Genealogía de la ferocidad

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

Silviano Santiago

MIMESIS
TERCERA ORILLA

Que nací en el año 1908, usted ya lo sabe. No debería pedirme más datos numéricos. Mi biografía, sobre todo mi biografía literaria, no debería ser crucificada en años. Las aventuras no tienen tiempo, no tienen principio ni fin. Y mis libros son aventuras; son mi mayor aventura. Escribiendo, descubro siempre un nuevo trozo del infinito. Vivo en el infinito; el momento no cuenta. Voy a revelarle un secreto: creo ya haber vivido una vez. En esa vida, también fui brasileño y me llamaba João Guimarães Rosa. Cuando escribo, repito lo que he vivido antes. Y para estas dos vidas un solo léxico no me es suficiente. En otras palabras: me gustaría ser un cocodrilo viviendo en el río San Francisco. El cocodrilo viene al mundo como un maestro de la metafísica, pues para él cada río es un océano, un mar de la sabiduría, aunque llegue a tener cien años de edad. Me gustaría ser un cocodrilo, porque amo los grandes ríos, pues son profundos como el alma del hombre. En la superficie son muy vivaces y claros, pero en las profundidades son tranquilos y oscuros como los sufrimientos de los hombres. Pero hay algo que amo aún más que nuestros grandes ríos: su eternidad. Sí, el río es una palabra mágica para conjugar eternidad.

João Guimarães Rosa
Entrevistado por Günter Lorenz
"Diálogo con Guimarães Rosa" [1965].

© **GENEALOGÍA DE LA FEROCIDAD. ENSAYO SOBRE** *GRAN SERTÓN: VEREDAS*, **DE GUIMARÃES ROSA**

SILVIANO SANTIAGO
© La traducción española de *Gran sertón: veredas*: MARÍLIA ROTHIER CARDOSO

MIMESIS
Colección Tercera Orilla
mimesisediciones@gmail.com

© Edición y traducción: MARY LUZ ESTUPIÑÁN
Revisión de textos: HUGO HERRERA PARDO
Diseño: RAÚL RODRÍGUEZ FREIRE Y MARY LUZ ESTUPIÑÁN
Diagramación: ARACELLI SALINAS VARGAS

ISBN: 978-956-09145-1-4

Permitimos la reproducción completa o parcial de este libro sin fines de lucro, para uso privado o colectivo, en cualquier medio impreso o electrónico, con el debido reconocimiento de la autoría y fuente de los textos, y sin alterarlos. Este permiso corresponde a la licencia de Creative Commons BY-NC-ND.

Santiago, agosto de 2018.

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:

* 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.

Para Andrés Ajens

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?

II
DOMESTICACIÓN

Gran Sertón: veredas también cuestiona al estudioso de las letras brasileñas en su voluntad de dar continuidad a lo ya-leído, llevándolo a repensar concomitantemente nuestro acervo. De esta forma también es que comprenderá más amplia y lucidamente las obras leídas.

La novela de Guimarães Rosa no deja al estudioso avanzar en el conocimiento de la historia de la literatura brasileña y de sus obras relevantes sin antes obligarle a respirar el aire tormentoso de las cumbres de la prosa artística que se quiere solitaria obra maestra. No le deja avanzar sin antes obligarle a repensar su propia experiencia de lectura, que, desde inicios del siglo XIX, aprehende las herramientas y los modos que ayudan a los escritores nacionales a *traducir* (en el sentido derridiano del verbo) un género literario moderno típicamente europeo —la novela, *the novel*— a las letras *tupiniquins* que salieron, entonces, en busca de su independencia de los valores metropolitanos, o sea, de su identidad imperiosamente programada por la trisecular condición colonial.

¿Por qué Guimarães Rosa decide escribir una prosa literaria que sea reconocida por el lector como algo que desorienta y encanta, asusta y atemoriza, y que echa por tierra tanto el cimiento lingüístico canónico,

como las construcciones sintácticas asimiladas y puestas en ejercicio por la prosa literaria nacional en el lento proceso de su formación a lo largo del siglo XIX y, desde entonces, en su exhaustivo trabajo de afirmación de autonomía? ¿Por qué el monstruo busca ser siniestro y amedrentador en momentos de concordia democrática, como es la tranquila década de los 50? ¿Por qué busca ser indispensable un el período histórico en que la nación se industrializa a pasos agigantados y en el momento exacto en que la antigua ciudad letrada empieza a ser pulverizada por la industria cultural del entretenimiento representada por el cine y el rock&roll? ¿Por qué, siendo ya siniestro e indispensable, también quiere ser anárquico y solitario? ¿Por qué irrespeta notoriamente la tónica geopolítica que el gobierno federal y los brasileños implantan en el proyecto de ciudadanía posterior a la dictadura de Vargas, que imprime la integración fraterna de las diferencias regionales, ordenada por la nueva capital del país, la interiorana Brasilia, integración perseguida por la apertura de la épica carretera Transamazónica? ¿Por qué al monstruo se lo quiere contradictorio y, en última instancia, disciplinado acatador de las leyes establecidas por la "tradición afortunada" (una ideología nacionalista que desde el descubrimiento de la nueva tierra por los portugueses enciende el discurso político y literario de los letrados brasileños, que optan por luchar a favor de la colonia contra el yugo metropolitano)?

En contraste casi absurdo con estas atropelladas preguntas, el perfil intelectual del diplomático y novelista Guimarães Rosa lo dibuja como asumido políglota y ratón internacional de bibliotecas, cuyos infatigables y fantásticos viajes por el interior de Minas Gerais, por varias naciones del planeta Tierra y por el universo de los libros, devela una personalidad sentimental e intelectual semejante a la del monarquista pernambucano Joaquín Nabuco, narrada en *Mi formación* (léanse, por ejemplo, las jugosas cartas que Rosa intercambia con el traductor alemán, Curt Meyer-Clason y el italiano Edoardo Bizzarri).

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).

y erecto, palo grueso en busca de nubes. Extendido horizontalmente, asemeja un buruti-grande abatido que siempre se dirige al horizonte. Es así como *Gran sertón: veredas* da por terminada la dramatización de un espectacular combate de espadas entre dos caboclos ribereños, Riobaldo y Diadorín. El río rosiano por excelencia abandona de una vez a los humanos ribereños y se metaforiza en el vegetal y también falocéntrico compañero, el buriti, un árbol tan bien trabajado como símbolo de la masculinidad del hombre sertanero en la novela de Guimarães Rosa y que responde al título de un relato reunido en el volumen Cuerpo de baile.[11] Empinado el río, grueso y erecto, metamorfoseado en un árbol alto y robusto que ni el *buriti* más grande lo iguala, ahí está también la marca de la mayor admiración de Guisarães Rosa hacia el escritor minero Afonso Arinos, autor de Pelo Sertão (1898), donde figura el inolvidable poema en prosa, "Buriti perdido". Cito a Arinos: "Atalaya grandioso de los campos y de las selvas —junto a ti pase tranquilo el toro salvaje y las potrancas ligeras, que no conocen el yugo del hombre".[12]

[11] En este mundo varonil, el tema de la masturbación es discreto, pero comparece. Ejemplo: "Ahora —¿y los otros?— dirá usted. Ah, señor mío, los hombres guerreros también tienen sus flacas horas, el *hombre solo sin par* suple sus recursos también. Sorprendí a uno, el Concezo, que yacía abandonado echado, ocultándose detrás de cerradas matas; momento que raramente se ve, como el cagar de un bicho salvaje. 'Es esta naturaleza de uno…', dijo; yo no había pedido explicación. Lo que yo quería era una diversión de alivio" (Énfasis agregado).

[12] El cuento de Afonso Arinos está transcrito en la solapa de la primera edición de *Corpo de baile*. En la introducción al libro publicado en homenaje a Guimarães Rosa en 1968, posiblemente a cargo del editor José Olympio, se lee: "'Me gustaría que las solapas del primer volumen, llevasen esto'. Y [G.R.] nos entregó un texto de Afonso Arinos (entonces íntegramente transcrito) precedido de una nota escrita por G.R.: 'BURUTI —El buruti es un motivo constante en este libro. Casi un personaje. Por eso en lugar de insertar aquí los acostumbrados datos biográficos acerca del autor, prefirió que se hablase de la palmera a la que Afonso Arinos consagró una admirable página. Y ¿qué mejor manera de hacerlo, sino transcribiéndola?'".

Seis años después de publicado *Gran sertón: veredas*, en 1962, el río San Francisco conocerá el yugo del hombre, para retomar la expresión de Afonso Arinos. En aquel año es inaugurada a 2221 km sobre la desembocadura del río, la represa de las Três Marias, donde se ubica la central hidroeléctrica del mismo nombre. De repente, la actualidad de la novela deviene definitivamente un marco histórico en la historia del Alto San Francisco.

En su vastísima y poco rudimentaria forma lenguajera, tan sugestiva, imprevista y variada como el camaleónico Dios Proteo, el sertón del Alto San Francisco es la lujuria asfixiante y mortífera del esplendor salvaje en oposición a la peligrosa penuria en el ejercicio cotidiano y precario del hombre humano, que juega con lo Divino y lo Diabólico, como las iglesias y las sectas que sobreviven con las donaciones generosas de los fieles. La moneda —la palabra o el dinero— es siempre el móvil de la narrativa que aprehende la cualidad salvaje del mundo, como si ella, lenguaje absoluto, fuese y sólo pudiera ser —en su trato por el hombre humano—[13], deseo de acaparar, de poseer todo el mundo-ambiente:

[13] La expresión "hombre humano" no debe ser tomada como hombre *bondadoso*. La incompatibilidad del sustantivo con el adjetivo se evidencia en la novela en la frase que dice: "Yo tenía miedo del hombre humano". Contextualizada la expresión, el miedo derivado de la incompatibilidad fue despertado en Riobaldo por haber él estado en contacto con "amigos bondadosos, ayudándose los unos a los otros con sinceridad en los obsequios y arriesgadas garantías, hasta no huyendo de sacrificios por socorrerse". Lo *humano*, en Rosa, es sentimiento que existe en-diferencia y en-travesía. Léase este otro ejemplo: "Le digo a usted que aquella gente eran yagunzos; ¿quería yo bondad en ellos? Desmiento. Yo no era un niño, nunca he sido bobo. Entendí el estado de yagunzo, incluso así siendo yo marinero de primer viaje".

> Y todo lo cuento, como está dicho. No me gusta olvidarme de cosa ninguna. Olvidar, para mí, es casi igual que perder dinero.

Hay un despilfarro dilapidado, ingenioso y homicida de las fuerzas salvajes y telúricas mediante el manoseo de la palabra/moneda. Escenifíquense recuerdos y más recuerdos en el escenario literario en que actúan varias figuras comunitarias. Recuerdos que son encarnaciones de lo que resta —en el resto del resto— de la belleza salvaje que hay en el hombre humano. Destacado por la furia desmedida del bandido Hermógenes, no por casualidad apodado monstruo y diablo, hombre al que debe darse muerte para que resplandezca lo que no es más susceptible de ser resplandor —la cualidad salvaje (*the wilderness*) del enclave después de que el hombre pone allí su pie para modelarlo a su manera y al ritmo de sus trapazas financieras, llamadas civilizatorias. La cualidad salvaje del gran sertón del Alto San Francisco se desencanta en el terrible encanto de su muerte en la literatura. Pierde la vida para ganar el derecho a la muerte que la consagra como bella. Gana la inmortalidad de la obra de arte.

No es, pues, por azar que las lecturas del *Gran sertón: veredas* realizadas por los críticos más inteligentes e ingeniosos se presenten también —al posible lector deconstruccionista de hoy— como ejercicios de antropomorfización, como ejercicios de *domesticación* por parte del hombre de la *wilderness* que existe en el monstruo literario y que llega bajo la forma de misterio a la imaginación del lector en sucesivas e infatigables figuras animales y humanas, árboles y vegetación, montes, despeñaderos, grutas, ríos, vertientes, estratagemas, jeroglíficos, etc. La actitud egoísta y unilateral de la mejor crítica de la novela es propia de una actividad domesticadora de lo salvaje. *Acaparar* —he aquí lo que informa el diccionario. Acapararse, cuando se gusta tener solo para sí todo el dinero en circulación y de no perder ni un centavo a tontas y a locas.

Quien domestica establece un contrato en desventaja (o pernicioso) para con lo que es salvaje, a fin de que en el transcurrir de la lec-

tura —por toqueteo, caricia, maña, beso, amor o cualquier sentimiento que se dice humano o noble— se traiga a su lado la figura que se busca domesticar, que se la traiga a su casa, a su regazo, a su biblioteca, haciendo que corresponda no sólo con el o los intereses del domesticador, sino también para que le sirva de compañía en el universo personal e íntimo que se le presenta más y más deshabitado.

