Genealogía de la ferocidad

Ensayo sobre *Gran Sertón:veredas*,
de Guimarães Rosa*

Silviano Santiago

Seguido de "La traducción española de
Gran Sertón: veredas"

Marília Rothier Cardoso

Edición y traducción de Mary Luz Estupiñán

MIMESIS
TERCERA ORILLA

Ejemplar nº:

Para Andrés Ajens

*** Este ensayo fue escrito inicialmente como prefacio a la edición de la Biblioteca Ayacucho de la novela *Gran sertón: veredas*, en traducción de Ángel Crespo.**

J'ai seul la clef de cette parade sauvage.

Arthur Rimbaud,
"Parade",
Iluminaciones

Zaratustra, primer psicólogo de los buenos, es –en consecuencia– un amigo de los malvados. Si una especie decadente de hombre ascendió al rango de especie suprema, esto sólo fue posible a costa de la especie opuesta a ella, de la especie fuerte y vitalmente segura de hombre. Si el animal de rebaño brilla en el resplandor de la virtud más pura, el hombre de excepción tiene que haber sido degradado a la categoría de malvado. Si la mendacidad reclama a toda costa, para su óptica, la palabra "verdad", al auténticamente veraz habrá que encontrarlo entonces bajo los peores nombres. Zaratustra no deja aquí duda alguna: dice que el conocimiento de los buenos, de los "mejores", es el que le inspiró la ferocidad ante los hombres; esta repulsión le ha hecho crecer las alas para "alejarse volando hacia futuros lejanos", –no oculta que su tipo de hombre, un tipo relativamente sobrehumano, es sobrehumano cabalmente en relación con los buenos, que los buenos y justos llamarán demonio a su superhombre…

Friedrich Nietzsche,
"¿Por qué soy un destino?",
Ecce homo

Índice

11 **1. Genealogía de la ferocidad.**
Ensayo sobre *Gran sertón: veredas*, de Guimarães Rosa
Silviano Santiago

I. Cabo de las Tormentas 12

28 II. Domesticación

III. La lenta domesticación del salvaje 36

46 IV. La irascibilidad, o lo político

V. Milicos de derecha, mercenarios; milicos de izquierda, justicieros 53

61 VI. De extraño a visita: la escucha con devoción

VII. Pactario 72

79 VIII. Acciones que son las casi iguales

IX. Resbalarse en la ironía de los novelistas: la sirena y la rana 83

93 X. Las bellas infieles

XI. Lo abierto 101

116 *Post-scriptum*: parientes por intoxicación

127 **2. La traducción española de *Gran sertón: veredas***
Marília Rothier Cardoso

151 **3. Nota de edición**

Genealogía de la ferocidad

Ensayo sobre *Gran Sertón:veredas*,
de Guimarães Rosa

Silviano Santiago

I
CABO DE LAS TORMENTAS

En 1956 se publica *Gran sertón: veredas*, novela escrita por Guimarães Rosa. Como un monstruo, emerge intempestivamente en la discreta, ordenada y suficientemente autocentrada vida cultural brasileña, por entonces en plena euforia político-desarrollista. Guimarães Rosa la escribe monstruo para que su cualidad salvaje sobresalga con nitidez en el paisaje modernizador de Brasil, tal como fue configurado en el Plan de metas de la Presidencia de la República, que maximiza la indispensable y rápida industrialización del país, que hasta ese momento ostentaba la reputación de subdesarrollado. Y también para que su belleza salvaje sea más apreciada que leída y analizada —insisto que en un ambiente lingüístico, social y político que le es refractario— como objeto estético insólito, una piedra astillada y no como un pilar en hormigón armado, geométricamente perfecto. Una piedra astillada difícil de ser comprendida por la mera revisión acrítica del pasado patrio. Intolerable, si fuese leída en su presente anacrónico. E indigesta, si fuese asimilada espontáneamente por el lector compulsivo, o de manera apresurada por el mediocre estudioso de las letras nacionales.

Nótese este detalle revelador. El topónimo "río de Janeiro" (en aquella época, nombre de la capital federal de Brasil) es citado varias veces en la novela, pero sólo para referirse al afluente del río San Francisco.

En aquel momento histórico, el monstruo rosiano desorganiza y desorienta el pauteado ideario de la nacionalidad, en la medida en que sobrevive confinado en un circuito estrecho y cerrado, auténtico *enclave arcaico* dentro de la joven nación brasileña. Según las palabras del Presidente de la República, el Brasil se modernizaría 50 años en tan solo 5 de gobierno. Bien diseñadas en la región conocida como Alto San Francisco, las fronteras del enclave monstruoso no bloquean el traspaso de los límites naturales e imprecisos que realizan viajeros extranjeros o visitantes brasileños. Por el contrario, atizan la curiosidad y la ambición de los extraños. Cítense los casos de los científicos catalogadores de especímenes raros en biología, de los mineros en busca de piedras preciosas, de las tropas militares en lucha contra los *coroneles*, y de los artistas, de los que fue ejemplo el cuentista Afonso Arinos y es ejemplo notable el novelista João Guimarães Rosa.

