



Lo universal
en la literatura
latinoamericana.

El caso de
Guimaraes Rosa

Fernando
Cruz Kronfly

Resulta particularmente difícil no sólo formularse la cuestión del origen de la novela latinoamericana sino también el intento de cualquier respuesta. Tal dificultad deriva de muchas causas, la más importante de las cuales podría ser la misma imprecisión de aquello que debe entenderse por Literatura Latinoamericana, más allá de la simple variable geográfica, o por novela, entendida como un género particular que algún día y de algún modo comenzó en estas tierras donde los expedicionarios de hace sólo cuatrocientos años vieron pájaros carnívoros que penetraban veloces hasta el corazón de las ballenas cuando éstas abrían su boca, comían a picotazos de su corazón y regresaban a dormir en los manglares quietos de los ríos. No obstante, haciendo a un lado la vergüenza de los esquematismos que este tipo de aproximaciones suelen traer consigo, podrían aventurarse algunas ideas que, por lo demás, ya han sido objeto de reflexión en algunas obras y estudios especializados.

De hecho, existe un período en la historia social y cultural de la América situada al sur del Río Grande, relacionado con los procesos de la independencia colonial, lo suficientemente significativo como para determinar todos los procesos de la producción cultural, entre ellos al de la poesía y al de la novela. Las denominadas novelas del período de la independencia o próximas a él, para comenzar, no sólo podrían contarse con los dedos de una sola mano sino que, comparadas con los desarrollos de la novela universal de entonces, sobre todo la europea, saldrían mal libradas. El universo social y cultural propio de la colonia no daba a nuestro juicio, para el apareamiento de la novela. Pero la insurrección de la independencia y, sobre todo, el ascenso social de la burguesía mercantil, crea el espacio para el desarrollo de una psicología de la aventura humana mucho más próxima a la novela, o al menos a ese tipo de relatos o de crónicas noveladas que es como comienza la denominada novela de los orígenes en la América Latina, formal y técnicamente arcaicas aunque novedosas frente a la poesía de entonces o frente a otros géneros no narrativos. Aquellas obras, que algunos especialistas ya tienen identificadas y a las cuales nos habremos de referir adelante, tenían la ingenuidad de un género que apenas comenzaba, en un espacio cultural en cierto modo aislado de las principales corrientes literarias y culturales de la Europa culta de aquellos días. Era, por supuesto, el precio de la colonia. Hablamos en este caso de las obras producidas a comienzos del siglo XIX, próximas al proceso independentista acaudillado por las burguesías mercantiles, cuando aquellas burguesías criadas en torno de los negocios de importación y de exportación debieron ocuparse no sólo de sus asuntos particulares sino de la administración del Estado y hasta de los procesos de producción de la cultura. Aquellas, las novelas pioneras, suficientemente identificadas por los analistas especializados, tales como *El Periquillo Sarniento*, de José Joaquín Fernández de Lizardi, o el consabido *Carnero*, tan santafereño como el chocolate con comiso en la tertulia del crepúsculo, son, desde luego, imprescindibles e interesantes desde el punto de vista histórico,



aunque notoriamente arcaicas si se las compara con otros relatos del género novelístico que ya se habían producido por aquel entonces en Europa. Ellas están, sobre todo la de Fernández de Lizardi, mucho más próximas de la narración de aventuras al estilo de El Quijote o de Gargantúa o Pantagruel, guardadas las abismales diferencias y perdonado el tono de lección moral tan identificable en El Periquillo, que del proceso social y cultural europeo que en ese momento preparaba el advenimiento de un Flaubert en la Francia de entonces. Todo lo cual es apenas comprensible y explicable, no faltaba más. No sólo por la situación particular de Latinoamérica y de México, para el caso de Fernández de Lizardi, o de Santa Fe de Bogotá para el caso de El Carnero, que para aquel entonces era una aldea de los páramos convertida por la fuerza de los acontecimientos políticos en el centro del poder formal, sino por la situación europea y especialmente de Francia, donde se cocinaban los mejores caldos de la inteligencia y de la cultura de Europa. Tal vez por eso, cuando los lazos coloniales fueron rotos y Europa en su conjunto se abrió para las nuevas clases en el poder como un mercado pero también como una opción cultural, nuestros intelectuales americanos comenzaron a desfilar durante todo el siglo XIX y, sobre todo, durante las dos primeras décadas del siglo XX, hacia Francia de un modo especial. Allí buscarían y encontrarían la fuente de lo nuevo. Y allí, en aquel contacto, se gestarían las vanguardias estéticas, en la relación con las técnicas, las formas y hasta el contenido de las agonías de los intelectuales europeos.