Retomo un antiguo juego de palabras de Jacques Lacan, válido en la lengua francesa. El salvaje se domestica al adquirir los tics del hombre (*d'hommes-tiques*). Parece que sólo aprecian *Gran sertón: veredas* los lectores que envidian la cualidad y la belleza salvaje, pero las envidian para amarlas egoísta y unilateralmente, para poseerlas, acaparlas en un lapso de tiempo, ya que ellos disfrutan del amor a lo que es salvaje. Amor de crítico literario, que se ejerce con tal ímpetu y posesión doméstica, que transforma la cosa amada en amante —contrario de lo que reza el célebre soneto de Luis de Camões.

¡Confronten el rostro de la obra con el rostro del crítico! ¡Cliqueen! ¡En la foto pulsada, reparen bien, el perrito domesticado en el regazo de su dueño! Se vuelven tan similares en el proceso de domesticación que, de lado a lado, ya no se distingue el hocico de uno y la cara del otro. Los dos se entregan apareados y felices a quienes tienen la curiosidad de querer conocer a ambos en la intimidad.

Observen cómo los dos son iguales: el hocico domesticado de *Gran sertón: veredas* y la cara del crítico. Ya domesticado, el animal parece un zombi. Es un zombi. Pierde la propia vida para ganar la sobrevida como forma autónoma de la muerte de lo salvaje, que de estar apenas impreso en él, pasa a existir sólo en él. Lo *doméstico* (en la crítica literaria) es pulsión de muerte: resalta la cualidad fantasmática de un monstruo salvaje muerto. La vida doméstica del antiguo animal salvaje se vuelve dependiente de la pulsión de vida ajena y humana, demasiado humana.

III

LA LENTA DOMESTICACIÓN DE LO SALVAJE

¡No soy *domador* de caballos!
E, incluso, quien a ser yagunzo se mete, ya es de alguna manera nuncio del demonio. ¿No lo será? ¿Lo será?
(énfasis agregado).

Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*

Entre todas las primeras respuestas unilaterales y egoístas que acogen *Gran sertón: veredas*, la más notable y brillante —¡gran suerte de Guimarães Rosa!— es la del maestro Antonio Candido, tal como fue estampada en el ensayo "El sertón y el mundo", publicado en el famoso número 8 de la revista *Diálogo*, ya mencionada, y reproducido, posteriormente, bajo el título de "El hombre hecho al revés",[14] en la recopilación *Tese e antítese* (1964).

La primera actitud de quien laza a un animal salvaje en el campo abierto y lo adiestra en el corral de la hacienda es la de buscar y descubrir, o de inventar, un nuevo ambiente de vida que satisfaga las necesidades vitales y

[14] El título del ensayo fue tomado de la novela: "el Diablo campea dentro del hombre, en los repliegues del hombre; o es el hombre arruinado o el hombre *hecho al revés* [às avessas]" (énfasis agregado).

que le sea agradable a los sentidos, ambiente en que el animal pueda moverse con la antigua desenvoltura y gracia, *casi* como si no hubiera sido sacado del hábitat originario por el domador.

En una literatura cuyo contrato original con el idioma portugués es la *Carta* escrita por el escribano de la armada lusitana, Pero Vaz de Caminha, dirigida al rey de Portugal, después de haber cruzado la barrera del océano Atlántico, se volverá un lugar común la descripción del paisaje, del ser humano desnudo y de las costumbres tal como existen fuera del continente europeo. Hoy, los lugares comunes de la *Carta* hipotecan la solidaridad con aquello que habitualmente sirve de alimento para la idea de exotismo. También se han convertido en un lugar común las infatigables observaciones sobre las evidentes, así como las mínimas diferencias entre el conocido Viejo Mundo y el Nuevo Mundo desconocido. Ya se ve que el monstruario a disposición de los domadores brasileños de *Gran sertón: veredas* es múltiple y variado, aunque no siempre cada uno de los objetos catalogados por la biblioteca pública y privada, de manera aislada o no, puede codearse con el valor extraordinario del recién llegado monstruo de Guimarães Rosa.

A los ojos del profesor e investigador de la Universidad de San Pablo y autor de *Parceiros do rio Bonito*, estudio sobre el *caipira* paulista y la transformación de sus medios de vida,[15] el hábitat ideal para la domesticación del monstruo rosiano es la obra maestra de Euclides da Cunha, *Los sertões* (1902). Las estrechas relaciones entre los semejantes y diferentes hábitats son luego evidenciadas por la sensibilidad crítica del analista.

Habilidosísimo crítico literario, Antonio Candido toma de *Los serto-*

[15] El movimiento general del notable estudio de Candido, evidentemente euclidiano, progresista y académico, es lo contrario de lo propuesto por Guimarães Rosa en su novela y otros escritos, teniendo en cuenta el epígrafe de La Bruyère (1688), tomado del capítulo "De l'homme", que precede a *Parceiros do rio Bonito*. Aunque traduzca un gesto despiadado mío, subrayo que el salvaje ("*animaux farouches*"),

a que Candido vía La Bruyère se refiere en el estudio de los caipira paulistas, es metáfora para seres humanos legítimos, sólo que expropiados del trabajo y miserables. Su óptica es contemporánea de la novela de los años 30: la de la denuncia social por el sesgo animal con que la sociedad colonial y/o capitalista aliena al pobre. Traduzco el epígrafe: "Vemos ciertos animales salvajes, machos y hembras, esparcidos por el campo, negros, lívidos y totalmente bronceados por el sol, presos de la tierra que ellos cavan y revuelven con insensible tenacidad; se expresan por voz inarticulada y, cuando se ponen de pie, muestran una cara humana, ya que en verdad son hombres; en la noche se recogen en chozas donde se alimentan de pan negro, agua y raíces; ahorran a otros hombres el trabajo de sembrar, cultivar y recoger para vivir y, por eso, merecen que no les falte el pan que sembraron". Al final de este ensayo leeremos, en complemento o suplemento, el famoso cuento de Rosa "Mi tío el jaguareté".

nes los tres pilares que sostienen la composición de la obra —"la tierra" (el sertón), "el hombre" (el sertanero), "la lucha" (el conflicto entre militares progresistas y beatos tradicionalistas después de la proclamación de la República en 1889). Los tres pilares son, a su vez, reproducción casi literal de los tres conocidos factores determinantes de la Historia tal como fueron formulados por Hippolyte Taine. Candido toma los tres elementos estructurantes de *Los sertones* y retiene sólo, en el ensayo en cuestión, los dos primeros, pues está obligado a distanciarse del tercer elemento ya que, como buen comparatista formado por la escuela francesa, sabe que *comparaison n'est pas raison*. Si bien el crítico no quiere explicar *Gran sertón: veredas* mediante los tres elementos sustraídos de Euclides da Cunha, reconoce, sin embargo, que son amplios y suficientemente rigurosos para servir, ante todo, a la reorganización del ensayo que escribe al respecto —la propia lectura crítica que hace de *Gran sertón: veredas*.

Candido desprecia sólo el tercer elemento, "la lucha", por razones que sólo la historia nacional que inspira a Euclides da Cunha explica ("la lucha" se da al final del siglo XIX entre la milicia republicana citadina y los revoltosos monarquistas beatos). Así, lo que en un libro es "la lucha", en tanto hecho histórico de la nacionalidad, se convierte

en la prosa de Rosa en "el problema" que anuncia la dramatización del comportamiento masculino divergente/desviante, tanto desde el punto de vista religioso como desde el punto de vista del código de la hombría iberoamericana. Sin embargo, los tres factores inspirados en Taine sirven de cuna bien acogedora, y de buen tamaño, para que el monstruo de Rosa repose el año en que nace.

Desde otro punto de vista y no sin cierta malicia, se puede decir que el subtítulo "la lucha" podría haberse guardado para la tercera parte del ensayo, siempre y cuando perdiera la connotación *histórica* concreta, y asumiera connotaciones *comportamentales* modernas de sexualidad masculina. En el sertón de Guimarães Rosa, transcurre una "lucha" de *gender* (masculinidad *versus* masculino). La posesión sexual de Diadorim por el yagunzo Riobaldo —o la existencia en el sertón de una "cofradía de los espadas" (para citar a Rubem Fonseca),[16] de la que son miembros metafóricos tanto el erecto río San Francisco como el fálico buriti-grande— es "el problema" que pone a luchar las ideas conservadoras de la sociedad patriarcal, si se lo ve desde la perspectiva de las conquistas sociales actuales en el plano de la opción sexual diferenciada.

Antonio Candido acuesta paternalmente el cuerpo salvaje de la novela de Rosa en la espléndida cuna de la épica de Euclides. El monstruo no es un bastardo. Como su protagonista, Riobaldo, lo parece a primera vista, pero en realidad lo es sólo al interior de la novela. Fuera de ella, *Gran sertón: veredas* y Riobaldo pasan a tener *ascendencia* oficial. Tienen padre legítimo (para ser más específico, Euclides, *Los sertones*, la historia nacional y sus acto-

[16] Léase en el libro *La Cofradías de los Espadas*: "al final, el pene es conocido con los nombres vulgares de palo o garrote, y palo es el nombre genérico de cualquier árbol en muchos lugares de Brasil (aunque no, en rigor, de los arbustos, cuyo tronco es frágil), pero mi razonamiento no resultó sostenible cuando fui incapaz de responder a quien me preguntó qué nombre asumiría la Cofradía. ¿Cofradía de los Palos, de los Troncos?". Y yo no supe responder".

res). La novela de Rosa, si se adiestra convenientemente, no es tan monstruosa, aunque continúe siéndolo porque no hay cómo domesticar la cualidad salvaje de la obra que desborda el tema y empapa lujuriosa, palabrera y bellamente el escenario de la epopeya, llevando en tropel al narrador, al protagonista, a los personajes y a los lectores. Allá en el Alto San Francisco, toda buena canoa es tallada en madera de peroba o en palo de óleo, maderas nobles. Como ya se señaló, si se vuelca la canoa, la madera no flota en el río. Se hunde en compañía del canoero, imprevisiblemente.

A pesar de que el ensayo de Candido había explicitado la composición tripartita común a *Los sertones* y a *Gran sertón: veredas*, la analogía entre los dos —prosigue sabiamente el crítico paulistano— "termina ahí; no sólo porque la actitud euclidiana es constatar para explicar, y la de Guimarães Rosa inventar para sugerir, sino porque la marcha de Euclides es lógica y sucesiva, mientras la de Rosa es una trenza constante de los tres elementos rehuyendo a cualquier naturalismo y llevando, no a la solución, sino a la suspensión que marca la verdadera obra de arte, lo que permite su resonancia en la imaginación y en la sensibilidad". ¿Será que termina ahí?

Habiéndose servido de Euclides para adornar el sertón seco de Canudos, las dos primeras partes del ensayo, "la tierra" y "el hombre" pasan a servir al crítico no sólo para envolver la inédita, fluvial, verde y agreste disposición escénica del sertón minero (muy *diferente* del sertón bahiano), sino también para enredar los principales personajes de la trama, y principalmente para dirigir las *indecisiones* de lectura (uso deliberadamente un anacronismo, pues me refiero al *indécidable*, la indecidibilidad de la que habla Jacques Derrida) que son el fuerte de la forma "narrativa" expresada en *Gran sertón: veredas*. Envolver la potencia salvaje del texto fluvial de Rosa, enredar la robustez agreste de los personajes y darle sentido y dirección a la ambigüedad lin-

güística son actitudes performativas típicas de todo domador, aunque confiese que la transformación que operativiza mediante su análisis "rehúye cualquier naturalismo".

No se puede, pues, descuidar el hecho de que "la tierra", en el caso el sertón bañado por el "río de los corrales", carga con ella, como accidente geográfico privilegiado, lo que *no* es en el sertón de Monte Santo de *Los sertones* —agua, agua torrencial, diluvial, río. Se evidencia en *Gran sertón: veredas* la presencia diuturna del río San Francisco que corta "la tierra" en márgenes, del mismo modo como, en el cuento "La tercera orilla del río" (en *Primeras historias*), el padre solitario por opción corta por el medio la corriente de agua con la canoa, constituyendo un *tercer* lugar-coroa,[17] una tercera orilla, una tercera orilla semoviente —lugar-canoa, representativo de la condición estoica del Hombre, lejos de la esposa y de los hijos, solitario en aquel mundo acuático. Desde el punto de vista más amplio del código de hombría rosiano, la tercera orilla en el río es el lugar del marido después de la procreación, así como el caballo es la tercera orilla del yagunzo en el sertón. La creación de los hijos es obra de la esposa y madre, de la madre-tierra. Ella se da en las dos orillas del río, en las dos orillas del bosque atravesado por la banda de caballeros. Volvamos. La tierra, el río, la canoa. El bosque, la navaja, el caballo.

[17] En el sertón del Alto San Francisco, el término coroa se usa en el sentido de "banco de arena" en el lecho de los ríos.