Son los ojos de los investigadores extranjeros, de los visitantes brasileños y de los ambiciosos del poder quienes, en pleno siglo XX, transforman el gran sertón minero —el Alto San Francisco, o el "rio dos curráis" ("rio de los corrales"), según el historiador Capistrano de Abreu— en un multifacético Gabinete de curiosidades (*Wunderkammern*), es decir, en un amplio y comprimido salón en el que se organiza y se exhibe en miscelánea una multiplicidad de objetos raros y arcaicos recopilados por exploradores europeos y brasileños en las tres ramas de la biología (*animalia, vegetalia* y *mineralia)*. Una miniatura ejemplar del Gabinete de curiosidades —metáfora viva— es la caja que se encuentra en la colección Brasiliana del Itaú Cultural. Se lee en el catálogo: "esta caja llegó hasta nosotros, tal como fue montada por el príncipe Maximiliano, con muestras recogidas durante su expedición al Brasil entre 1815 y 1817. Contiene huevos, piezas y calaveras de cobras, que todavía están envueltos en un diario alemán de la época. En el interior de la caja también fue dejado un diseño original del príncipe naturalista describiendo parte de su contenido".

Temo usar el término *vanguardia* para caracterizar el modo inédito en que el monstruo rosiano enfrenta el gusto del público brasileño letrado de los años 50, aunque de la vanguardia la novela traiga el *susto* que predica en sus lectores, valor que ennoblece toda y cualquier obra de arte en el siglo XX. Recuérdese el título dado por los cubofuturistas rusos a su manifiesto: "Una bofetada al gusto público" (1912). La novela es, ante todo, una bofetada al Hombre. Mi temor en usar el término *vanguardia* para caracterizarlo se refuerza por el hecho de que Guimarães Rosa no fue colaborador del suplemento literario de moda ni perteneció a *capillas* europeizadas (remárquese que no por su falta de competencia). Habiendo ejercido la medicina desde los años 20 y convertido en diplomático de carrera a partir de 1934, el novelista es considerado como lo opuesto de aquellos que se dicen *profesionales* de las letras y de las artes (y que, en realidad, no lo son). Me refiero a los más gloriosos, y a los menos también, escritores diletantes, vanidosos y dictatoriales que, en la capital federal y en los Estados más importantes de la Unión, se reúnen en torno a un manifiesto literario, un suplemento y una revista, y se articulan entre ellos sobre la base de una producción estética colectiva, dado su carácter generacional.

Cuando publica *Gran sertón: veredas*, Rosa es un novelista solitario, relativamente desconocido tanto por la prensa tradicional, como por la emergente prensa alternativa. Es por eso que, tan pronto como se lanzó su libro, tuvo que introducirse estratégicamente en la vida literaria nacional, fantaseándose de solitario caballero andante en defensa de una insólita y exclusiva causa estética, política y social, su monstruo.

Cuando los primeros lectores anónimos de *Gran sertón: veredas*, así como los bien establecidos escritores brasileños comienzan a verbalizar en conversaciones y periódicos provocaciones groseras contra el autor e improperios contra la obra, Rosa no puede compartir el infortunio con un grupo cerrado de compañeros y militantes que lo

defendieran en la plaza pública, como es el caso anterior de los poetas de la Generación del 45, impugnados por los ideólogos de turno, que los acusaron de ser demasiado formalistas; y es también el caso de los vanguardistas del arte Concreto (San Pablo) y del Neoconcreto (Río de Janeiro), expulsados por los lectores tradicionales de poesía, siempre infectados por las bacterias sentimentales del *sonetococcus brasiliensis*. Las hoy consideradas vanguardias históricas, surgidas a principios del siglo XX y prolongadas como *experimentalismo artístico* en los años 50, siempre trabajaron de forma unida.

La artillería de los vanguardistas y de los experimentalistas siempre se mantuvo segura y firme tanto en los ataques contra los disolventes ("*diluters*", *apud* Ezra Pound) de la noble causa estética, como en la defensa de los legítimos y auténticos inventores ("*inventors*", ídem). En la época en que el artista se encuadra a sí mismo y a los demás en un alto e incuestionable nivel, y en el que el juicio de la obra por parte del crítico tiene que ser fulminante, Guimarães Rosa y su novela sólo son lo que los otros les dejan ser. Ambos sobreviven desvalidos, sin apoyo de algún grupo generacional, y a la espera de una estrategia de lanzamiento eficiente, la que deberá ser asumida apresuradamente por el autor, figura relativamente desconocida en la escena artística.

Durante los años 50, se implanta en América Latina como estrategia única la radicalización estética, que desde el *Manifiesto futurista* (1909) venía siendo legitimada por los intelectuales vanguardistas que declaran como auténticas y válidas solo las categorías críticas elitistas y autoritarias. Por aquellos años, y en el contexto brasileño, se destacan los textos críticos de Ezra Pound, entre ellos el de más fácil comprensión para el joven lector, *ABC of Reading* (libro traducido por Augusto de Campos, del grupo concreto paulista, y José Paulo Paes, y publicado en 1970). Las categorías estéticas de Pound, nombradas y descritas en el capítulo IV de ese manual práctico de lectura,

sirvieron indiscutiblemente para caracterizar el recorrido escalonado y altamente competitivo del modo en que el advenedizo de las *belles lettres* debe moverse a partir del momento en que busca tener acceso al *gradus ad parnassum*. En orden descendente, son seis las categorías poundianas que jerarquizan la actividad artística: (1) "inventores" (2) "maestros" (3) "disolventes" (4) "buenos escritores sin cualidades sobresalientes" y (5) "literatos (*writers of belles lettres*), (6) "iniciadores de modas pasajeras". En el juicio de la producción literaria y artística, la autoproclamada soberbia del creador vanguardista o experimental, así como la afinadísima y bárbara navaja del crítico —ya entonces con formación universitaria— son los cubiertos de uso cotidiano en la mesa del arte.