Por su concepción, el Periquillo Sarniento pertenece más a la tradición de la crónica de una vida aventurera que se escribe hacia el final de los días para ejemplo moral de las futuras generaciones, que a lo que en ese entonces y desde un punto de vista histórico en la evolución del género se había conseguido en otros países. "Esta obrita —dice Fernández de Lizardi en el prólogo del Periquillo Sarniento— no es para los sabios, porque éstos no necesitan de mis pobres lecciones, pero sí puede ser útil para algunos o muchos que carecen, tal vez, de mejores obras en qué aprender, o también para algunos jóvenes (y no jóvenes) que sean amigos de las novelitas y comedias; y como pueden faltarles o no tenerlas a la mano algún día, no dejarán de entretenerse y pasar el rato con la lectura de mi vida descarriada". Y, un poco más adelante, aquel truhán que recorrió el mundo en aventuras y disparates, que es como pinta don Mariano Azuela a Fernández de Lizardi⁽¹⁾, escribió en su prólogo antes mencionado: "Postrado en una cama, muchos meses ha batallado con los médicos y las enfermedades y esperando con resignación el día en que cumplido el orden de la divina providencia hayáis de cerrar mis ojos, he pensado dejaros escritos los más raros sucesos de mi vida para que sepáis guardaros y precaveros de

muchos de los peligros que amenazan y aún lastiman al hombre en el discurso de sus días". Finalmente, y para redondear la cita, a fin de hacer claridad acerca de las intenciones que llevaron a don José Joaquín Fernández de Lizardi a escribir su Periquillo Sarniento, leamos otro párrafo de su prólogo: "Si les manifiesto mis vicios, no es por lisonjearme de haberlos contraído sino por enseñarles a que los huyan, pintandoles su deformidad; y del mismo modo, cuando les refiero tal acción buena que he practicado, no es por granjearme su aplauso, sino por enamorarlos de la virtud". Como puede observarse, estamos en rigor delante de una autobiografía. En suma, frente a la crónica de una vida personal tal vez arrepentida al final de sus días, que se escribe con el deliberado propósito de servir de ejemplo moral. En ella, además, según lo afirma don Mariano Azuela, si bien se observan los primeros elementos técnicos de lo que podría ser el origen de la novela en México, no obstante no existe lo fundamental del arte, es decir lo típico del relato como ficción: "Se me dirá que los hechos referidos por Fernández de Lizardi se ajustan a la verdad y a la vida. Pero yo respondo que no a la verdad y a la vida en el arte"⁽²⁾. En efecto, en el Periquillo Sarniento no existe aquel trabajo tan propio de la literatura que funda lo *verosímil* a partir de la ficción y del esfuerzo por delinear claramente los personajes autónomos, con vida propia. Y, si ello no existe, no existe tampoco la *novela* en términos del género que, según Marthe Robert⁽³⁾ comienza con Cervantes en el siglo XVI, según ella a partir de la conformación histórica del universo ideológico y psicológico burgués. Aquello en España, por supuesto, porque paralelamente en Francia, hacia 1532, Rabelais imprimió por primera vez los Horribles y Espantables Hechos de Pantagruel, que es ya una verdadera novela en el sentido histórico del género. A este respecto, resulta ilustrativo comparar los motivos de intención contenidos en el prólogo escrito por Fernández de Lizardi a su Periquillo Sarniento, a comienzos del siglo XIX, con los motivos de intención puestos por Rabelais en Gargantúa, igualmente en su prólogo, según la edición de la obra hecha en Lyon en 1535: "Es por esto por lo que hace falta abrir el libro y cuidadosamente pesar lo que se deduce. Entonces conoceréis que la droga que contiene es de muy otro valor que lo prometido por la apariencia de la caja. Es decir, que las materias aquí tratadas no son a la loquesca, como el título del frontis pretendía. Y aún puestos en el caso de toparos en mi libro con materias asaz cosas y tales que correspondan al título en su sentido más literal, no os dejéis encandilar por ellas como por el canto de las sirenas, ya que sucede que suelen esconder un más alto significado, y se hace necesario interpretar aquello que sólo parecía como dicho a la aventura y por gay

2. *Ibidem*, p. 43.