Como ejemplo contrastivo del exceso de agua, recuérdese en *Los sertones* el cuerpo del soldado que no ha sido enterrado, y queda durante tres meses a merced del sol inclemente: "Y estaba intacto. Apenas marchito. Se momificaba conservando los rasgos fisonómicos […]. Ni un gusano —el más vulgar de los trágicos analistas de la materia— le mancillaba los tejidos. Volvía del torbellino de la vida sin descomposición repugnante, en una fatiga imperceptible. Era como un aparato

que revelaba de manera absoluta, pero sugestiva, la sequedad extrema del aire". En referencia al caballo muerto en batalla, léase esta anotación tomada de *Los sertones*: "Los caballos muertos ese mismo día parecían especímenes desparramados de un museo".

La región del alto San Francisco es húmeda. Su principal rio inunda la tierra y la divide en dos orillas, orillas que se oponen en enfrentamiento, nos dice Candido, como lo fasto y lo funesto, lo lícito y lo ilícito, y determinan en blanco y negro, como en un tablero de ajedrez, los conflictos mayores del drama representado en *Gran sertón: veredas*. Por su parte, en su pujanza torrencial, la corriente del río será la fuerza desbravadora, responsable por la apertura de mil y una *veredas*[18] —aquellas que ya aparecen anunciadas en el *título* de la novela y que son las que requieren del lector el acompañamiento por la tierra de los brazos fluviales subalternos. La simetría bilateral —encontrada en particular en el cuerpo de insectos como las mariposas y reproducida en las filas paralelas de buritizales alineados que acompañan al río San Francisco—

[18] También digno de nota es el hecho de que, en *Los sertones*, prácticamente todas las *veredas* (vertientes), y son muchas las enumeradas y trilladas por los yagunzos del Consejero y por los soldados de la República, son abiertas por el machete en la mata, o sea, son pequeños pasajes construidos por los hombres (y no por las veredas fluviales, perdonen la insistencia). Si bien recuerdo, sólo una vez en *Los sertones* vereda se refiere al brazo de río, al del Vaza-barris, evidentemente seco, habiendo dejado como marca sólo un surco en el paisaje. En la belleza salvaje de *Gran sertón: veredas*, la capilaridad del agua fluvial al penetrar por todos los poros de la tierra ennoblece el verde de la vegetación ("burití, verde que afina y reviste, bellibelleza") que, si se reviste de la catinga euclidiana, exhumaría aridez, vocablo que, a su vez, no consta en la novela de Rosa. El uso del vocablo *verde* es tan exorbitante en el gran sertón que innumerables veces se anidará en el lugar por excelencia de la belleza y de la sabiduría en la narrativa —a los ojos de Diadorín. Cito: "En aquellos ojos y tanto de Diadorín, el verde cambiaba siempre, como el agua de todos los ríos en su lugares umbrosos, aquel verde, arenoso, pero tan joven, tenía mucha vejez, mucha vejez, queriendo contarme cosas que la idea de uno no puede entender; y me parece que es por eso por lo que uno se muere".

será, como veremos, la manera más adecuada de comprender la función y el sentido del caudal, así como el significado del perfecto y justo acomodamiento de las orillas verdes y erectas, lado a lado de la corriente de agua:

> Estudie usted: el burití es de las márgenes, caen sus cocos en la vereda, las aguas los llevan, a las orillas, las aguas mismas replantan el coquito; entonces el buritizar, a un lado y a otro alineándose, acompañando, que ni *calculado* (énfasis agregado).

El río inunda la tierra, acariciándola y fertilizándola con los coquitos, en las dos orillas paralelas. Replanta el semen/coquito en el útero. De esa *inseminación fluvial* nace el ser vivo, que crece y se reproduce de manera natural y salvaje, armonioso y bello. El salvajismo, *the wilderness*, no está desprovisto de *cálculo* enigmático.

La armonía instaurada por tierra/rio/tierra —la tierra que pasa a significar por el río que la corta en orillas y la fertiliza— es desde el principio la figura retórica mayor de este ensayo y da su salto mortal, como ya señalamos, en el último párrafo de la novela. Hay que domesticar, bajo la forma paradojal de conflicto humano, el feliz enlace entre los dos elementos naturales, tal como es suscrito por las orillas en elegantes y paralelas filas de buritizales. Se domestica el himeneo de las orillas con el río mediante un feroz juego de oposiciones que sirven para configurar (según el crítico paulista) los diversos personajes de una y otra orilla. La lectura de Antonio Candido se deja guiar más por la semántica de lo *decidible* que por la de lo *indecidible*, que es la única que genera ambigüedades, y las preserva en estado originario

—el del *cálculo* de la naturaleza (cálculo no humano, recuérdese) que alinea perpetuamente las filas de buritis en las orillas opuestas del río. Su lectura se dogmatiza por atenerse más al *lugar* respectivo e inmutable que un determinado personaje ocupa en una de las orillas (Zé Bebelo en la orilla del bien, por ejemplo) y un personaje diferente en la otra (Hermógenes en la orilla del mal, *idem*).

Es *irascible* (tomo la raíz *ira* de *irascible* de *Gran sertón: veredas*, como se verá más adelante) la actitud sentenciosa del crítico que arroja luz sobre la caracterización del personaje rosiano como figuras opuestas y en conflicto, ubicadas en lugares inmutables. La actitud sentenciosa del lector es típica del adiestramiento que juzga que el ser humano sólo puede *evolucionar* en sentido único y progresivo (poco importa la dirección de la evolución, sea positiva o negativa en términos teológicos). La irascibilidad del domador sólo es contrariada por el calmante de alguna paradoja inesperada que es algunas veces, y de manera acertada, trabajada por Candido. La paradoja como calmante para la irascibilidad es lo que propone Murilo Mendes para el dogmatismo cristiano (léase el poema "Juego") y Stuart Hall para el viaje con destino único en el análisis de la diáspora (léase "La formación de un intelectual diaspórico"). La paradoja —maximizada por lo indecidible— nos lleva a optar por la *confusión* entre los opuestos. La paradoja vuelve *ambiguo* todo lo que nos es dado por la claridad *decisoria*, es decir, por la claridad irascible que se desprende de la caracterización de los personajes. Se puede, por lo tanto, realizar la lectura de *Gran sertón: veredas* a partir de la inevitable *indecisión* que enriquecen, por ejemplo, tanto el protagonista Riobaldo como el objeto de su deseo, Diadorín.

No, no soy novelista; soy un cuentista de cuentos críticos. Mis novelas y ciclos de novelas son en realidad cuentos en los que se unen la ficción poética y la realidad. Sé que de ahí puede fácilmente nacer un hijo ilegítimo, pero justamente el autor debe tener un dispositivo de control: su cabeza. Escribo, y creo que este es mi dispositivo de control: el idioma portugués, tal como se utiliza en Brasil; sin embargo, en el fondo, mientras que voy escribiendo, traduzco, extraigo de muchos otros idiomas. De ello resultan mis libros, escritos en un idioma propio, mío, y se puede deducir de ahí que no me someto a la tiranía de la gramática ni de los diccionarios de los demás. La gramática y la llamada filología, así como la ciencia lingüística, fueron inventadas por los enemigos de la poesía.

João Guimarães Rosa
Entrevistado por Günter Lorenz
"Diálogo con Guimarães Rosa" [1965].

IV

LA IRASCIBILIDAD, O LO POLÍTICO

Ahora, para valerme, tenía que ser como los otros, donde mamaba nuestra *fuerza unida* era en la asunción[19] de la *ira*. El odio casi sin rumbo, sin portones. ¿Al Hermógenes y al Ricardón? Yo no pensaba en ellos. En lo que antes pensé otra vez fue en el embuste del urucuiano. Actual se arrodillaba doblando, con la pierna muy para atrás, la otra muy para delante. Aquel hombre –me pareció– estaba mandado por Zé Bebelo para vigilar mis actos.

La prueba que era: que Zé Bebelo despachaba traición. Sus espumas me escupían (énfasis agregado).

Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*

[19] Manuel Bandeira confesó que no sabía el significado de "asunción" *[suscenso]*. Se puede adivinar por el contexto, "la pierna muy atrás, la otra muy delantera". Vocablo inventado por Rosa, donde se combinan posiblemente *suspense* (incertidumbre, vacilación, ansiedad) y *suceso [sucesso]* (triunfo, buen éxito). El primer vocablo, anglicismo, y el segundo, galicismo. Desacatos de Rosa.

Tal vez resulte extraño el uso del adjetivo *irascible* para calificar el adiestramiento del personaje con vistas a su domesticación por la lectura. Pero la irascibilidad —como la entendemos inducida por el sustantivo ira en el texto de la novela—, antes de ser una propiedad psicológica del individuo que deba ser analizada a partir de la observación de la acción del protagonista o de los personajes, tiene que ver, en realidad, con la imposición de lo *gregario* en el sertón por un gesto de hombre que es superior a los demás; el gesto disciplinario, el discurso autoritario. La ira es el motor de la disciplina y de la autoridad en el Alto San Francisco. La violencia de uno (o de unos pocos) alimenta *casi* sin dirección el sentimiento de la comunión planeada, metamorfoseando la anarquía salvaje del bando en la comunidad sertanera, cuyos miembros terminan entrando por un *casi* portón, engrosando —amontonando— un *casi* rumbo político.[20]

En los años que siguen a la publicación de *Gran sertão: veredas*, algunos procesos de su domesticación van a subrayar el contenido político de la novela, que estará siendo constantemente acariciado por la irascibilidad. La ira es la caricia humana que hace gregaria la cualidad salvaje de la novela, mientras que el recurso a las armas blancas o de fuego por los yagunzos descalifican la belleza salvaje.

[20] No se debe confundir *irascibilidad* —fuerza disciplinar ejercida por el jefe que desea ordenar lo anárquico, poner orden en la *wilderness*— con lo que Candido llama con rara felicidad de "cierto orden de *ferocidad* adecuada a la victoria" [Énfasis de SS]. La ferocidad, al alimentar el ser humano, lo intoxica con la cualidad *wilderness*. En aquel universo anfibio, le da acceso al título de ciudadano. El sertanero anhela ser tan cruel y bello animal como la onza (Ver al final de este texto el análisis del cuento "Mi tío el jaguareté"). Se lee en la novela: "Lo que hay, que se dice y se hace: que cualquiera se vuelve bravo valeroso si puede comer crudo el corazón de una onza pintada". Nótese, en paralelo, el poder absoluto que el color *rojo* (y sus derivados) ocupa en el texto de la novela. Ejemplo: "A unas cien brazas por cima, estaban apuñalando al rapaz, y yo espiaba para el agua, esperando ver venir mezclada la sangre bermeja; y que yo no era capaz de dejar de beber".

La irascibilidad se encuentra no sólo dentro sino también fuera del enclave minero de la *wilderness*. Ella vendrá de afuera si es ejercida por personajes extraños a las fronteras del "pequeño universo del sertón". Ejemplos típicos de irascibilidad extraña al ambiente son el o los agentes del gobierno federal enviados a la región o, en cuadrillas, las tropas militares al servicio del orden republicano. Esa forma de adiestramiento será posteriormente comprobada, cuando se analice la forma en que *Gran sertón: veredas* fue *aplicado* a la lectura de la actualidad política posterior a la dictadura militar. Tal adiestramiento mediante la irascibilidad será realizado por jóvenes intelectuales y artistas que sucedieron a Rosa y se evidencia en la centralidad dada a la figura del Delegado,[21] que aparece al principio de la novela. Cito: "Logró de mucho hombre y mujer llorar sangre, por este simple universo nuestro aquí. Sertón".

[21] En paralelo a la figura del Delegado surgen posteriormente grupos y más grupos de tenientes de la fuerza militar. Los tomo por el momento individualmente y en conjunto, como forma y fuerza de la irascibilidad que viene de fuera del enclave. Las figuras propiamente militares serán aisladas en esta lectura y representadas por el personaje Antônio das Mortes, creación de Glauber Rocha. Estamos tratando de dar cuenta de la *domesticación política* de la novela por intelectuales y artistas que se levantan contra la dictadura instaurada por los militares en 1964.

Complemento esta pequeña cita con otra, más larga, con la creo que ya se puede comprender lo que estamos queriendo mapear:

> No se reía, no se rió una vez; pero, hablando o callado, uno le veía siempre un diente, colmillo puntiagudo de guará. ¡Arre! y bufaba, un poquitito. Sólo gruñía corto, bajo, las medias palabras encrespadas. Venía reojando, historiando el papeleo, una a una las hojas con retratos y con el negro de los

> dedos de los yagunzos, ladrones de caballos y criminales de muerte. Aquella aplicación al trabajo en una cosa de esas encendía en uno la *ira*. Él secreta, enredeta, bien cerca, sentado al lado, escuchando, encaprichado de ser un can (énfasis agregado).