Guimarães Rosa —al igual que los poetas concretos y neoconcretos que le son contemporáneos— se encuadra en la más alta categoría poundiana. Es un *inventor*. Pero, a diferencia de los poetas y artistas paulistanos y cariocas, no se presenta al público por medio de un manifiesto literario, publicado previamente en un suplemento o en una revista. No lo salvaguarda nada teórico o programático; es decir, no cuenta con ningún *a priori* estético que respalde sus innumerables y sucesivos escritos en prosa. Rosa no tiene compañeros de escuela o de generación que lo defiendan; será, sin embargo, estudiado y valorado por la mejor y buena crítica literaria brasileña. Algo, si bien poco, de su propio arte poético está diseminado en las entrevistas que concede a los periódicos, en las cartas que escribe a los traductores y, principalmente, en los cuatro "prefacios" —así los denomina el autor— que intercaló en la colección de cuentos *Tutaméia - Terceiras estórias* (1967).[1]

[1] Se trata de: "Aletria e hermenêutica","Hipotrélico", "Nós, os tremulentos" y "Sobre a escova e a dúvida".

Rosa es un inventor. "Inventores" —recurramos nuevamente a las palabras de Erza Pound—, "hombres que descubrieron un nuevo procedimiento,

o cuya obra extante nos proporciona el primer ejemplo conocido de un determinado procedimiento". Rosa está al frente de su tiempo en las literaturas de América Latina, aunque no sea correcto colocarlo como autor de vanguardia o experimental, incluso porque la primera revista de cultura que acoge su obra maestra de una manera rica, atractiva y circunstancial, *Diálogo* (1957), no es típicamente literaria, sino más bien filosófica, heideggeriana, y no se publica en Río de Janeiro, sino en San Pablo por un grupo alternativo de intelectuales, liderado por el filósofo conservador Vicente Ferreira da Silva y la poeta Dora Ferreira da Silva, lectora devota y traductora de la poesía de Rainer Maria Rilke, autor de la asombrosa "Octava Elegía de Duino",[2] inspiradora del filósofo heideggeriano Giorgio Agamben.

En la víspera de la publicación del número especial de la revista *Diálogo*, dedicado a él y a su obra maestra, repito, es tan grande la alegría de Guimarães Rosa que el hombre se comporta como un niño mimado que en verdad busca un palmetazo. Léase el siguiente fragmento de la carta que escribe al novelista sergipano Paulo Dantas, ra-

[2] Cito los versos iniciales en la traducción de Dora Ferreira da Silva (1951):
"Com todos os seus olhos, a criatura vê o *Aberto*.
Nosso olhar, porém, foi revertido e como armadilha
se oculta em torno do livre caminho.
O que está além, pressentimos apenas
na expressão do animal; pois desde a infancia
desviamos o olhar para trás e o espaço livre perdemos,
ah, esse espaço profundo que há na face do animal.
Isento de morte. Nós só vemos morte" (énfasis agregado).

[En traducción de Eustaquio Barjau, en Ediciones Cátedra: "Con todos los ojos ve la criatura lo *Abierto*. Sólo nuestros ojos están
como vueltos del revés y puestos del todo en torno a ella,
cual trampas en torno a su libre salida.
Lo que hay fuera lo sabemos por el semblante
del animal solamente; porque al temprano niño
ya le damos la vuelta y le obligamos a que mire
hacia atrás, a las formas, no a lo Abierto, que
en el rostro del animal es tan profundo. Libre de muerte.
A ella sólo nosotros la vemos" (e.)].

dicado en San Pablo: "Ya estoy entusiasmado con el número de *Diálogo*. (Avíseme cuando esté por salir, quiero adquirir unos 30 ejemplares). Después, tendré que hacer un mes de penitencia, para purgar venenos y la rancia vanidad —enfermedad dañina— que ustedes están inyectando en mí".[3] Cuando el número 8 de la revista llega finalmente a sus manos, vuelve a escribir al amigo sergipano:

[3] Paulo Dantas, *Sagarana emotiva* (Cartas de J. Guimarães Rosa). San Pablo: Duas cidades, 1975.

> Quedé deslumbrado, muy formidable todo. Ustedes me aturdieron, luego diré por completo las impresiones, sensaciones, emociones, conmociones. ¡Cuánta generosidad! ¡Oh, gente loca! El mundo, que de tan grande no se entiende [...] Enriquecí, de súbito. Fue un estallido cósmico, ni siquiera tengo las palabras precisas.

Palabras semejantes y exageradas de Rosa serán también transmitidas por Paulo Dantas a Carmen Dolores Barbosa, a cargo de un importante salón literario en San Pablo, que viene a premiar la novela —execrada por muchos de los cofrades cariocas— como la mejor del año en 1956: Helas aquí: "Gratísimo, mi querido; y agradecido principalmente con Doña Carmen Dolores. A ella van todos mis sentimientos claros, de los que siempre debemos a la Belleza, a la Bondad y a la Inteligencia".