1. Azuela, Mariano, *Cien Años de Novela Mexicana*, Ediciones Botas, México, 1947, p. 37.

3. Robert Marthe, *Novela de los Orígenes*, Orígenes de la Novela, Taurus Ediciones S. A. Barcelona, 1973.

impulso del corazón" (4). Como podrá apreciarse, cerca de trescientos años antes, Rabelais, lejos de acentuar la misión moralizadora de su obra, es decir su función educativa, insistía al lector en la necesidad de ir más allá de la anécdota con otro fin diferente al del ejemplo moral: percibir los símbolos propios de la naturaleza humana, de la religión, de la política y de la economía. Pues, utilizando el recurso de imaginar un perro que muerde un hueso para extraer de él la sustancia contenida en el tuétano, es decir lo esencial más allá de las apariencias sugeridas por la forma según el caro lenguaje del empirismo, Rabelais invita al lector a realizar lo mismo con su obra: "Os conviene ser discretos para saber ventear, sentir y estimar estos bellos libros de alta enjundia, lijeros de trama y ardidados de fondo, cuando se sabe hallar; y así luego por medio de cuidadoso estudio y frecuente meditación, rompiendo el hueso paladearéis su substancioso tuétano: es decir, esto es lo que doy a entender por medio de estos símbolos pitagóricos, con la esperanza de haceros expertos y valerosos en dicha lectura. Pues en ella bien encontraréis otro gusto y otra doctrina más profunda, la cual os revelará altísimos sacramentos y misterios horripilantes, tanto en lo concerniente a nuestra religión, estado político y economía" (5). Aquí, como podrá observarse, Rabelais, mediante el recurso simbólico consigue desprenderse mágica y magistralmente de la biografía moralizante, o de un modo más general, de la crónica de una vida. Y, funda, como lo hiciera Cervantes por su cuenta y riesgo en España, lo verosímil de la vida en el arte mediante el recurso de volver autónoma la vida de los personajes claramente delineados, vivificados por la gracia del lenguaje, y creíbles para esa otra realidad que es el arte, que él mismo funda.

Trescientos años atrás con relación a Fernández de Lizardi, Rabelais y Cervantes ponían en marcha la novela como género autónomo, desprendido por supuesto de otras formas artísticas y no artísticas, aunque de todos modos naciendo con sus propios tratamientos y con sus formas específicas. Sin embargo, el mundo colonial instaurado en América a partir del fin del período de los grandes conquistadores, no sólo repercutía en los desarrollos culturales de los territorios coloniales, sino en la misma España, donde los sectores sociales que hubiesen podido constituir el germen de una sólida burguesía mercantil, con todas sus consecuencias para el desarrollo histórico de la novela a partir de la psicología de la aventura, cayeron política y socialmente derrotados por la aristocracia y por su brazo organizado, la monarquía, a comienzos del mismo siglo XVI.

Por su parte, los procesos políticos y sociales propios del período de la independencia ame-

ricana, ocurridos en un mundo capitalista en expansión que luchaba por universalizar sus maneras económicas y culturales, produjeron en los comienzos del siglo XIX un espacio propicio para el desarrollo y reflexión de dos asuntos cruciales: los temas narrativos, es decir los denominados contenidos, y las técnicas y las formas literarias. La nueva dinámica social, por causas que bien valdría la pena investigar, comenzó a generar un proceso migratorio de artistas e intelectuales latinoamericanos hacia Europa y, fundamentalmente, hacia la culta Francia. París se convirtió, durante todo el siglo XIX y en cierto modo aún hoy, en el foco iluminante de la inteligencia latinoamericana. Un siglo más tarde, hacia las dos primeras décadas del XX, lo mejor de la inteligencia latinoamericana se sentaba en los cafés de París, conversaba o simplemente escuchaba a los iluminados de entonces, y en no pocas oportunidades publicaba los productos de su imaginación adolorida al lado de aquellos monstruos sagrados, en revistas y diarios. Esos intelectuales latinoamericanos, desarraigados de su circunstancia social y humana inmediata tanto como de su cultura provincial de origen, constituyeron también, en nuestro continente, esa otra generación americana paralela a la de Hemingway, a la que también se podría denominar Generación Perdida del Río Grande hacia el sur, utilizando, ampliada, la expresión de Gertrude Stein.