Cuando la irascibilidad se engancha en el propio texto de la novela, trabajando personajes no del exterior del pequeño universo sertón, como el Delegado, sino de interior, se destacan los dos *alter egos* del crítico progresista Antonio Candido, que son Joca Ramiro ("¡gran hombre príncipe! era político") y Zé Bebelo (que, al inspirarse en Joãozinho Bem-Bem, es quien desea civilizar el sertón). Desde el momento en que el crítico los lleva a tomar las riendas de la trama salvaje, desprovista de marcos cronológicos rigurosos, la novela de Rosa gana de regalo un referente histórico ordinario —la república de los coroneles, es decir, la Primera República (1889-1930). Al explayarse por la fabulación, el referente histórico adoptado vuelve menos ardua la tarea de domesticar algunos personajes previsibles y otros pocos imprevistos, llamados cabras, yagunzos o cangaceiros. En el momento en que la Historia nacional acelera y minimiza la polisemia de la *wilderness* rosiana, se coagula como legítimo el estatuto histórico y sociopolítico de *Gran sertón: veredas*. Por estar siendo arrullado desde la cuna por *Los sertones*, de Euclides da Cunha, la novela se vuelve más dócil a los mandos y a los desmandos de la crítica que se apoya en la literatura canónica o en la Historia oficial.[22]

[22] En este sentido las palabras de Zé Bebelo son premonitorias. Dice: "El único hombre-yagunzo que yo podía acatar, señor Baldo, ya está fallecido… Ahora, hemos de rendir este servicio a la patria: ¡todo es nacional!".

La *irascibilidad* vista desde la perspectiva del interior del sertón y transpuesta a la Sociología, donde se origina bajo la forma de poder

coercitivo, pasa a ser comprendida por las categorías desarrolladas por María Isaura Pereira de Queiroz a partir del concepto de "mandonismo local en la vida política brasileña" (1976), es decir, por la figura tradicional y hoy casi caricaturizada del "coronel", jefe del clan, Joca Ramiro o Zé Bebelo.[23] Vista desde la perspectiva de la Antropología, en particular a partir de los estudios de Pierre Clastres (*La société contre l'état*, 1974), tendríamos que abandonar la noción de *irascibilidad* (y su correlato, el poder coercitivo) y adentrarnos sin temor ni vergüenza por la cualidad y la belleza salvaje dominantes en esta región desconocida por la civilización occidental, a la que se dio el nombre de Alto San Francisco. Cito a Clastres: "Uno se encuentra, por lo tanto confrontado con un enorme conjunto de sociedades donde los depositarios de lo que en otra parte se llamaría *poder*, de hecho carecen de poder, donde lo político se determina como campo fuera de toda coerción y de toda violencia, fuera de toda subordinación jerárquica, donde, en una palabra, no se da ninguna relación de orden-obediencia".

[23] Cf.: "Ah, pero con él hasta lo feo de la guerra traía alguna alegría, tejía su diversión. Acabando un combate, salía desgalopado, el revólver todavía en la mano, persiguiendo a quien encontrase, tan sólo a gritos: '¡Viva la ley! ¡Viva la ley…!', y era un pampan pimpán. O: '¡Paz! ¡Paz!' gritaba también; y bala; se entregaban dos más. '¡Viva la ley! ¡Viva la ley…!'".

La irascibilidad es portentosa en el acto de domesticación de la cualidad salvaje. Proceso similar al del adiestramiento por el recurso al *coronelismo*, pero que, mediante un delicado y audaz movimiento de *flash-back* en la Historia de occidente, se encuentra anunciado por Antonio Candido y retomado por José Geraldo Vieira, y es estudiado con agudeza por el crítico Cavalcanti Proença.[24] En este caso, se busca domesticar los conflictos heroicos y bárbaros determinantes del yaguncismo político en el sertón minero mediante la alusión a las relaciones interpersonales entre el líder y sus súbditos, particularmente en el modo en que son mapeadas en

[24] Ver el ensayo de Cavalcanti Proença en libro *Trilhas no Grande sertão* (1958), "Don Riobaldo do Urucuia, Cavaleiro dos Campos Gerais".

el universo de las *cruzadas medievales* y de las *novelas de caballería*. Cuando la irascibilidad se afirma por un movimiento de *flash-back* en la Historia de Occidente, el monstruo de Guimarães Rosa pierde el suelo natal y el suelo regional y, mediante el gesto largo y amplio del crítico, se europeíza por la visión religioso-cristiana de la relación entre feudo y vasallo.

Puesto a la entrada de los tiempos modernos, *Gran sertón: veredas* recobra, entonces, *identidad poética* dentro de la literatura comparada y *fuerza política* dentro de la histórica universal eurocéntrica. La domesticación del salvaje por la sociología, de la mano de la historia universal, es una puerta abierta a la rápida y poco sorprendente occidentalización del pequeño universo sertón. Se transforma la *wilderness* del Alto San Francisco en una "extraña supervivencia" en los tiempos actuales, retomando una expresión de Eric Hobsbawn empleada en *Rebeldes primitivos*.

¿Cómo se comporta la irascibilidad de un jefe como Zé Bebelo? El texto es claro, ya que celebra el hecho de que el líder sea capaz no sólo de cuestionar a los diferentes bandos anárquicos de yagunzos y de ser crítico de ellos, sino también de dirigirlos con vistas al buen encuadramiento de todos en las leyes impuestas por el régimen republicano dominante, construyendo al final una comunidad disciplinada y ordenada. "Con *ira* (sic) razonable", Zé Bebelo decía que:

> Uno debía desde luego reprobar los usos de que bandas en armas invadiesen ciudades, arrasasen el comercio, saqueasen al asalto, embarrasen con estiércoles humanos las paredes de la casa del juez, corcoveasen al fiscal montado a la fuerza en una

> mala yegua; con la cara para atrás, con una lata amarrada a la cola, y todavía la canalla dando mueras y soltando ahí cohetes.

Y continúa: "después, establecido que aboliese el yaguncismo, y diputado fuese, entonces relucía perfecto el Norte, poniendo puentes, cimentando fábricas, remediando la salud de todos, satisfaciendo a la pobreza, estrenando mil escuelas." Zé Bebelo no es modesto, reconoce su singularidad civilizatoria en el amplio contexto del sertón bárbaro: "Soy yo quien soy capaz de hacer y acontecer. ¡Siendo porque fui yo sólo quien nació para tanto!".

Sin embargo, para el yagunzo Riobaldo, la persona iracunda de Zé Bebelo sólo ejerce el poder y gana valor, (y cito): "tenía gracia para mí cuando al borde de los acontecimientos —en decisiones de fuerte necesidad y vida cambiada— en las horas de hacerse" (279). En suma, la irascibilidad emerge y se forja en decisiones "de fuerte necesidad y vida cambiada" en el umbral de un momento que se transformará en gran acontecimiento. La irascibilidad, a diferencia de la ferocidad del yagunzo Riobaldo, no mantiene una convivencia íntima con la cualidad y la belleza salvaje, aunque no es fácil disociarlas en virtud del proceso de adiestramiento que viene siendo impuesto a ambas por la tradición de la crítica literaria.

V

MILICOS DE DERECHA, MERCENARIOS; MILICOS DE IZQUIERDA, JUSTICIEROS

Dije yo: "Sí. Pero si usted se congracia con los soldados, el Gobierno le da el pláceme y le premia. Usted es de la política. ¿Pues no lo es? Hombre, diputado…".

Riobaldo Tatarana a Zé Bebelo

El ordenamiento del sertón del Alto San Francisco en una comunidad progresista y civilizada, que habría abolido los mandos y desmandos del yaguncismo a fin de ganar aspecto y constitución de varios municipios en el proyecto de la nación brasileña, está victoriosamente previsto en el caso ya señalado del Delegado, que viene de fuera del enclave, y es una pieza-motora en el propio texto de *Gran sertón: veredas*. Sin embargo, cabe señalar que sólo al borde del gran acontecimiento es que el visitante que representa a la Ley se convierte en un recurso interno indispensable.

Añado que, a partir de los años de 1960, el proceso de ordenamiento del sertón como principal objetivo de las fuerzas política de izquierda, bajo la forma incuestionable de la mayor metáfora de la brasileñidad herida en tiempos de dictadura militar, estará siempre dispuesto para

las artes nacionales. Es decir, el ordenamiento del sertón es una metáfora reveladora del atraso civilizatorio que representa la toma del poder por los militares, como también de la necesidad de apuntar el modo correcto de desarrollo social e industrial de la nación. La metáfora saltará con originalidad y brillo hacia las películas del cineasta bahiano Glauber Rocha.[25] En ellos se adiestra políticamente al monstruo rosiano como modo de comprender el presente dominado por el totalitarismo que pasa a definir a Brasil a partir de 1964. Domesticarlo no sólo mediante las directrices establecidas por *Los sertones*, de Euclides da Cunha, como se hizo costumbre, sino también a través de obras literarias anteriores y similares, firmadas por Jorge Amado[26] y moderadas gracias a su asociación con el decálogo del Partido Comunista Brasileño (PCB) en tiempos de la dictadura de Vargas.

De esta forma es que *Gran sertón: veredas* dará lugar —en los años que siguieron a la implantación del golpe militar en Brasil en 1964— a una *descendencia* política afortunada y, *ça va sans dire*, altamente polémica, ya que, en tanto mera traducción de la irascibilidad, constituye en la dispersión anárquica de los humanos en el Alto San Francisco, la comunidad gregaria. Si la ferocidad (con) mueve al individuo valiente en el universo salvaje de la novela, la irascibilidad (con)

[25] No es gratuito el estiramiento de Rosa por Glauber, que propongo. En 1981, Glauber publica la novela *Riverão sussuarana* por la editorial Record. De su novela dirá él mismo, en su lenguajear especial: "Heuztorya de una generación de intelectuales (la mía) —desgarrada por el cruel proceso nacyonal". Espero que no haya duda en cuanto al hecho de que las películas de Glauber, por más originales y revolucionarias que sean, inscriben el proyecto artístico en la lección original dada por Antonio Candido, la de la domesticación del sertón del Alto San Francisco vía *Los sertones*.

[26] Del escritor bahiano, se distancia *Seara vermelha* (1946), novela dedicado a Luiz Carlos Prestes, "amigo de los campesinos", que es también el autor del epígrafe. Cito: "... está en el latifundio, en la mala distribución de la propiedad territorial, en el monopolio de la tierra, la causa fundamental del atraso, de la miseria y de la ignorancia de nuestro pueblo". La novela de Jorge Amado recibió el Premio Stalin de la Paz en 1951.

mueve también a las masas cuando el pequeño universo *sertón* extrapola los límites propios y se vuelve —en la lectura que la domestica— metáfora de la nacionalidad deteriorada.

Glauber Rocha mezcla la irascibilidad del *Gran sertón: veredas* con la rebeldía primitiva de *Los sertones*. Al mezclar ambos libros, los domestica para que sirvan de herramienta de lectura de los acontecimientos históricos, políticos e ideológicos que siguieron al movimiento populista defendido por el presidente João Goulart, sucesor del presidente Jânio Quadros, y luego golpeado por las fuerzas militares coludidas con el gran capital y la burguesía católica nacional.[27] Me refiero, en particular, a las películas *Deus e o Diabo na terra do sol [Dios y el Diablo en la tierra del sol]* (1964) *y O dragão da maldade contra o santo guerreiro [El dragón de la maldad contra el Santo Guerrero]* (1968). En ellas sobresale un mismo protagonista, Antônio das Mortes, interpretado por el actor Maurício do Valle. En el sertón miserable y atrasado, las alusiones a Dios y al Diablo son decodificadas por el dominio nefasto —que deberá ser eliminado en el proceso civilizatorio— del cangaceiro y del beato. En un medio controlado por la ferocidad propia del individuo y la irascibilidad como fuerza motora de la dirigencia, el cangazo y la creencia religiosa son los dos manantiales de supervivencia comunitaria ofrecidos a los yagunzos, como fuera evidente en la ya citada novela *Seara vermelha* [*Mies roja*], de Jorge Amado.

[27] Cf. la letra de la canción escrita por Sérgio Ricardo para Glauber: "¡Más fuertes son los poderes del pueblo! / Farrea, farrea el pueblo, / Farrea hasta rayar el sol / Mataron a Corisco, balearon a Dadá".

En las películas de Glauber Rocha, la irascibilidad de Zé Bebelo (por ejemplo) es personificada por Antonio das Mortes, cuya acción de matador de cangaceiros y de beatos viene acompañada por la letra simple e incisiva de la canción de Sérgio Ricardo: "Jurando en diez iglesias /

Sin santo patrono / Antônio das Mortes / Matador de cangaceiro / Matador de cangaceiro!". Con la Parabellum en la mano, Antonio das Mortes es el único que puede sacar el sertón —ahora en el sentido amplio de la metáfora de nacionalidad— de la condición de *wilderness*, de barbarie, para que gane el boleto de entrada al mundo civilizado y moderno. Mundo comunista, en la preferencia de Glauber, a punto de desvincularse del equívoco que han representado las guerrillas rurales y urbanas.