Se puede creer también que la euforia sentida por el novelista al saber que *Gran sertón: veredas* está finalmente arrebatando buenos y sofisticados lectores (los *happy few*, de los que hablaban Stendhal y Machado de Assis), es sólo una prolongación menos intensa del sentimiento de euforia anterior, mayor y obsesivo, que embargó al diplomático en los

meses que precedieron la entrega de los originales de la novela al editor José Olympio. Tomo de la carta que escribe a su compadre Antônio Azeredo da Silveira, entonces Embajador de Brasil en Madrid y posteriormente Canciller, el rico y conmovedor testimonio que transcribo abajo. Fechada el 9 de febrero de 1956, la carta fue puesta en el correo de Río de Janeiro, donde Rosa estaba a cargo de la jefatura de la División de Presupuesto (Itamaraty), y en ella dice:

> En la última semana, antes de entregar a José Olímpio *Gran Sertón*, pasé tres días y dos noches trabajando sin interrupción, sin dormir, sin sacarme la ropa, sin ver la cama, sin tomar *pervitin*[4] ni ninguna otra droga: fue una brusca sensación de renacimiento, de completa e incómoda liberación, de rejuvenecimiento: yo iba a volar, como una hoja seca. Imagínese, pasé dos años en un túnel, en un subterráneo, sólo escribiendo, sólo escribiendo eternamente [...]. De ahí, me vino una fuerte gripe, naturalmente; y, usted sabe bien, la gripe es una de las madres de la humildad.[5]

[4] Estimulante vendido sin receta en las farmacias brasileñas

***[5] 24 Cartas de João Guimarães Rosa a Antônio Azeredo da Silveira* (edición de la familia Azeredo da Silveira).**

Publicada la novela, Guimarães Rosa tuvo que aprender a enfrentar con valentía su primera y poco auspiciosa recepción. Se despide del uniforme diplomático, aunque guarda de la profesión todas las enseñanzas retóricas que conducen a la buena negociación entre las partes y la concretan, y construye poco a poco —mediante el recurso a la vanidad personal y a la indefectible pajarita que le revolotea en el cuello—, la *persona* de escritor de genio. En los años posteriores a la publi-

cación de la novela, es esa *persona* la que recibe a los admiradores brasileños y extranjeros que van a visitarlo en las majestuosas dependencias del Ministerio de Relaciones Exteriores (Itamaraty), antiguo y aristocrático palacete situado en el centro de Río de Janeiro. *La petite histoire* local narra en profusión historietas bien humoradas, sabrosas y picantes.

Inicialmente, *Gran sertón: veredas* despierta sonrisas y gestos en los lectores y recibe en la cara el silencio embarazoso de los novelistas y poetas por entonces destacados en la capital federal. Los escritores miembros del coro de los inconformes terminan siendo invitados a conceder entrevistas en el boletín bibliográfico *Leitura [Lectura]*, editado en Río de Janeiro y de explícita inclinación de izquierda. Los testimonios son reunidos bajo un título en sí agresivo: "Escritores que no logran leer *Gran sertón: veredas*". Ejemplo extraño y alarmante de un escritor disgustado con la novela es el del joven poeta Ferreira Gullar, autor del originalísimo *A luta corporal* (1954) y valiente crítico de arte de vanguardia. Declara: "Leí 70 páginas de *Gran sertón: veredas*. No pude continuar. A esa altura, el libro comenzó a parecerme una historia de cangazo contada por un lingüista. Me detuve, aunque siempre fui un pésimo lector de ficción". Si bien menos alarmante, no será diferente la primera recepción de la novela por el crítico uruguayo-brasileño Emir Rodríguez Monegal. En un testimonio dado a la revista parisina *Mundo Nuevo* (febrero de 1968), afirma: "Cada palabra, casi cada sílaba, de la novela había sido sometida a un proceso creador que obligaba al lector a progresar, si progreso había, a paso de caracol. Tardé un poco en sobreponerme a la humillación de creer que había perdido del todo una de las lenguas de mi infancia". Dentro de los inconformes, el más contundente es el novelista bahiano Adonias Filho, líder de la nueva corriente literaria regionalista y futuro miembro de la Academia Brasileña de Letras. Escribe y publica el artículo titulado "Guimarães Rosa: un equívoco literario".

1956. Once años antes, en 1945, los desesperados y rabiosos cimientos ideológicos que venían sosteniendo e inspirando a los artistas brasileños desde los años 30, habían sido implosionados con la caída de la dictadura de Vargas en Brasil y la derrota de las tropas nazifascistas en el mundo occidental. Si se ve desde otra perspectiva, la de los años 30, 1945 representa un gran corte anterior a *Gran sertón: veredas* en las artes brasileñas, ya que en aquel año se da por terminada una época extraordinaria en que la producción artística en Brasil se caracterizó por la militancia [*engajamento*] política. Entre 1930 y 1945, se destacaron los libros en prosa comprometida [*participante*], tal como la novela neonaturalista nordestina de Graciliano Ramos (*Vidas secas*, 1938) y de Jorge Amado (*Terras do sem fim*, 1943), o las colecciones de poemas empeñosos [*empenhados*], como los versos de Carlos Drummond de Andrade (*Sentimento do mundo*, 1942, y *A rosa do povo*, 1945) e, incluso, las telas impregnadas de denuncia social, como las de Cândido Portinari (la serie *Os retirantes*, 1944).