Fue así como a partir de aquella nuestra generación perdida latinoamericana de los años veinte, se hizo posible la conformación de una clara vanguardia renovadora en la cultura. Sin intermediación ninguna, nuestros pálidos y tristes hijos de familia hacían su maleta y viajaban a París. Allí, aquellos bohemios iluminados habrían de conocer lo mejor de la cultura universal de entonces, aprenderían el idioma y podrían participar, algunos como simples oyentes asustados y los menos como protagonistas de segunda o de tercera fila, de los debates próximos a los manifiestos estéticos proclamados por los intelectuales y artistas franceses o de otras zonas de Europa. Y allá, aquella nuestra generación perdida latinoamericana, tal vez como resultado de la perplejidad iluminadora, del extrañamiento y hasta de la amarga sensación de sentirse protagonista de tercera línea en la algarabía de los intelectuales europeos y europeizantes, descubrieron, como lo dice Angel Rama, dos cosas fundamentales: su lejana América Latina, con sus especificidades, de una parte; y aquellas formas y técnicas narrativas y literarias, fundamentalmente ligadas a la poesía pero extrapolables a otros géneros, de otra parte. "...Pero más que nada la experiencia de otredad que padecieron al contacto de la estructura cultural vanguardista en que aspiraban a trasfundirse —explica Angel Rama—, explica lo que todos los latinoamericanos, unánimemente, encontraron en el París de los años veinte y treinta: su lejana América Latina. No hay uno que no lo diga, con unción y pasmo: lo que han recuperado en París es la originalidad de América Latina, su especificidad, su acento, su realidad única. De ahí que con ellos no vuelva a repetirse

4. Rabelais, Francois, *Gargantúa*, Editorial Juventud S. A., Barcelona, 1972, p. 23.

5. *Ibidem*, p. 24.

la alienación finisecular que llevó a los poetas a habitar dentro de un Versalles de chafalonía y a los narradores a recontar *La Gloria de don Ramiro* o *El Embrujo de Sevilla*; por el contrario se consagrará a una América Latina viviente y contemporánea, situada en una circunstancia política precisa" (6). Pues, independientemente del tono "nacional" de esta afirmación, de ese molesto tono *latinoamericano* que se desprende del lenguaje de Rama, lo cierto es que él tiene la razón en lo fundamental: allá en Europa, en la otredad de sí mismos, en su extrañamiento, nuestros intelectuales de comienzos de siglo descubrieron mucho de lo que no habían ido a buscar: su mismo origen.

En este contexto indudablemente complejo, los novelistas latinoamericanos posteriores a 1920, debieron afrontar problemas y dilemas absolutamente específicos de los pueblos que un día fueron coloniales, máxime cuando aquella relación colonial había finalizado sólo cien años atrás y se iniciaba, o se comenzaba a profundizar el proceso de una nueva dependencia no visible, en torno de la mundialización del universo capitalista, no sólo en lo económico sino en sus formas culturales e ideológicas. Aquellos problemas y dilemas estaban relacionados con el descubrimiento que ellos, en cuanto intelectuales, hicieron en París: su propio universo real, su referente histórico particular latinoamericano. Pues, de un lado, brillaba la ilusión de un cosmopolitismo a ultranza, culto y extranjerizante practicado por algunos, mientras que, del otro lado, resplandecía el producto más agudo de la otredad, en términos de una perspectiva cultural nacionalista y anticosmopolita, propugnadora de un retorno a *lo nuestro*, a lo autóctono desemparentado de las principales corrientes extranjeras, como a veces se pensó lo nacional. Es cierto que, en ambos casos, de todos modos se trataba de una actitud *vanguardista* en términos formales, pues tanto las tendencias cosmopolitas como las nacionalistas se levantaban contra *lo viejo* en las formas y técnicas literarias. Sin embargo, al interior de ese vanguardismo de comienzos de siglo, comprensiblemente enfrentado a las formas tradicionales del arte y de la cultura, se cocinaba otro dilema adicional: el relativo a los supuestos peligros del eurocentrismo, del cosmopolitismo en el arte, derivado, a juicio de muchos, de un deplorable desclasamiento de ciertos intelectuales con respecto a lo específico del continente en aquel entonces. Fue así como, entre las tendencias cosmopolitas y nacionalistas, a modo de corriente centrista, se desarrolló en el continente latinoamericano por aquel tiempo la denominada tendencia *Regionalista* que, por razones explicables, en el Nordeste brasileiro, vino a consolidarse de cierta manera en el Congreso Regionalista de Recife, ocurrido en 1926. Aquel dilema entre el cosmopo-