Antonio das Mortes es una especie de Zé Bebelo redivivo (recuérdese la sentencia "Soy yo quien soy capaz de hacer y acontecer"), bien abonado por los ideales republicanos del militar Euclides da Cunha. El personaje de Glauber no comparte, sin embargo, el sentimiento de culpa colectiva del autor de *Los sertones*, sentimiento que lo hace ejemplar en la galería de los republicanos que contraponen la masacre de los bandos sertaneros del Consejero a la violencia desmedida de las fuerzas militares progresistas. El personaje Antonio das Mortes carece de una reflexión sobre estas tres cortas y famosas frases del libro de Euclides de Cunha: "Esa campaña [contra Canudos] recuerda un reflujo hacia el pasado. Y fue, en la significación integral de la palabra, un crimen. Denunciémoslo". La gran lección de la novela de Euclides es más que el relato de los acontecimientos que tienen lugar en la tercera parte del libro, "la lucha". *Los sertones* es indudablemente la denuncia de un crimen de responsabilidad del progreso nacional que acometió una acción militar irreflexiva y bárbara.

Si *Parceiros do Rio Bonito* puede servir de ejemplo para reconocer mínimamente el papel de la formación académica de Antonio Candido en la opción por el adiestramiento de *Gran sertón: veredas* mediante la comparación con el libro de Euclides da Cunha, en el caso de Glauber Rocha hay algunas cartas a amigos[28] que pueden explicar el desplazamiento

[28] Destaco las cartas al crítico João Carlos Rodrigues, 31/8/1973, y al periodista Zuenir Ventura, 31/1/1974. Ambas se encuentran hoy en el volumen *Cartas ao mundo* (*Cartas al mundo*), organizado por Ivana Bentes.

de la irascibilidad dramatizada en su producto artístico (en este caso, la película), hacia la irascibilidad en el plano factual de su participación política (compromiso con las fuerzas militares en el poder desde 1964, tenidas y dadas por los intelectuales de izquierda como reaccionarias, ya que son las principales responsables de la prisión y tortura de los guerrilleros, así como de la censura a la prensa y a las artes).[29] En el paso de una forma de irascibilidad a otra, se instaura un importante movimiento de vaivén que Glauber traduce por la ecuación "No existe arte revolucionario sin poder revolucionario", señalada en el momento en que el espacio del poder revolucionario parece estarse vaciando. Tal vacío de poder ¿qué artista?

[29] Creo que el fundamento ideológico para esa forma específica de irascibilidad —que es reincorporada por las fuerzas militares que venían dispersándose desde la Proclamación de la República— se encuentra en un libro publicado en 1933, *O sentido do tenentismo*, de Virginio Santa Rosa. Su lectura —en paralelo con *Los sertones*— puede ser iluminadora de la irascibilidad militar en el gobierno de Brasil antes y después de 1930.

Es en el mes de marzo de 1974 que otra frase-bomba de Glauber es publicada en la revista *Visão* y se hace célebre por todo Brasil, invirtiendo el contenido hasta entonces dado por los guardianes del *poder revolucionario*. Al decir de la frase, que se hizo famosa por la inversión de los valores hasta entonces consensuados en la izquierda, el cineasta asocia al famoso antropólogo Darcy Ribeiro, ex ministro de João Goulart y entonces en el exilio, al general Golbery del Couto e Silva, creador del SNI (Servicio Nacional de Inteligencia) en 1964 y luego a cargo de la Jefatura del gabinete civil del Presidente Geisel.

El antropólogo y el general son, según Glauber, "los genios de la raza".

Desde una perspectiva actual, el paso realizado por Glauber de la irascibilidad artística hacia la irascibilidad política, y viceversa, demuestra también el modo en que los acontecimientos narrados en

Gran sertón: veredas, al ser transportados hacia el "borde de los acontecimientos", ganan una fuerza autoritaria y contradictoria y una forma ideológicamente modernizadora. Con la referencia exclusiva a la actuación de Glauber Rocha, tal como fue preanunciada por el cineasta y gestor público de cine Gustavo Dahl, la modernización mediante la irascibilidad rosiana se ancla en la decepción con el populismo y en el recurso (¿desesperado?) a la tradición militar pregonada desde 1930 por los jóvenes tenientes. Del viejo y aún activo movimiento de los años 30 emergen algunas figuras sobresalientes del golpe militar de 1964, aquellas que son favorables al desarrollismo social y económico a través de la fuerte presencia del Estado, cuyo mayor ejemplo es Petrobrás (hoy empresa estatal de economía mixta). Es innegable que estar en el "borde de los acontecimientos" es en sí un momento político especial, trastornador y transformador, de ahí que también sea el motivo para el desprecio de la belleza salvaje de G*ran sertón: veredas*. En este, Glauber salva la fuerza interna —el liderazgo mediante la irascibilidad— que quiere domesticar la *wilderness* mediante su inclusión en un proyecto modernizador cualquiera.

En el caso de los cineastas responsables del Cinema Novo brasileño, la irascibilidad proviene de la inversión de las expectativas populistas causada por el asesinato del guerrillero Carlos Lamarca a manos de las fuerzas militares. Es asesinado en septiembre de 1971, en el interior de Bahía. Los artistas se vuelven sensibles al callejón sin salida en el que se metían por la adhesión a las guerrillas urbanas y rurales. El primero en soltar el grito de ira es el ya citado Gustavo Dahl. En una entrevista afirma: "Pues, vamos a acabar con esa payasada de decir que el pueblo está sosteniendo [los movimientos de guerrilla]. No, el pueblo está denunciando [a los guerrilleros]". Es en ese momento —afirma el propio Dahl— que él hace un clic. Cito de nuevo:

Todo bien, ahora el campo de la política son los militares.

Dos años después, Glauber, todavía en el exilio, transita hacia *otro* campo *revolucionario*. Defiende una alianza entre el "centro-liberal entreguista", representado por el Presidente Geisel, y los militares nacionalistas, descendientes del movimiento tenientista de 1930 que, a semejanza de los generales Golbery do Couto e Silva y Albuquerque Lima,[30] tienen en el currículo una actividad revolucionaria compatible con el "nacional-reformismo-khadafista-alvaradista". Desde esta perspectiva, el personaje Antonio das Mortes gana, a mediados de los años 70, la estatura alcanzada por las fuerzas militares responsables del golpe militar de 1964, tomando asiento, sin embargo, al lado de notables figuras revolucionarias de la izquierda internacional (Khadafi y Velasco Alvarado en particular).

[30] En cuanto a la SUDENE (Superintendencia del Desarrollo del Nordeste), el general Albuquerque Lima quiso implantar la reforma agraria en la zona de la agroindustria azucarera de Pernambuco, "no sólo por interés social, sino también por interés económico, apuntando al aumento de la productividad y la ampliación del mercado interior". Con financiaciones del Banco Mundial y del BID (Banco Interamericano de Desarrollo) quiso también "implantar programas de riego y de implantación de agro zonas en áreas críticas o pioneras del país".

En el párrafo anterior retomé algunas palabras de Glauber. Continúo glosándolas. El asesino fascista, si es "tocado por el amor del pueblo", "deja de ser un milico de la derecha (mercenario) para ser [un milico] de izquierda (justiciero)". Leo otras palabras del cineasta al periodista Zuenir Ventura: "[El General] Geisel tiene todo en la mano para hacer de Brasil un país fuerte, justo, libre. Estoy seguro de que los militares son legítimos representantes del pueblo [...] En [19]68, yo era albuquerquista [v. nota 30], podía publicar si lo quería, y Antônio das Mortes es el profeta de Alvarado y Kadhafi.

Vean las cosas: ahora la historia se reanuda. [...]. No existe arte revolucionario sin poder revolucionario. No interesa discutir las flores del estilo, quiero ver el tuétano de la raíz". ¿Estaría Glauber insinuando que el tuétano de los movimientos nacionalistas populares es la irascibilidad, cuestionada radicalmente por Euclides da Cunha?

VI

DE EXTRAÑO A VISITA: LA ESCUCHA CON DEVOCIÓN

No sé contar bien. Con quien aprendí un poco fue con mi compadre Quelemén; pero él quiere saberlo todo diferente: lo que quiere no es el caso completo en sí, sino la sobre-cosa, la otracosa. Ahora, en este día nuestro, con usted mismo -escuchándome así con devoción- es como poco a poco voy yendo aprendiendo a contar corregido.

Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*

Aparentemente, la narrativa de *Gran sertón: veredas* es de exclusiva responsabilidad del *habla* del protagonista, Riobaldo. Pero la novela en realidad ha sido escrita por un pseudonarrador anónimo (y no por el autor, obviamente) que escucha, anota y reproduce el largo e interminable habla del yagunzo Riobaldo. En cuanto al adjetivo *interminable*, véase el símbolo de infinito, ∞, que aparece en lugar del tradicional vocablo *fin*.

En un ensayo de 1960 titulado "*Grande sertão:* a fala" ("*Gran sertón*: el habla"), Roberto Schwarz llama correctamente la atención sobre la señal de puntuación que abre la novela, diametralmente opuesta a la de infinito. Escribe: "*Gran sertón: veredas* comienza por un trazo, guión, señal colocada por el autor [por el pseudonarrador anónimo, digo yo]

para comunicar su ausencia". Desde la perspectiva de la *materialidad* del texto artístico —es decir, si se abstraía la presencia del pseudonarrador anónimo— sólo existe el *habla* de Riobaldo.[31] Sin ser rigurosamente un monólogo, la novela *Gran sertón: veredas* tampoco se presenta en forma de diálogo. Riobaldo le habla a alguien. Este, el pseudonarrador anónimo, sería semejante a Poncio Pilatos —tal como es aludido por João Cabral de Melo Neto— en el célebre poema "Psicologia da composição" ("Psicología de la composición"): "Salgo de mi poema / como quien se lava las manos".

El autor, Guimarães Rosa, constituye para su novela un *pseudo* y *anónimo* narrador porque no le cabe —por el uso de su nombre propio— la tarea de apropiar para su nombre los hechos narrados a él por otro, Riobaldo, a fin de que escriba la narrativa del otro, de carácter altamente personal. Y el autor constituye también el narrador *pseudo* y *anónimo* porque no le correspondió, por nacimiento y formación educativa, pertenecer a aquel mundo arcaico, el universo del sertón. El pseudonarrador anónimo de *Gran sertón: veredas* es un mero *visitante* al enclave del Alto San Francisco. Un curioso de buen aspecto y buen habla, a quien el yagunzo trata de "usted" [*senhor*], tratamiento que connota respeto (y no de tú [*você*], que connota camaradería en el portugués hablado de Brasil). En el *habla* de Riobaldo, que el pseudonarrador anónimo transcribe, él es invocado constantemente y es tratado de *usted*. Sin ser rigurosamente un diálogo, el texto no es sólo un monólogo. Es *casi* un diálogo.

[31] Si me perdonan la exageración, sería como si *Los sertones* hubieran sido escritos por la "obra manuscrita de Antonio Consejero y que perteneció a Euclides da Cunha", extenso texto editado y publicado por Ataliba Nogueira en su libro *António Conselheiro e Canudos* (São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974).

Todo sucede como si el *yagunzo* Riobaldo delegara al pseudonarrador anónimo de la novela la tarea de anotar su habla, de manera semejante al *indígena* bajo la mira del etnógrafo en un trabajo de campo (sólo que el etnógrafo no se contenta con el anonimato, pues firma como *narrador* y *científico social* el libro que reproducirá las entrevistas). Tanto el escritor literario en sus viajes por el sertón del Alto San Francisco, como el etnógrafo en su investigación de campo en la aldea indígena son visitantes y curiosos intelectualmente. Deben, por tanto, reproducir el habla ajena tal cual.[32] No es el momento, juzgo, de tejer consideraciones de carácter genético sobre la necesidad de la implantación del modo de conocimiento literario o científico de comunidades ágrafas, analfabetas o tan sólo extranjeras, por parte de escritores y de investigadores multidisciplinares, técnica que acaba por transformarse —en este caso— en la forma de narrativa literaria trabajada por Guimarães Rosa y muchísimos otros contemporáneos nuestros. Agréguese, si sólo el *habla* del yagunzo resaltase en el encuentro con el visitante, ella se habría perdido, como tantas otras, ya que no habría ganado el *cuerpo escrito* que le presta el lápiz del anónimo pseudonarrador.

[32] En la cultura hispanoamericana, el género testimonio guarda semejanzas con la retórica narrativa de *Gran sertón: veredas*, pero de ella se distancia por establecer un narrador *legítimo* para el discurso ajeno (es el caso de Elizabeth Burgos en el famoso relato de la indígena Rigoberta Menchú). El narrador literario en el género *testimonio*, en realidad, no es pseudo y anónimo, para retomar nuestra distinción. En el caso de Philippe Lejeune, en *Je est un autre* (1980), se llama "L'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas", en el que se encuadraría de manera anárquica *La autobiografía de Alice B. Toklas*, de Gertrude Stein.