Si todos esos y otros trabajos de arte comprometido con el discurso político no colocaron a Brasil en el mapa-mundi del arte militante internacional, al menos no nos dejaban mal parados cuando se los comparaba con aquellos que se convertirían en clásicos universales de los años de la segunda guerra mundial, como es el siempre citado cuadro *Guernica*, de Pablo Picasso. En el contexto de las literaturas latinoamericanas, la brasileña no alcanzará la estatura de Gabriela Mistral, de Miguel Ángel Asturias o de Pablo Neruda (no por casualidad los tres obtuvieron el Premio Nobel de Literatura), pero se hacía conocer y ser reconocida en el mundo europeo por el recato y la modestia que el idioma portugués —en los versos de Olavo Bilac, "Ultima flor del Lacio, inculta y bella, / es, a un tiempo, esplendor y sepultura"— le confiere desde la cuna lusitana.

Si *Gran sertón: veredas* poco o casi nada tiene que ver con los modestos, sufridos y lacrimosos veintiséis años literarios y artísticos que lo precedieron, tampoco engrosa la avalancha de alabanzas a la obra más elogiada —en Brasil y en el extranjero— de planificación urbana que tiene su edad. Me refiero a la utópica ciudad de Brasilia,[6] que —en diseño de leves, nítidas y bellas líneas rectas y curvas, de responsabilidad de los arquitectos urbanistas Oscar Niemeyer y Lúcio Costa— resalta solitaria en concreto blanco, vidrio y geometría femenina en el distante, despoblado y árido altiplano goiano. A pesar de obligar al ciudadano brasileño citadino a pisar de modo inesperado el áspero interior del país, *Gran sertón: veredas* es, por el contrario, ribereño y verde, barroso y roñoso, anárquico y salvaje. Es mordaz y destempladamente varonil. Por la suma de esas características, la novela nada tiene que ver con la artificialidad del Lago Paranoá, cuyas aguas bañan las bellas obras arquitectónicas femeninas sin jamás haberlas fertilizado. A semejanza de Brasilia, añádase, *Gran sertón: veredas* tiene algo —y no poco— de religioso, si no se toma como única referencia la forma cristiana de la cruz que inspira y conforma el plan piloto de la nueva capital federal de Brasil.[7]

Una expresión tomada de *Gran sertón: veredas* es válida tanto para Brasilia como para la novela: "Viví sacando lo difícil de lo difícil, el pez vivo del asador: *quien está a las duras no fantasea*" [*quem mói no asp'ro, não fantasêia*] (énfasis agregado). A pesar de estar a las duras y no fantasear, Guimarães Rosa nada bebe del económico constructivismo lógico-matemático y abstracto que se convierte en

[6] Su construcción se inicia en noviembre de 1956 y es inaugurada el 21 de abril de 1960.

[7] Escúchese este fragmento del habla de Riobaldo: "¡Mucha religión, joven! Yo por mí, no pierdo ocasión de religión. Las aprovecho todas. Bebo agua de todos los ríos… Una sola, para mí es poca, quizá no me baste. Rezo cristiano, católico, me meto en lo cierto; y acepto las preces de mi compadre Quelemén, doctrina suya, de Cardequé. Pero, cuando puedo, voy al Mindubín, donde un Matías es creyente, metodista: la gente se acusa de pecadora, lee alto la Biblia y ora, cantando himnos, bien bellos de ellos".

marca registrada de la primera y grandiosa Bienal de San Pablo (1951), en el momento en que celebran como ganadoras la escultura *Unidad tripartita*, del suizo Max Bill, y la pintura *Formas*, del brasileño Ivan Serpa. La novela de Rosa manosea diccionarios reales y excéntricos, personales e imaginarios y, con una sintaxis traviesa y una puntuación anárquica, desparrama derrochadoramente palabras, tocones de palabra e interjecciones onomatopéyicas sobre la página en blanco. No le preocupa al escritor si los vocablos se duplican y, ene veces, se multiplican en sinónimos vernaculares o artificiales, como es el caso, por ejemplo, de la interminable serie que refrenda la presencia del Diablo en los sertones del Alto San Francisco. La enumeración de sinónimos en una sola frase no abastarda el estilo, más bien transforma la prosa ficcional de Rosa en una forma original y peculiar de letanía inversa o de exorcismo:

> Y sus ideas instruidas me proporcionan paz. Principalmente la confirmación, que me ha dado, de que el Tal no existe: ¿pues no es? El arrenegado, el Can, el Gramullón, el Individuo, el Gallardo, el Pie-de-Pato, el Sucio, el Hombre, el Tiznado, el Cojo, el Temba, el Azarape, el Cosa-Ruin, el Mafarro, el Pie-Negro, el Zurdo, el Dubá-Dubá, el Rapaz, el Tristón, el No-sé-qué-diga, el Que-nunca-se-ríe, el Sin-Gracejos… ¡Pues no existe!