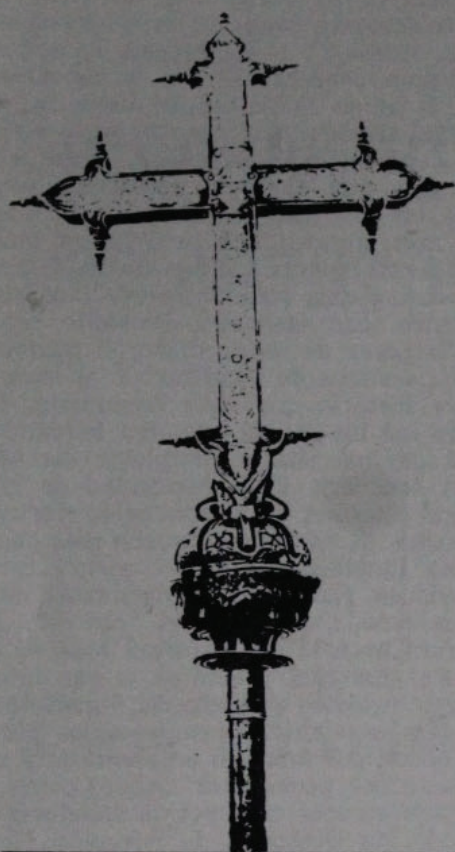


litismo y el nacionalismo produjo, en la Argentina, por vía de ejemplo y como bien lo hace notar Angel Rama, la división entre Florida, que abogaba por un vanguardismo extranjerizante, y Boedo, profundamente nacionalista y populista (7).

A nuestro juicio, sólo en esa perspectiva podría llegarse a comprender el sentido del pregonado *Regionalismo* de la obra de Guimarães Rosa, en relación con la cual habremos de intentar algunas consideraciones particulares con el objeto de observar cómo, una obra que el mismo Guimarães sitúa en la perspectiva Regionalista, presenta no obstante una relación de pertenencia tan nítida y asombrosa con la tradición universal de la novela como de la filosofía. Pues, en realidad, aquella corriente regionalista que condujo orgánicamente al Congreso Regionalista de Recife en 1926, y que se concibió como una alternativa frente al vanguardismo extranjerizante y al nacionalismo populista, jamás entendió el regionalismo como una negación de la cultura universal ni de la tradición universal de la novela. Por el contrario, sobre el presupuesto de existencia y de validez de toda la cultura universal, los regionalistas brasileiros postularon la urgencia de hablar de nuestro hombre, es decir, de nuestros dramas propios. Esa

6. Rama, Angel, *La Novela Latinoamericana, 1920-1980*, Coedición de Procultura S. A. y Colcultura, Colombia, 1982, p. 108.

7. *Ibidem*, p. 109.



cierto que el hombre latinoamericano, en cuanto ser humano, podría eventualmente ser el mismo hombre de cualquier rincón del mundo. Pero, en cuanto hombre histórico, sólo podría ingresar a un arte válido si se lo definía a partir de su alma concreta, de su particularidad social y psicológica. En este orden de ideas, resulta comprensible aquello que Guimaraes Rosa dijo un día a Gunter W. Lorenz acerca del concepto de "brasilidad": "según nuestra interpretación brasilera, no muy cristiana, pero muy crédula, el diablo es una realidad en el mundo. Está oculto en la esencia de las cosas y hace allí sus jugadas. La ciencia existe para expulsar al diablo. El hombre sufre siempre el desespero metafísico, pues conoce la existencia del diablo y puede así liquidarlo, superándolo hasta conseguir una humanidad sin falsedades"... "Para comprender la 'brasilidad' es importante ante todo aprender a reconocer que la sabiduría es algo distinto de la lógica. La sabiduría es saber y prudencia que nacen del corazón. Mis personajes que son siempre un poco de mí mismo, mucho, no deben ser, no pueden ser intelectuales, pues eso disminuiría su humanidad" (8).