Creo que el uso del guión en la apertura de la novela sólo *camufla* el proceso de domesticación que, como vimos, se presenta desde la perspectiva de crítico de *Gran sertón: veredas*. Transparentado por la correcta observación de Roberto Schwarz, el camuflaje revela, sin embargo, el modo en que se extiende el proceso de domesticación del monstruo en ausencia del nombre del autor de la novela, es decir, como si el nombre de Riobaldo se extiendiese a su *alter ego*, el pseudonarrador anónimo. Este no quiere interrumpir ni perturbar el origen legítimo de la cualidad y la belleza salvaje de la narrativa. El escrito quiere preservar como intacta y auténtica el habla salvaje del yagunzo.

Al justificar el habla tal cual de Riobaldo, el guión inicial no inviabiliza completamente la domesticación del monstruo. Lo pienso recurriendo a la notable observación de Claude Lévi-Strauss realizada en el capítulo 28 de *Tristes tropiques*, capítulo titulado "Leçon d'écriture", donde se acentúa la actitud *mimética* asumida por todo ágrafo cuando es observado por un extraño alfabetizado. El ágrafo mimetiza al visitante alfabetizado. Quien posee la escritura (quien registra el habla del ágrafo en el papel) es considerado no sólo diferente, sino también superior (en el caso de la novela, el tratamiento de "usted" denota la autoridad del oyente y registrador). Son seres humanos semejantes, sin duda, pero uno de ellos es envidiado por poseer una habilidad y / o una cualidad desconocida/s por quien es objeto de la observación.

En el caso relatado por Lévi-Strauss, es el propio acto de escribir del etnógrafo, al transcribir el habla ajena en la libreta, el que es imitado por el más astuto de los indios nambiquara. Gracias a los garabatos que él dibuja en una hoja de papel en blanco, el indígena cree que se distingue de los suyos y asciende a la condición social del ilustre visitante. Por el diseño de los garabatos, es que reclama el puesto de jefe junto a los compañeros de la tribu. Está de igual a

igual con el visitante ilustre. El mero acto de escribir se convierte, pues, en uno de los modos en que el observado ágrafo parecer tan superior y culto como el observador que registra ininterrumpidamente el habla de todos.[33]

Subráyese que en *Gran sertón: veredas* el proceso de comunicación entre interlocutores desconocidos, con una clara formación educativa diferenciada,[34] es desigual. El desequilibrio de la formación es compensado por curiosos juegos miméticos encontrados aquí y allá en el habla todo-poderosa y escurridiza del yagunzo, de la que no está exenta la gracia de la mistificación de la que habla Lévi-Strauss y que aquí se encuentra en la reivindicación de poder sobre los semejantes del sertón. Desde la frase inicial de la novela y durante toda la narrativa, el narrador Riobaldo —para quien el autor Rosa abre un guión, repito, confiándole la autoridad del habla— retoma no sólo la curiosidad, sino también el habla, los gestos, las observaciones, etc., del pseudonarrador anónimo —aquel que en un trabajo de campo semejante al hecho por un etnógrafo, registra *ipsis litteris* el habla del otro, para luego, en la calma del hogar, transcribir como suyo el habla ajeno. Sin ser rigurosamente un diálogo, el texto no es sólo un monólogo. Corríjase el negativo por el sesgo afirmativo. Hay casi diálogo, hay casi monólogo.

Estas aberturas intermitentes en el habla del yagunzo transforman al pseudonarrador anónimo en *coprotagonista* del habla de Riobaldo, pasan-

[33] **Para mi tranquilidad, cito la conclusión a la que llega Lévi-Strauss: "La escritura había hecho su aparición entre los nambiquara; pero no al término de un laborioso aprendizaje, como era de esperarse. Su símbolo había sido aprehendido, en tanto que su realidad seguía siendo extraña […]. No se trataba de conocer, de retener o de comprender, sino de acrecentar el prestigio y la autoridad de un individuo —o de una función— a expensas de otro".**

[34] **"Soy sólo un sertanero, entre tan altas ideas navego mal. Soy muy pobre cuitado. Envidia mucha tengo de gentes conforme usted, con toda lectura y suma doctoración. No es que yo sea analfabeto. Deletreé, año y medio, mediante cartilla, memoria y palmeta palmatoria".**

do el observado a monitorear la *ascendencia* prestigiosa del propio observador en la reproducción escrita del habla.[35] Lo que habría sido —para el pseudonarrador anónimo— un largo viaje por el gran sertón acaba siendo, a causa de algunos tiros que despiertan la curiosidad del extraño, del visitante, la escucha del extraordinario relato que performa para él y solo para él una experiencia globalizadora (toda la vida de un yagunzo, punto por punto) en el sertón del Alto San Francisco. Léase: "No intento relatarle a usted mi vida con doblados pasos; ¿para qué serviría? Lo que quiero es armar el punto de un hecho, para después pedirle un consejo".

[35] Ya en la frase inicial de la novela queda patente el papel de *coprotagonista* del relato delegado por el hablante al anotador: "—Nonada. Los tiros que *usted* ha oído han sido no de peleas de hombres, Dios nos asista" (énfasis agregado). Cada vez más, el coprotagonista se transformará en *explicador in loco* de la cualidad y de la belleza salvaje del sertón, y de ahí viene la especificidad de la forma bien especial de *domesticación* que él mismo —única y exclusivamente por su presencia como *visitante* al Alto San Francisco— adelanta y representa.

Como en el episodio narrado por Lévi-Strauss todo se debe a un "incidente extraordinario". Incidente porque lo que provoca el encuentro de los dos es producto del azar.[36] De pronto, el futuro pseudonarrador anónimo golpea la puerta del futuro y verdadero narrador para chismear sobre unos disparos que oyó y acaba convirtiendo el encuentro casual en una larga visita. Podría haber sido visita de un día, "visita de médico", como dice el texto, ya que el interés real del pseudonarrador anónimo va más allá de la casa visitada; su interés particular es el de "explorar al raso este mar de territorios a efecto de comprobar lo que hay". Pero la estancia por un día en casa ajena se alarga por obra y gracia del propietario, Riobaldo, que le roba al

[36] En los textos de Lévi-Straus la figura del azar es siempre modelo generador de la discontinuidad en el proceso de transformación de algo, o de la evolución de algo en diferente. Se considera, como ejemplo mayor, la tesis sobre el nacimiento del lenguaje fonético en la "Introducción a la obra de Mauss": "Cualquiera que haya sido el momento y las circunstancias de su aparición en la escala de la vida animal, el lenguaje sólo puede haber nacido de repente. Las cosas no pueden haber comenzado a significar progresivamente".

extraño el estatuto retórico de *visitante* en busca de un conocimiento amplio del sertón para alimentar el trabajo de su lápiz, abriéndole la posibilidad de —sin mucho movimiento de piernas, pero con un movimiento pleno de ojos, de oídos y de mano— ganar el estatuto de *visita*, es decir, de *pseudonarrador anónimo* y de *coprotagonista* en el habla ajena. En el inicio de la novela, leemos la metamorfosis del extraño en visita:

> ¿Eh, qué se va? ¿Jajá? Es que no. Hoy, no. Mañana, no. No lo consiento. Usted me disculpe, pero en empeño de mi amistad, acepte: usted se queda. Después, el jueves de mañana temprano, si usted quiere irse, entonces se va, aunque me deje sintiendo su falta. Pero hoy o mañana, no. ¡Una *visita*, aquí en casa, conmigo, es por tres días! (énfasis agregado).

Por querer dar tiempo al tiempo para "armar el punto de un hecho", Riobaldo propicia que surja gran empatía entre el visitante y él, altos placeres, o sea, una buena amistad, que será evidentemente recubierta por el larguísimo flujo del habla del yagunzo: "Se ve que sabe usted mucho, firme de ideas, además de tener título de doctor. Se lo agradezco, por consiguiente. *Su compañía me proporciona altos placeres*" (énfasis agregado). La alegría es mutua y afianzable. La superioridad en la formación intelectual es también evidente. Simpatía, casi amor —para retomar el nombre de un bloque [*bloco*] carnavalesco carioca. Casi monólogo, casi diálogo, casi amor.[37]

[37] Cf.: "Usted es de fuera, amigo mío pero mi extraño. Mas tal vez, por eso mismo. Hablar con el extraño así, que bien oye y luego lejos se va, es un segundo provecho: es como si hablase conmigo mismo".

El pseudonarrador anónimo, el observador, es también, insisto, el coprotagonista que gana el tratamiento de "usted" en el habla interminable de Riobaldo. Su presencia de observador del sertón es registrada y prácticamente sirve de incentivo a los matices imprevistos que brotan en lo que habría sido narrado sólo por la memoria sertaneja del hablante. El incentivo silencioso del observador no deja de abrir situaciones de subversión en el habla espontánea de Riobaldo. El pseudonarrador anónimo reaparece varias veces en las páginas iniciales: "El señor ríe ciertas risotadas", "tolere usted", "usted lo sabe", "pregunte usted", "estudie usted", "entiéndame usted", "¿usted no es como yo?", "mire usted", "¿usted aprueba?", etcétera, etcétera —y va a comparecer a través de todo el relato.[38]

[38] Desde el punto de vista estrecho de la sintaxis, las locuciones levantadas y enumeradas tienen función fáctica. Asegura la buena comunicación entre quien habla, el narrador Riobaldo, y quien escucha, el pseudonarrador anónimo. Desde el punto de vista estrecho de la narrativa, se convierten en instancias de la inserción subversiva del *coprotagonista*, la visita, en el habla del yagunzo.

Es a través de esa estratagema comunicacional —al ser nombrado por el interlocutor como visita se le restringe el peso y el valor de la experiencia del sertón, pero se le abren inimaginables horizontes de conocimiento del mismo— que poco a poco el observador se transforma en coprotagonista, sirviendo de contrapunto domesticador de las ideas más osadas o más disparatadas del yagunzo observado. El coprotagonista funciona como explicador ajusticiado y superior (superior incluso al maestro Quelemén) o, para usar la antigua metáfora de la mecánica de los fluidos, funciona como válvula de escape moral.[39] Cuando sube la presión en el recipiente de la memoria afectiva del

[39] Cf. A la visita le es solicitado la valoración moral del criminal y padre de familia, el Alejo: "Casi todos los más graves criminales feroces siempre son muy buenos maridos, buenos hijos, buenos padres, y son buenos amigos de sus amigos. Conozco algunos"…. "¿Qué le parece a usted? ¿Y el viejito asesinado? Sé que va usted a discutirme"…. Como siempre, el coprotagonista *suplementa*, en el plano de la sabiduría, al compradre Quelemén: "No siendo la que quiere mi compadre Quelemén, ¿qué explicación daría usted?".

yagunzo, él puede evitar la explosión en el relato. En ese sentido, su primera aparición como dueño de un saber capaz de suplementar el saber del yagunzo observado se da en torno a la existencia, o no existencia, del Diablo. Riobaldo se pregunta a sí mismo si sería pactario.

Llevo el sertón dentro de mí y el mundo en el que vivo es también el sertón. Estas son las paradojas incomprensibles, de las cuales el secreto de la vida irrumpe como un río descendiendo de las montañas. Pero esta comparación con la cita de Ortega y Gasset no fue tomada de manera antojadiza como a primera vista podría parecer. Exponiéndome al peligro de que mis lectores alemanes me apedreen, o, lo que sería peor, no lean mis libros por estar atentando contra lo que ellos tienen de más sagrado, le digo: Goethe nació en el sertón, así como Dostoievski, Tolstoi, Flaubert, Balzac; él era, como los otros que admiro, un moralista, un hombre que vivía con la lengua y pensaba en el infinito. Creo que Goethe fue, en resumen, el único gran poeta de la literatura mundial que no escribía para el día, sino para el infinito. Era un sertanero. Zola, para tomar arbitrariamente un ejemplo contrario, provenía sólo de San Pablo. De cada cien escritores, uno está emparentado con Goethe y noventa y nueve con Zola. La tragedia de Zola consistió en que su lenguaje no podía caminar al ritmo de su

conciencia. Hoy en día ocurre algo similar. La conciencia está despierta, pero falta el vigor de la lengua. La maldición de las costumbres es percibida y los autores aceptan sin crítica el llamado lenguaje corriente, porque quieren causar sensación, y eso no puede ser… amo a la lengua, realmente la amo como se ama a una persona. Esto es importante, pues sin ese amor personal, por así decirlo, no funciona. Aprendí algunas lenguas extranjeras sólo para enriquecer la mía y porque hay demasiadas cosas intraducibles, pensadas en sueños, intuitivas, cuyo verdadero significado sólo puede ser encontrado en el sonido original. Quien quiera entender correctamente a Kierkegaard tiene que aprender danés; de lo contrario, ni la mejor traducción lo ayudará.

João Guimarães Rosa
Entrevistado por Günter Lorenz
"Diálogo con Guimarães Rosa" [1965].