Si no me engaño, son 52 los nombres atribuidos a la figura del Diablo en *Gran sertón: veredas*. Se equivoca quien se introduzca en la novela esperando que menos sea más.

La novela de Rosa poco tiene que ver con los poemas precisos y exactos, manitos de guagua, de inspiración mallarmiana y valeryana, del contemporáneo y también diplomático João Cabral de Melo Neto, que van a desembocar años más tarde en la teorización verbivocovisual expresada por el "Plan piloto de la poesía concreta" (1958), de responsabilidad de los hermanos Augusto y Haroldo de Campos y de Décio Pignatari y publicado en la revista *Noigandres*. El monstruo rosiano guarda semejanzas evidentes sólo con cierto interés lúdico de los poetas experimentales por el trabajo sobre el lenguaje, basado en el molde de la creación de neologismos en las lenguas anglosajonas, de la que son ejemplos las invenciones en prosa de James Joyce, y en poesía de e.e. cummings. Molde también empleado por Ezra Pound, quien lo sofisticó como recurso tomado del ideograma chino, tal como fue expuesto por Ernest Fenollosa en *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* (1918). Además, *Gran sertón: veredas*, publicado en 1956, no es citado en el elenco de obras de la *paideuma* concreta divulgada por "Plan piloto", pese a que el año en que se firma ese manifiesto sea 1958. Las afinidades entre los concretos y Rosa se manifestan tardíamente.

El monstruo de Guimarães Rosa nada tiene que ver con el sencillo, dulce y nostálgico balance de la bossa-nova que, tan *cool* como el jazz moderno que el adjetivo inglés bien califica, asalta las estaciones de radio y el mercado fonográfico de las capitales en busca de un mercado internacional dulcificado por el bienestar alcanzado durante la posguerra en las sociedades del Primer Mundo. Para las imaginaciones ilustradas y bien pensantes, *Gran sertón: veredas* es ácido, corrosivo y principalmente intempestivo. Al distanciarse "del barquito que se desliza en el suave azul del mar" (Roberto Menescal), prescinde de todo y cualquier antídoto contra los absurdos retóricos del que se convierte en campeón absoluto en la avara e impecable lengua gramatical de Luis de Camões, Machado de Assis y Graciliano Ramos.

También sería un despropósito comparar al monstruo con dos otras buenas novelas publicadas en 1956, *O encontro marcado*, *bildungsroman* de Fernando Sabino, y *Vila dos confins*, prosa regionalista del también minero Mário Palmério. Ambas abren un sendero que se hará popular en una nación que se industrializa al ritmo del capitalismo avanzado —la de las narrativas ficcionales escritas según el patrón dictado por el consumismo aliado a los temas de la actualidad, patrón exigido por el mercado editorial y corroborado por la publicación en los suplementos literarios de la todopoderosa lista de los *best-sellers* de la semana.

En 1956, en calidad de monstruo propiamente literario, *Gran sertón: veredas* interrumpe el caudal de lecturas del historiador o del especialista en prosa y poesía brasileña, atravesando el flujo histórico. Interrumpe el recorrido lineal y cronológico de las obras literarias que descienden de la ineludible *Carta de Pero Vaz de Caminha* como una roca que cae desde lo alto de la montaña, debido a la erosión causada en el terreno por las lluvias torrenciales, y arrasa de paso con el estrecho ancho de los rieles por donde venía avanzando tranquilamente el trencito *caipira* de la literatura brasileña, modernizado *macunaínicamente* en la década de los 20 por los participantes de la Semana de Arte Moderno. La roca interrumpe el viaje del trencito. Lo hace descarrilar y lo lanza fuera de los rieles, rivera abajo. Y pasa a exigir —sin mucho éxito, lo que es natural, ya que se trata de algo monstruoso que cae de lo alto de la montaña— que las locomotoras que, de ahora en adelante, pasen por ahí tengan que adecuarse a la línea ancha, anchísima de la modernidad literaria inaugurada por el inédito *Gran sertón: veredas*. Y que tengan que bufar por las chimeneas como un toro bravo. ¡Que se cuiden el historiador y el crítico literario!

Piensen que, de repente, el ímpetu lírico propuesto por la célebre composición musical de Villa Lobos, *O trenzinho do caipira*, que integra la 2ª *Bachiana brasileña* (1939) bajo la forma de tocata, fuera

suplantado por los ruidos sinfónicos cacofónicos, onomatopéyicos y estridentes que emanan de la ejecución de *Pacific 231* (1923), del compositor Arthur Honneger.

En el panorama de la literatura brasileña, *Gran sertón: veredas* —y, de manera general, la prosa más experimental de Guimarães Rosa— sobrevive como aberración inquietante, perturbadora y solitaria, teniendo posiblemente como referencia única *O guesa errante* (1868), poema épico romántico escrito por Sousândrade y traído al baile por la vanguardia concreta en la época en que Guimarães Rosa comienza a ganar definitivamente notoriedad entre críticos, profesores y lectores.[8]

[8] Augusto & Haroldo de Campos, *Revisão de Sousândrade*, São Paulo, Invenção, 1964. Sobre el destino de su libro, escribe Sousândrade, premonitoriamente: "Oí decir ya dos veces que o *Guesa errante* será leído cincuenta años después; entristecí —decepción de quien escribe cincuenta años antes".