Sin embargo, en el contexto histórico pro-

puesto, y como una alternativa entre el vanguardismo extranjerizante y el nacionalismo populista, el regionalismo, no obstante su espantoso nombre, supo situarse en un punto interesante: lo universal. Es decir, el contacto con la cultura universal unido a un reconocimiento no vergonzante de nuestra propia identidad histórica, de nuestra psicología. "Usted sabe que nosotros los latinoamericanos —dijo Guimaraes Rosa a Gunter W. Lorenz en aquella hermosa entrevista realizada en Génova pocos años antes de su muerte— nos sentimos muy ligados a Europa. Para mí, Cordisburgo fue siempre una Europa en miniatura. Amamos Europa como por ejemplo se ama una abuela"... "Por nosotros y con nosotros tal vez Europa tenga un futuro no sólo en el campo económico, no sólo en el campo político, sino también como factor de poder espiritual"... "Somos su nieta adulta y pensamos con preocupación en el destino, en la enfermedad de nuestra abuela" (9).

El caso Guimaraes no es aislado en relación con este proceso. Y, regionalista o no, lo cierto es que se trata de un narrador universal por los contextos culturales que informan su obra, pero nordestino y sertanejo por la naturaleza de los personajes que pueblan sus páginas encantadas, tanto como por la información histórica que delimita el espacio particular del sertón y por la configuración psicológica de sus personajes. Quien conoce el sertón, entre Bahía y Minas Gerais, sabe bien, muito ben, quién es Riobaldo, quién Diadorín, quién el malo de Medeiro Vaz, quién la Glorinha de los pies sabios por el lado de la piel descalza, y quiénes Pedro Osorio y don Morgao. Y lo sabrá con el corazón pero jamás de un modo acabado con el simple pensamiento. Pero, más allá de los ingredientes de espacio y tiempo que conforman el tejido anecdótico e histórico de la obra de Guimaraes, existe otra trama. Aquella, la otra trama cultural, cuyo tejido minucioso es posible seguir si se intenta un ligero examen. Nos basaremos, para ello, en el estudio realizado por Suzi Frankl Sperber (10) en relación con el tema del "centro", o del "medio", en la obra de Guimaraes, tema recurrente y fundamental en casi todas sus narraciones y que constituye una especie de concepción filosófica al margen de la cual resulta inadecuada, por ejemplo, cualquier interpretación de Gran Sertón: Veredas, como de cualquiera de sus otras obras. En efecto, el tema del "centro" fue indagado por Guimaraes en su biblioteca personal, y subrayado de su puño y letra en diferentísimos autores. Según la investigación realizada por la doctora Frankl Sperber, ella encontró cerca de 35 obras de diferentes autores, subrayadas por Guimaraes, donde se trataba el tema del centro, el medio, el ombligo, el fruto, la molécula. De entre esos 35 autores, la investigadora menciona entre otros los siguientes: San Juan de la Cruz,

8. *Revista de la Universidad de Medellín*, N° 39, Colombia, "Entrevista de Gunter W. Lorenz a Guimaraes Rosa", p. 49.

9. Frankl Sperber, Suzi, *Guimaraes Rosa: Signo e Sentimento*, Editora Atica, Sao Paulo, 1982.

10. *Ibid.*

Romano Guardini, Plotino, Bhagavad Gita, San Agustín, Faber, Augusto Comte, Dante, Angelus Silesius, Rilke y Fernando Pessoa.

Este tema del "centro", del "medio", que si se estudia con detenimiento demuestra ser el instrumento a partir del cual Guimarães consigue el presupuesto *relativista* desde donde hablan sus personajes y se construye su moral y su pensamiento sabio, sus sentimientos, y que, de paso, le ayuda a fundar esa especie de territorio sin límites exteriores que es el sertón, no es de ninguna manera ocasional, para empezar, aquel hermoso relato llamado "La Tercera Orilla del Río", que fuera publicado en su libro de cuentos "*Primeras Historias*", cuenta la historia de un padre de familia que un día ordena hacer una canoa donde entra y parte de viaje. Al ver que no regresaba, uno de sus hijos va en su búsqueda, y lo encuentra viviendo en el *centro* del río, hasta donde a partir de aquel día decide llevarle provisiones para impedir su muerte. Aquel *centro* del río es un símbolo, a no dudarlo. Se trata de otra orilla diferente, que podría representar para el padre que ha huído de su casa el *paraíso perdido*, como lo sugiere la doctora Frankl Sperber.