VII

PACTARIO

En la quinta página de la novela ya "está armado el punto de un hecho". El señor visitante, o mejor, la visita y el Diablo son presentados y asociados.[40] El narrador parte de la siguiente premisa: "Me explicaré: el diablo campea dentro del hombre, en los repliegues del hombre", y de la premisa él parte hacia la pregunta que denota desconfianza, duda e inseguridad:

> Pero no me diga que usted, sesudo e instruido, cree en su persona. ¿No? ¡Se lo agradezco! Su alta opinión abona mi valía. Ya lo sabía, la estaba esperando: ahora respiro. Ah, uno, en su vejez, necesita una brisa de descanso. Se lo agradezco. No hay diablo ninguno.

[40] De esto se trata la tercera parte del ya citado ensayo de Antonio Candido, titulado no "La lucha", sino "El problema". El título definitivo del ensayo, "El hombre de los contrarios", será tomado de esa página de la novela. Candido se vale de la alusión a Charles Baudelaire para connotar la dimensión universal del problema: "En *El spleen de Paris*, dice Baudelaire que 'la más bella artimaña del Diablo es persuadir que no existe'".

En un primer momento del relato, la respuesta negativa, ofrecida por el coprotagonista —y asumida por el protagonista— sirve para incitar en la mente del protagonista el gusto por laso diferencias conflictivas

que constituyen al ser humano. La diferencia transita misteriosamente de un lado a otro del Bien y del Mal, en vaivén. Entre muchos casos similares y desarrollados por Riobaldo, recuerdo el caso del Aleixo, criminal y, al mismo tiempo, "buen marido, buen hijo, buen padre, y es buen amigo de sus amigos". Recuerdo también un caso metafórico, el de la mandioca brava, que mata, o de la mandioca dulce, que se come. La mandioca dulce puede volverse amarga, y la brava "comerse sin mal alguno". La ambigüedad o la indecisión —dramatizada por el viaje de ida y vuelta entre polos opuestos y aparentemente excluyentes— es lúdica, y se traduce por el verbo *ser*, que pasa a comandar la necesidad imperiosa de los seres (del Diablo principalmente) y las cosas siempre están en tránsito: "Todo es y no es ..." —leemos en la novela.[41]

[41] A veces la diferencia entre la opción por la conjunción *o* y el dominio de la conjunción *y* se juntan en el mismo párrafo de la novela. Cito: "[…] usted lo sabe: ¡Necesito que lo bueno sea bueno y lo malo malo, que a un lado esté lo negro y al otro lo blanco, que lo feo quede bien apartado de lo bonito y la alegría lejos de la tristeza! Quiero todos los pastos deslindados… ¿Cómo soporto este mundo? La vida es ingrata hasta en lo agradable de sí; pero transtrae la esperanza incluso de en medio de la hiel de la desesperación. A lo que, este mundo está muy mezclado…".

Se elimina la conjunción *o* (todo es *o* no es), y se afirma como dominante la conjunción aditiva *y* (todo es *y* no es).

En el plano de la indecisión metafísica,[42] también refrendada por el reemplazo de la conjunción *o* por la conjunción *y*, se observa semejante movimiento semántico al dramatizado en la novela rosiana en la construcción del bello poema "Juego", de Murilo Mendes: "¿Cara o sello? / Dios o el Demonio / El amor o el abandono / Actividad o soledad. Ábrase mano, sello / Dios y el demonio / El amor y el aban-

[42] Como ya fue señalado, semejante indecisión está también en la raíz de la revolución teórica operada por Stuart Hall en el estudio de la diáspora moderna. Escribe: "Conozco ambos lugares íntimamente, pero no pertenezco por completo a ninguno de los dos. Y esa es exactamente la experiencia de la diáspora; uno está lo bastante lejos para experimentar un sentimiento de exilio y de pérdida, y lo bastante cerca para perder el enigma de una 'arribada' siempre pospuesta".

dono. Actividad y soledad".[43] La *cara* (de la moneda) de la vida es excluyente, pero el *sello* (de la moneda) de la vida es afectuoso. Si se guarda la moneda en la mano cerrada, siempre da *cara*. Es bueno abrir la mano generosamente para que dé sello. Dios y el demonio, el amor y el abandono, actividad y soledad.

No es por casualidad que reproduzco el poema de Murilo Mendes. Contiene el argumento y dibuja la estrategia esencial —el juego por la preferencia dada a la conjunción *y*, y no la exclusión por el recurso a la conjunción *o*— que descarta la irascibilidad propugnaad por las diversas formas de domesticación del texto ficcional y aviva la coexistencia semántica de los sentidos opuestos en un viaje de ida y vuelta, de un polo al otro. No es otra la lección de Jacques Derrida a fines de los años 60, cuando, a partir de las *Mitologías* de Levi-Strauss (se refiere al primer volumen, *Lo crudo y lo cocido*), lanza la estrategia del *juego* para cuestionar el centramiento de toda y cualquier estructura por la presencia en ella de un "significado trascendental",[44] que pasa a regular y a comandar su economía interna, su estructuralidad. El significado trascendental acaba con el juego de la estructura. Por ello se hace necesario colocarlo contra el paredón deconstructor a fin de que el analista, al privarse de él, sustraiga la estructura del poder autoritario del significado trascendental —he aquí el primer gesto que lleva al descentramiento de la estructura. Afirma Jacques Derrida:

> El concepto de estructura centrada es, efectivamente, el concepto de un juego *fundado*, constituido a partir de una inmovilidad fundadora y de una certeza tranquilizadora, que por su parte se sustrae al juego. A partir de esa certidumbre se puede dominar la angustia, que surge siempre de una determinada

[43] Del libro *Os quatro elementos* (1935).

[44] Cf.: "La ausencia de significado trascendental extiende hasta el infinito el campo y el juego de la significación".

manera de estar implicado en el juego, de estar cogido en el juego, de existir como estando desde el principio dentro del juego.[45]

Si en un primer momento, el coprotagonista (y pseudonarrador anónimo) *incita* en la mente del protagonista (y narrador Riobaldo) el gusto por la diferencia que transita de un polo a otro de la religiosidad y la moral sertanera, en un momento posterior *coagula* el juego de la diferencia en la mente del yagunzo por la inserción de sus ideas instruidas, naturalmente católicas apostólicas romanas. Retomo el habla de Riobaldo:

> Y sus ideas instruidas [las del coprotagonista] 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! Y, si no existe, ¿cómo es que se puede contratar pacto con él?[46]

[45] Si se tiene cierta historicidad del análisis de Derrida sobre el papel del juego en la estructuralidad de la estructura, es decir, si se extiende a todo este ensayo sobre *Gran sertón: veredas* la conclusión a la que llega Derrida, hace también verdadera esta otra cita de él: "Por esta razón, podría decirse quizá que el movimiento de toda arqueología, como el de toda escatología, es cómplice de esa reducción de la estructuralidad de la estructura e intenta siempre pensar esta última a partir de una presencia plena y fuera de juego". De modo claro y teórico, la domesticación del objeto es indicio de una presencia plena y fuera de juego.

[46] El epígrafe de la novela anuncia y el texto de la novela explicita el modo como se da el pacto en el tiempo del de-repente: "¡El pacto! Se dice; usted lo sabe. Tontuna. Una persona va, a medianoche, a una encrucijada, y llama fuertemente al Cuyo; y espera. Si siendo, viene que viene un remolino, sin razón, y, arre, comparece una puerca con una nidada de pollitos, si no es una gallina empujando una barrigada de lechones".

Originada en la domesticación propiciada al yagunzo angustiado por el coprotagonista (aclaro: un doctor de visita al sertón, un católico, apostólico y romano asumido), la paz espiritual no significa obligatoriamente el alejamiento del diablo de la mente rumiante de Riobaldo, teniendo en cuenta el elenco de nombres del Diablo que cita y que expresa la riqueza de una entrada al diccionario de sinónimos. El diablo sigue existiendo. Y esta es una de las bellezas de la novela. La bandera blanca levantada al Diablo por el coprotagonista docto es apenas aparente en la superficie del texto, ya que ella hace brotar —incita y coagula— frases y más frases interrogativas y exclamativas por parte del yagunzo hablante.

No hay duda de que existe una característica formal del habla de Riobaldo que es de total responsabilidad del pseudonarrador anónimo, también coprotagonista. En el proceso de transcripción del habla del yagunzo al papel, la *puntuación* (incluyendo ahí el trazo de unión) es de él y sólo de él. Y la puntuación del texto es exageradamente exagerada, convirtiéndose, como veremos más adelante, en otra de las formas —y no menos de difícil trato por no haber sido debidamente domesticada por la contención racional del pseudonarrador anónimo. La puntuación gana el estatuto de *wilderness*, ahora en el interior de la estilística literaria en lengua luso-brasileña. Antes de detenerse en el tema de la puntuación *wild* del habla de Riobaldo, lo que se hará más adelante, continuemos con la cuestión religiosa y moral.

El desplazamiento argumentativo operado en el explicar, en el pensar y en el comprender por la *ambigüedad* semántica, de la que es ejemplo la oscilación en el sentido de los consejos dados por el coprotagonista, es también una constante de la curiosidad de Riobaldo. Le lleva a beber ideas espirituales aquí y allá, y de todas las fuentes, balanceándose siempre entre ellas, en movimiento de "vaivén". Se puede, por ejemplo, asociar la (in)seguridad del coprotagonista con la expresada por otro

personaje, también doctor en geología, que tiene una postura nítidamente darwiniana, razón por la cual no cree ni en la existencia del Diablo ni en la existencia de Dios. Un ateo. Léanse estas palabras de Riobaldo, oídas al geólogo y dirigidas ahora al coprotagonista:

> Le refiero a usted: otro doctor, doctor rapaz, que explotaba las piedras turmalinas en el valle del Arasuaí, discurrió diciéndome que la vida de la gente encarna y reencarna, por progreso propio, pero que Dios no hay. Estremezco. ¡¿Cómo no haber Dios?! Con Dios existiendo, todo de esperanza: siempre un milagro es posible, el mundo se resuelve. Pero, si no hay Dios, estamos perdidos en el vaivén, y la vida es burra.

La postura "religiosa" del otro doctor es original —no es el Diablo, es Dios el que no existe. No existe cielo o infierno, existe la reencarnación. Su postura se condice con su condición de geólogo que cree en las teorías evolucionistas. Pero el modo de narrar las ideas ajenas del doctor ateo por parte del yagunzo, lo lleva a tomar prestado al codificador del Espiritismo, Allan Kardec, el *Cardéque*, pues así es este nombre propio extranjero grafiado en la novela. En la cita anterior, destáquense como ejemplo de contaminación de las palabras del ateo por parte de la doctrina espiritista los verbos "encarna y reencarna" en la boca, evidentemente, de Riobaldo. Esos juegos de teología, refinados por el desviado espiritista, por los opuestos del evolucionismo y por el frente a frente del reconocido cristiano, esos juegos absurdos, si se analizan desde la perspectiva dada por la lógica de la exclusión, esos juegos donde se mezcla el dato que se considera como no mezclable con el dato diferente y a veces opuesto, son comunes en el texto altamente poroso de Rosa. "Vida muy esponjosa" —se lee en la novela.

[47] **Cf.: "Mi compadre Quelemén me hospedó, dejó mi contar mi historia entera". Noten que el *anfitrión* de la página inicial de la novela se transforma en *visita* en las páginas finales. Riobaldo hospeda al visitante extraño y le narra toda su historia. El mismo Riobaldo se hospeda en la casa de Quelemén para narrarle toda su vida. Riobaldo acoge en casa una visita y es acogido como visita en casa ajena, pero es siempre el mismo ser obsesivo en lo que respecta a su biografía. De hecho, no sería otro el motivo para que la novela se inicie con un guión y se cierre (¿?) con el signo de infinito. Riobaldo continuará recontando su vida en la condición de anfitrión o de visita. Le basta un interlocutor, como es el caso de las novelas.**

El recuento general de las actitudes ambiguas en relación a la existencia o no del Diablo, se encuentra en la penúltima página, cuando el yagunzo dice que, habiéndole contado toda su vida a Quelemén,[47] quiso saber lo que este pensaba sobre el hecho de que fuese o no *pactario*. Fascina el hecho de que la metáfora que recubre el pacto (es decir, la venta del alma al Diablo y su compra por él) retoma la preocupación mayor del narrador por la *moneda* como instrumento de cambio y como fuerza indispensable y decisiva en el origen del acto de narrar,[48] y se afirma en la *casi* semejanza con cualquier tipo de transacción entre humanos. El acto de vender/comprar almas se alberga, sin mayor angustia, en una casi igual explicación financiera para cualquier acto de vender/comprar. Vayamos a la página final de la novela, al momento en que el narrador y Quelemén dialogan:

> Pero, por fin, cobré valor, y todo pregunté: –¿A usted le parece que el alma mía vendí, pactario? Entonces, él [Quelemén] se sonrió, el pronto sincero, y valiéndome. Me respondió: –No caviles. Piensa para adelante. Comprar o vender, a veces, son acciones que son las casi iguales…

[48] **Recuerdo el pasaje de la novela ya citado: "Y todo lo cuento, como está dicho. No me gusta olvidarme de cosa ninguna. Olvidar, para mí, es casi igual que perder dinero".**

VIII

ACCIONES QUE SON LAS CASI IGUALES

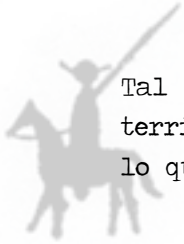
En las palabras tolerantes y sabias de Quelemén sobre las relaciones y los intercambios "peligrosos", para retomar el adjetivo del Choderlos de Laclos, tal vez esté guardada también una visión pacificadora no sólo de la inevitable pasión del yagunzo por Diadorín, sino también del autocontrol afectivo de los dos yagunzos machos frente al inminente mano a mano [*troca-troca*], o la lucha de espadas, para usar expresiones típicas de la malicia popular o de la perfidia literaria. En realidad, el amor homosexual en *Gran sertón: veredas*, pues es de eso de lo que se trata, antes de ser en la totalidad de la novela un *problema* de *gender* —semejante al pacto con el Diablo en el plano de la religión—, se presenta y se representa como "acciones que son las casi iguales". Tanto en uno como en otro caso, y en todos, no hay por qué cargar de significado negativo el comportamiento sexual llamado alternativo, que viene siempre manchado por los cien tonos de la aversión y de la inclemencia.