La monstruosidad de la novela de Rosa guarda metafóricamente los rasgos faciales del gigante Adamastor, figura épica y mítica que emerge del océano Atlántico y se revela contra la audacia de la navegación portuguesa que bordea la costa africana. Al levantarse de las aguas y hacerse cuerpo, Adamastor es guardián. No libera el camino para que los navegantes puedan ir más allá de Taprobana, como imagina Luis de Camões en el poema *Los lusíadas* (canto V), en el que leemos:

> El tono de su voz tan horrendo y grueso era,
> que pareció salir del mar profundo.
> Las carnes y el cabello se erizaban
> a cuantos lo veían y escuchaban.

Gran sertón: veredas habla con un tono de voz horrendo y grueso, que sale del enclave salvaje. Interrumpe la circulación cronológica y progresista de la narrativa de ficción brasileña y, en el caso de que algún escritor intente transponer la muralla impuesta por el monstruo, y algunos pocos ya lo quisieran en el mundo lusófono, pasa a monitorear el próximo e inevitable naufragio del navegador atrevido o a indicar como ideal un más allá, un más allá de la navegación lingüística humana. Por ser más utópico que pasible de existir concretamente, el más allá del más allá en prosa ficcional obliga al novelista postcolonial en lengua portuguesa (que es posterior a Rosa en el calendario)[9] a dar marcha atrás en la máquina ficcional, rehaciendo —en modo cabizbajo y humillado— el recorrido de vuelta, resaltando todo lo que *Gran sertón: veredas* no es, todo lo que no deja que lo prolongue, dado que constituye, en su monstruosidad, el final de la línea. En palabras de Carlos Drummond de Andrade:

[9] En la literatura africana de lengua portuguesa pueden citarse los novelistas Luandino Vieira (Angola) y Mia Couto (Mozambique).

> Stop.
> ¿La vida paro
> o fue el automóvil?

La cualidad y la belleza salvaje —*the wilderness*— de *Gran sertón: veredas* es extraña y es auténtica, es originaria y es universal, es literaria y es filosófica, y domina. En el monstruo de Rosa, *the wilderness* no es sólo resultado del antiguo tema colonial, trabajado y transformado como consecuencia de la marcha civilizatoria de la humanidad que lucha contra la barbarie, como aparece en tantas otras obras descriptivas, ensayísticas y artísticas de y sobre el Nuevo Mundo. Me refiero a las miles de obras escritas y dibujadas que cubren la región que va de Alaska a la Patagonia. Me refiero a las numerosísimas descripciones de la tierra habitada por indígenas y monstruos de siete cabezas, así como a las epopeyas románticas nacionalistas, que dramatizan tanto las aventuras de los *pioneers*, como la valentía de los *bandeirantes*, y que, gracias a las numerosas películas de vaqueros de Hollywood, terminan por iluminar las salas de cine, ganando la mente de las clases populares. No es casualidad que las películas de vaqueros —denominadas *bang-bang*— sean lo que mejor representa el genocidio indígena en el Nuevo Mundo.

En *Gran sertón: veredas*, la *cualidad* salvaje de esas regiones coloniales se materializa en la compleja e intrincada *belleza monstruosa* de una obra artística *sui generis*, desanclándola temática, histórica, social e ideológicamente de la artificialidad cultural operada por los sucesivos ejercicios de racionalización y control de la barbarie vehiculizados mediante los diferentes estilos de época o los buenos y progresistas sentimientos nacionalistas que fundan las manifestaciones letradas en las antiguas colonias europeas y, en realidad, en todas las naciones recién independizadas del yugo antropocéntrico y eurocéntrico en el planeta.

Como el río San Francisco en la estación de lluvias, *Gran sertón: veredas* se entrega a todo y cualquier lector en forma de torrente destructivo y autodestructivo de palabras y de párrafos. Para navegarlo y,

finalmente, atravesarlo de cabo a rabo, Guimarães Rosa no fabrica una canoa con madera de segunda categoría. Para la intrépida navegación en el río de nombre Francisco y en la vida del sertón, ambos "peligrosos", no se ofrece al lector una novela que se asemeje a "una canoa boyante" (mezcla de bote y de boya). Para atravesar el río, la vida y también la novela, el lector se vale de una canoa esculpida en peroba legítima, una canoa pesada y compacta, que de volcarse en el viaje por las aguas remolinosas y revueltas, se lleva de una vez y para siempre al canoero y la canoa. La novela de Rosa y la canoa del lector son hechas en madera de ley y, por eso, no sirven de boya.[10] La lucha indómita de la canoa de peroba contra el torrente del río conduce al canoero/lector hasta el último párrafo de la novela, donde el río "de la integración nacional", para usar el cliché nacionalista, sale una vez más vencedor y solitario. Habiendo desvirgado página tras páginas la sensibilidad del lector, se le entrega todavía predatorio en la última página, de modo desconfiado y endiabladamente erecto y fálico:

> El Río de San Francisco -que de tan grande se comparece- lo que parece es un árbol grande, en pie, enorme…

Denominado San Francisco por Américo Vespucio, el río se empina al final de la novela. Se pone de pie, parece árbol grueso

[10] Cf.: "Había oído decir que, cuando la canoa se vuelve, queda bogando, y es suficiente que uno se apoye en ella, arrimar aunque sea un dedo, para tener estabilidad, la constancia de no hundirse, y, entonces, ir siguiendo hasta sobresalirse en lo seco. Yo lo dije. Y el canoero me contradijo: '*Ésta es la de las que se hunden enteras. Es canoa de peroba. Las canoas de peroba y de árbol de óleo no sobrenadan…*'". Énfasis agregado).