De igual modo, este tema del "centro", que es filosófico en el mejor de los sentidos y en cierto modo esotérico, que permite pensar siempre en un punto equidistante entre el ser y el no ser, fundamental a la sabiduría de vivir de los personajes de Guimarães, se observa desarrollado desde los tiempos de *Sagarana* (1ª edición, 1946), especialmente en el relato *O Burrinho Pedrês*, se vuelve a encontrar en *Cuerpo de Baile* para ilustrar, según la doctora Frankl Sperber, el tema del eterno retorno, y adquiere dimensiones inocultables en Gran Sertón: Veredas. En efecto, reiterativamente, en las páginas de aquella obra de sueño aparece la letra de una canción que dice:

"Olereré, bahiana...
yo iba y no voy más:
yo hago
que voy
allá adentro, ¡oh bahiana!
y vuelvo del medio hacia atrás".

Debe recordarse que la letra de esta canción se repite, con algunas ligeras variaciones, a lo largo de toda la novela, lo que lleva a pensar a la Frankl Sperber que Guimarães, conocedor de Novalis, utiliza la canción como un elemento que introduce el caos dentro del cosmos organizado del relato: "Novalis emplea una *canção* como elemento desagregador da harmonia do relato: pretende ser o caos no cosmos" (11). Y, además de Novalis y de B. N. Bower, la doctora Sperber demuestra cómo Guimarães, al respecto del tema del *centro*, evidencia una clara influencia de Homero, y de muchos autores de la cultu-

ra universal cuyas obras ella encontró subrayadas precisamente donde se mencionaba ese tema. ¿Una obsesión? ¿Una especie de arquetipo, de paradigma conceptual? No lo sabemos. Sin embargo, lo único cierto es que hacia la página número 282, situada exactamente en la *mitad* de la obra en su edición brasileira, Gran Sertón: Veredas, trae una pasmosa referencia al tema del centro, en este caso relacionada con la novela misma: "mas, agora, tudo principiava terminado, só restava a guerra". En realidad, Gran Sertón: Veredas, podría terminar perfectamente ahí, en su centro. Sin embargo, Riobaldo continúa hablando a pesar de haber dicho, él mismo, que su historia acababa de finalizar. Y lo hace acerca de una historia que sabe terminada, finalizada. Pero eso no impide que siga hablando por otras 282 páginas, hasta completar las 562 de la edición brasileira. Esta curiosidad de la doctora Frankl Sperber, demuestra cómo ciertos juegos o recursos literarios son mucho más que eso: referencias simbólicas o más o menos directas a concepciones filosóficas provenientes de una cultura universal: el tema del "*centro*". Aquella idea fundamental que informa toda su obra, situada, sin embargo, y esto es lo que interesa, en un lugar histórico concreto del Sertón brasileiro. Una idea construida durante siglos por poetas y filósofos, por místicos occidentales y orientales y hasta por pensadores sociales como Comte, manejada en este caso por la sabiduría vital de Riobaldo, de Diadorín, de Soropita. He ahí, pensamos, la razón de lo universal en Guimarães.

Muchos otros motivos podrían reunirse en torno de lo universal en la obra de Guimarães y de su pertenencia a la cultura de todos los tiempos, de la que se sentía tributario. Hemos elegido, sin embargo, la idea de *centro*, puesto que ese núcleo filosófico constituye un elemento imprescindible en la comprensión del hondo relativismo de su obra, de sus sentimientos capaces de sustituir a la razón. La obra de un narrador de la vieja escuela, como un día lo definió Luís Harss, que observa vida y significado en todas partes, en los rostros, los gestos, los objetos e incidentes más ínfimos. Un narrador que escribe su obra desde el ángulo de la eternidad, de lo eterno mismo, donde todo puede ser y no ser al mismo tiempo, donde el mal es el bien y la mujer el hombre. En definitiva, donde todo comienza en el mismo sitio donde una muerte ocurre. O, como lo dice Saint John Perse: hombres hubo en el tiempo que tuvieron esa manera de enfrentarse al viento: buscadores de rutas y de aguas libres... por los cañones y por las gargantas y las barrancas cargadas de años... que negociaban al precio de la espada los altos pasajes insumisos, y esos yacimientos, a lo lejos, de mares nuevos en pleno cielo, en su mortero de piedra pálida, como una lactación de sueños de grandes euforbios bajo la muela.

Guimarães Rosa fue uno de esos hombres

11. Frankl Sperber, Suzi, *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*, Editora Atica, São Paulo, 1982, p. 118.