangre por sangre; pero, por una noche, unas horas, mientras honraban al fallecido, podrían deponer armas, en el falso fiar. Después de cementerio, si agarraban a Liojorge, terminaban con él.

Era lo que se comentaba, por los rincones, sin ocio de lengua y labios, en un susurrido, en las muchas perturbaciones. (57)

Y luego: “Saboreaban ya el sangrar. Siempre, en cada momento posible, sutilmente se tornaban a juntar, en un ángulo de la ventana, en menuda confabulación”; “¡De asombrarse! Se iban y venían en el escampar de la noche y lo que trataban en el hablar era solo referente al muchacho Liojorge, homicida en legítima defensa”; “-fuera donde fuese, pronto los tres lo agarrarían. Inútil resistir, inútil huir, todo inútil.” Sentenciado finalmente y de antemano “¡Ya era alma para sufragios!”. El vaivén de conjeturas que el lector va creando a partir de la intervención del narrador ya sea por su propia voz o por la del pueblo, erige una ambigüedad excelentemente creada. La cual podemos localizar en los tres textos comentados y en muchos otros, característica propia -junto con el final inesperado- de Guimarães Rosa.

Este cuento, al igual que los dos comentados anteriormente cuenta con una mínima acción desencadenante. A nivel argumental, el desencadenante del conflicto podríamos decir que es la llegada de Liojorge para cargar el cajón de Damastor Dagobé. A nivel de la trama el episodio sería el siguiente:

-<Ya y ya él viene...>- y otras concisas palabras.

Cierto, llegaba. Se tenía que poner ojos desencajados. Alto, el joven Liojorge, rematado de todo el atinar. No lo era animosamente, ni sería por afrentar. Era así de alma entregada, una humildad mortal. Se dirigió a los tres: -<¡Con Jesús!> -él, con firmeza. ¿Y? -ahí Derval, Dismundo y Doricón- este, el demonio en forma humana. Solo dijo un casi: -<Hum... ¡Ah...!> Qué cosa.

Vino el asir para cargar: tres hombres de cada lado. Liojorge cogería el asa de adelante, del lado izquierdo -indicaron. Y lo encuadraban los Dagobés, con odio en derredor. Entonces fue saliendo el cortejo, terminando lo interminable. (59)

Si la acción que desencadena el desenlace de la historia es la llegada de Liojorge, podríamos reducir la cita a “Cierto, llegaba [...] Se dirigió a los tres: -<¡Con

*Jesús!>*”. Como podemos apreciar, la acción tiene muy poco lugar en la narración. El foco es localizado inmediatamente en la acción siguiente, trasladar el cajón. La descripción del ambiente es fundamental para lograr el clima de tensión que necesita el episodio, “Variado así, manojos de gente, una pequeña multitud. Toda la calle embarrada, los chismosos más adelante, los prudentes en la retaguardia. Se cataba el suelo con la mirada. Adelante de todo, el cajón, con las vacilaciones naturales. Y los perversos Dagobés. Y Liojorge ladeado. El importante entierro. Se caminaba” (59).

El desenlace se extiende con la intriga y con la certeza de la muerte “Y, ahora, ya se sabía: bajado el cajón en la sepultura, a boca de jarro lo mataban en un santiamén” (60). La idea de la venganza se lleva hasta el último momento. El narrador en estilo indirecto, cuenta y pregunta y mediante esta técnica estira el suspenso cada vez más:

El muchacho Liojorge esperaba, se resbaló en sí. ¿Solo veía siete palmos de tierra frente a su nariz? Tuvo una mirada ardua. Hacia la pandilla de los hermanos. El silencio se torcía. Los dos, Dismundo y Derval, esperaban por Doricón. Súbito, sí: el hombre desarrolló los hombros; ¿solamente ahora veía al otro, en medio de aquello?

Lo miró cortamente. ¿Llevó la mano al cinturón? No. Uno era quien así lo preveía, la falsa noción del gesto. (60)

La obra de Guimarães Rosa es portadora de un enorme valor literario y su relativo desconocimiento en los países latinoamericanos de habla hispana resulta llamativo. Sin lugar a dudas las imágenes intensas y la atmósfera creada en sus narraciones llenan y condensan de contenido sus palabras. La técnica y la originalidad, el amplio conocimiento tanto de lenguas nativas como extranjeras profundizan su capacidad de ahondar en la psicología humana y en las variantes del pensamiento

y del sentimiento. Remitimos a lo dicho por Shklovski sobre el arte, definición que se refleja de sobremanera en la literatura rosiana:

Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, para percibir que la piedra es piedra, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento: los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El acto de percepción es en arte un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto: lo que ya está “realizado” no interesa para el arte. (Todorov, Tzvetan, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 1978: 60)

Los tres cuentos seleccionados presentan particularidades respecto a la estructura. El énfasis que hemos hecho en la acción desencadenante y su tratamiento puede trasladarse a otros segmentos de la narración. La ruptura y la innovación de Guimarães Rosa no se reduce ciertamente a lo que en este caso destacamos, y su valor literario y artístico se manifiesta en múltiples aspectos que conjugan tanto lo esencial humano como lo regionalista.

### **Bibliografía**

- Cirlot, Juan, Eduardo (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Guimarães Rosa, João (1968). *Primeras Historias*. Barcelona: Seix Barral.
- Palombo, Enrique (1988). *João Guimarães Rosa, Juan Rulfo*. Montevideo: Técnica.
- Propp, Vladimir (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Todorov, Tzvetan (1978). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. México: Siglo XXI.