Eso explicaría porqué muchos insectos adoptan la "inmovilidad del muerto". Si su forma-inmóvil no existe absolutamente en el mundo perceptivo de su perseguidor es porque la "actitud de muerto" les garantiza la situación de ausente del mundo perceptivo del enemigo, y al buscarlos no permite encontrarlos.

La inmovilidad del muerto es responsable de la actitud-de-muerto que hace a Toño invisible como hombre a los ojos de María-María y listo para hacerse igual y apreciado por ella. Al moverse, Toño ya es otro y se salva de la muerte. La actitud de muerto, asociada a la catinga de onza que su cuerpo exhala, ya no lo hace el enemigo, sino el objeto de deseo de la onza. Ella lo despierta. Él exclama, aconsejándola: *"Eh, María-María... te hace falta tener juicio, María-María..."*. Ella ronronea, él le gustó. Se vuelve a restregar en Toño, miaumiá. Continua Toño:

Eh, ella hablaba conmigo, jaguañeñém, jaguañén…[79]

Rio de Janeiro, 2016

[79] Haroldo de Campos es el primero en señalar que Guimarães Rosa, al juntar dos elementos del tupí, *jaguaretê* (onza) y *nenheng*, creó el término *jaguanhenhem* para expresar el "lenguajear de las onzas".

-NONADA. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvore no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar. Causa dum bezerro: um bezerro branco, erroso, os olhos de nem ser -se viu-; e com máscara de cachorro. Me disseram; eu não quis avistar. Mesmo que, por defeito como nasceu, arrebitado de beiços, esse figurava rindo feito pessoa. Cara de gente, cara de cão: determinaram -era o demo. Povo prascóvio. Mataram. Dono dele nem sei quem for. Vieram emprestar minhas armas, cedi. Não tenho abusões. O senhor ri certas risadas... Olhe: quando é tiro de verdade, primeiro a cachorrada pega a latir, instantaneamente -depois, então, se vai ver se deu mortos. O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, eles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredrado do arrocho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dele, tudo dá -fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazan-

tes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. Os gerais corre em volta. Esses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniães... O sertão está em toda a parte.
[...]

Cierro. Ya ve usted. Lo he contado todo. Ahora estoy aquí, casi un barranquero. Para la vejez voy, con orden y trabajo. ¿Sé de mí? Cumplo. El Río de San Francisco -que de tan grande se comparece- lo que parece es un árbol grande, en pie, enorme... Amable usted me ha oído, mi idea ha confirmado: que el Diablo no existe. ¿Pues no? Usted es un hombre soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. ¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, si hubiese... Lo que existe es el hombre humano. Travesía.

∞

—NONADA. Los tiros que usted ha oído han sido no de pelea de hombres, Dios nos asista. Apunté a un árbol, en el corral, en el fondo del barranco. Para estar en forma. Todos los días lo hago, me gusta; desde apenas en mi mocedad. Entonces, fueron a llamarme. Por mor de un becerro: un becerro blanco, defectuoso, los ojos de no ser —habráse visto— y con careta de perro. Me lo dijeron; yo no quise verlo. Incluso que, por desperfecto de nación, remangado de hocidos, parecía reírse como persona. Cara de gente, cara de can: decidieron que era el demonio. Gente parva. Lo mataron. Dueño suyo, no sé quién fuese. Vinieron a que les prestase mis armas, se las cedí. No tengo supersticiones. El señor ríe ciertas risotadas… mire: cuando es tiro de verdad, primero la jauría empieza a ladrar, instantáneamente; después, se va entonces a ver si hubo muertos. El señor apechugue, esto es el sertón. Algunos quieren que no lo sea: que situado está el sertón por los campos generales de fuera a dentro, dicen ellos, al final de los rumbos, en las tierras altas, más allá del Urucuia. Tontunas. Entonces, para los de Corinto y del Curvelo ¿esto de aquí no es llamado sertón? ¡Ah, qué más tiene! El sitio sertón se extiende: es donde los pastos no tienen puertas, es donde uno puede tragarse diez, quince leguas, sin topar con casa de morador; es donde el criminal vive su cristo-je-

sús, apartado del palo de autoridad. El Urucuia viene de las montañas oestes. Pero hoy, de todo hay a su vera: hacendones de haciendas, praderíos de prados de buen rendir, las vegas; cultivos que van de bosque en bosque, de maderas bien gordas, que incluso vírgenes los hay por allí. Los campos generales mucho se extienden. Aquellos campos son sin tamaño. En fin, cada uno lo que quiere aprueba, ya lo sabe usted: pan o torta, según te importa… el sertón está en todas partes.
[…]

Cerro. O senhor vê. Contei tudo. Agora estou aqui, quase barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco -que de tão grande se comparece- parece é um pau grosso, em pé, enorme… Amável o senhor me ouviu, minha ideia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se for… Existe é homem humano. Travessia.

∞