"No caviles. Piensa para adelante". —aconseja el compadre Quelemén al posible pactario Riobaldo.[49]

Dejar que su experiencia de vida se enriquezca mediante la experiencia propiciada por la alteridad, por el ser otro, siendo el mismo, es materia de la mayor reflexión, pero la explicación y el entendimiento de las acciones perturbadas se encuentran resumidas en un gesto y en la expresión correlativa que significa por encima de todo encogerse de hombros: "No caviles". He aquí como el *Diccionario Houaiss* define la expresión *encogerse de hombros*: "soportar (cosa desagradable) con paciencia y resignación". Por otra parte, la polisemia de *cisma* es también relevante: es disidencia de opinión y es idea fija, y es, también, devaneo.

[49] Recuérdese que tanto en *Corydon*, de André Gide (homosexualidad) como en *Le mythe de Sisiphe*, de Albert Camus (suicidio), está citada la misma frase del abad Galiani: "Lo importante, decía el abad Galiani a Mme d'Épinay, no es curarse, sino aprender a vivir con sus males". ¿Sería distinta la lección de Quelemén? Homosexual y suicida, Raul Pompeia, autor de *El Ateneo* (1888), nos lega este pensamiento antípoda al de Quelemén: "Los caracteres de una sola pieza [*inteiriços*] son como las antiguas calderas —no tienen válvulas de seguridad y, en caso de presión desesperada: se despedazan".

Quizás sea por el *je m'en foutisme* expresado por el gesto de encogerse de hombros que Guimarães Rosa, innegablemente un señor novelista, no haya tenido recelo (o escrúpulo artístico) en comprometer el desenlace final de la larga relación afectiva entre los dos yagunzos por el recurso al culebrón. Atrevidamente, libera la prosa salvaje y osada para la exposición del cuerpo muerto y desnudo del yagunzo Diadorín —en realidad, el de una moza virgen, porque "a Dios sea dada":



Tal que así se desencantaba, de un encanto tan terrible; levanté la mano para santiguarme, pero lo que con ella escondí fue un sollozo, y escon-

> dí las lágrimas mayores. Aullé. ¡Diadorín! Diadorín era una mujer".

Entre el santiguarse y el sollozar, se oye el aullido de Riobaldo, fiera herida mortalmente. Se recapitula la trama de antiguos culebrones de Pelmex (películas mexicanas), donde la heroína suelta a diestra y siniestra gritos exagerados y lacerantes. En la misma clave, cito esta frase de la novela: "El pájaro que se separa de otro va volando adiós todo el tiempo".

El habla homosexual de Riobaldo es la de un sobreviviente y en ese sentido tal vez estas palabras del novelista Sándor Márai, pertenecientes a *El último encuentro*, sirvan de reflexión: "sobrevivir a alguien por quien nos habríamos dejado matar por amor es uno de los crímenes más misteriosos e incalificables de la vida. Los códigos penales no reconocen este delito".

Crimen, si lo hay en *Gran sertón: veredas*, es el de la sobrevivencia del amante al amado.

En ese sentido y finalmente, señálese que la domesticación operada por el maestro de la USP al invocar *Los sertones*, de Euclides da Cunha —adiestrando nacional y republicanamente al sertón minero del Alto San Francisco— abre el portón a la domesticación operada por el discípulo, Roberto Schwarz, que, a su vez, invoca la novela *Doktor Faustus. Vida del compositor alemán Adrian Leverkühn narrada por un amigo* (1947), de Thomas Mann, con el fin de adiestrar europea e internacionalmente el conflicto/pacto entre el yagunzo y el Diablo. El discípulo también sabe que *comparaison n'est pas raison*, y es por eso que comienza su mayor argumento deshaciendo las diferencias entre las dos obras: "lo que [las dos novelas] tienen en común en tema y técnica, es suficiente para justificar la reflexión sobre lo que las distingue".

Las aproxima el hecho de ser "dramas fáusticos", aunque no sea fácil, desde el punto de vista propiamente temático, erigir la culpa (¿?) por el asesinato del bandido Hermógenes, o por la pasión homosexual en el sertón, de la enfermedad venérea, la sífilis,[50] como camino para la creación de la gran música dodecafónica por parte de Adrian. Las dos obras son, pues, entregadas al análisis del drama fáustico que representan y, para ello, el crítico se concentra en la personalidad de los respectivos novelistas (y no en la personalidad ambivalente, en el caso de Rosa, del narrador Riobaldo y del pseudonarrador anónimo e instruido, y, en el caso de Mann, del mejor amigo del compositor protagonista, que es el narrador de la trama). La intención crítica de Roberto Schwarz es explícita (así como la nuestra, pero desde otra perspectiva, como trataré de exponer sucintamente): "Guimarães Rosa y Thomas Mann son hombres eruditos, que se proponen utilizar un mito de origen". Estamos, pues, de acuerdo, pero en realidad sin estarlo, pues si en el *Doktor Faustus* el mito de origen es constituyente de la propia cultura germánica, en el caso brasileño se trata de un mito que se toma prestado a la cultura europea, de la misma manera en que Cavalcanti Proença, por la misma época, tomó prestado el universo de las cruzadas medievales y de la novela de caballería para domesticar occidentalmente *Gran sertón: veredas*.

[50] La comparación se vuelve peligrosa si lleva a que el incauto aproxime la homosexualidad a la enfermedad.

IX

RESBALARSE EN LA IRONÍA DE LOS NOVELISTAS: LA SIRENA Y LA RANA

Y con una objetividad que solo podría ser fingida, pero con el ceño fruncido y los labios perezosos, haciéndose comprender a medias, habló de la superioridad estética del contorno sirénico comparado con la horcajada estructura humana y describió la lineal elegancia con que las caderas del cuerpo femenino parecen predestinadas a resolverse en las brillantes y lisas escamas de la robusta, flexible y timonera cola sirenal. Niego que hay aquí, decía Adrian, nada de monstruoso, como en tantas otras combinaciones mitológicas de lo humano y lo animal. Ni siquiera podía hablarse, pretendía, de ficción mitológica. La hembra marina tiene una realidad orgánica completa y convincente. Su belleza es grande y su forma necesaria, como fuerza es reconocerlo ante el estado lamentable, disminuido, digno de compasión, de la Sirenita, después de haber comprado su par de piernas, sin que nadie le tributase gratitud por ello.

Thomas Mann, *Doktor Faustus*

Basta decir que en aquellos abrazos [que le di a la sirena] gozaba al mismo tiempo de las más altas formas de voluptuosidad espiritual y de voluptuosidad elemental, privada ésta de cualquier resonancia social que sienten nuestros pastores solitarios cuando en los montes se unen a sus cabras; si la comparación te repugna es porque no eres capaz de efectuar la transposición necesaria del plano bestial al sobrehumano, en mi caso sobrepuestos.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, "El profesor y la sirena"

Antonio Candido nos enseñó que eran evidentemente falsos los mitos de origen tomados de la época medieval por los primeros y grandes escritores neoclásicos y románticos brasileños. Bien o mal asimilados, estaban a favor de la "tendencia a *dar generalidad al detalle concreto*" (énfasis de AC).[51] Si hubieran mitos de origen medieval en el Brasil pre-cabralino, estos serían, por ejemplo, los que Lévi-Strauss recogió con tanto empeño y diligencia en los varios volúmenes de *Mythologiques*. O bien los que fueron recogidos por Koch-Grunberg en la región norte de América del Sur y que, desde la perspectiva de la creación literaria, son dramatizados libremente por Mário de

[51] Cf. *Formación de la literatura brasileña*. Tomo II (México: UNAM, 2014): "En la medida en que toma la realidad local para integrarla a la tradición clásica de Occidente, el indianismo inicial de los árcades puede ser interpretado como tendencia para dar *generalidade ao datalhe concreto*. En efecto, concebido y estéticamente manipulado como si fuese un tipo de pastor arcádico, el indio ha de integrarse en el padrón corriente del hombre pulido; ha te tensionar la viabilidad de incluirse a Brasil en la cultura de Occidente, por medio de la superación de sus particularidades". Errata pensante: donde se lee indio léase yagunzo.

Andrade en la rapsodia Macunaima (1928). Por lo tanto, la idea de recurrir al mito medieval para comprender la inserción del arte brasileño en Occidente es herencia de nuestra estética neoclásica o romántica, pese a su alto valor histórico y analítico.

Se trata de algo que, en la contemporaneidad teórica, tiene el valor de *pacotille*, para retomar la expresión francesa que denota la destitución de toda autenticidad en determinado objeto que aparece como valioso a una mirada ingenuos. No digo, claro, que el novelista Guimarães Rosa no haya tomado como referencia temática el mito de origen germánico. Su erudición lo lleva a ello e incluso a más. Soy todo menos xenófobo y estoy totalmente a favor de los estudios en literatura comparada, siempre que sean despojados de las categorías y las estrategias etnocéntricas consideradas como verdaderas y no meramente coyunturales.

Por ser *a priori* el mito europeo una falsa adquisición, nos importa menos la discusión del mito en su contexto legítimo. Nos importa más bien saber —cuando se trata de la apreciación de pequeñas o de grandes obras de literaturas postcoloniales— el modo en que la solicitud del préstamo es trabajada por el creador. Resánltese, además, los detalles de la retórica de la ficción de Guimarães Rosa. Si el autor, Rosa, así como el pseudonarrador anónimo, fueron instruidos en la áspera cultura occidental, el narrador/protagonista, Riobaldo, tiene poco estudio formal y mucho conocimiento de la semántica del enclave arcaico, y la mayor gracia del monstruo *Gran sertón: veredas* está en que ha querido ir más allá de la gran división entre lo erudito y lo popular, ir más allá de la "gran división", para retomar la expresión de Huyssen,[52] la que no es, y nunca fue, la ambición artística del novelista moderno que se afirma como Thomas Mann en el *Doktor Faustus*.

[52] **Andreas Huyssen, *After the Great Divide; Theories of Representation and Difference* (1987).**

En lo *áspero* del "pasticciaccio brutto" (para retomar la figura de Carlo Emilio Gadda), que es el pensamiento sertanero, el verdadero aunque informalmente instruido es el compadre Quelemén. Y no es por coincidencia que sus actitudes e ideas sean constantemente contrapuestas por Riobaldo a las actitudes e ideas desarrolladas indirectamente por el pseudonarrador anónimo y, como hemos subrayado, también coprotagonista de la novela.

En ese sentido, sería por lo menos curioso —y aquí azuzo la imaginación crítica de los colegas comparatistas especializados en literatura alemana— hacer que *Gran sertón: veredas* suscriba, por diferentes sesgos, el mito fáustico de origen germánico trabajado por Mann. Suscribirlo al análisis de los respectivos códigos de amor y de hombría que derivan del pacto del Hombre con el Diablo, y que se expresan mediante las sensaciones y emociones térmicas por las que pasan los personajes pactarios, operando prohibiciones y fobias. En suma, suscribir el mito de origen fáustico a través del análisis de la relación estrecha entre pacto y sexualidad, entre pacto, sexualidad y creación (composición musical dodecafónica y/o narrativa elaborada dentro de un enclave salvaje).

Como *ticket* de entrada en el universo de Thomas Mann, tal vez pueda ofrecer a la novela de Guimarães Rosa algo del conocimiento popular (en el sentido de *folk knowledge*) que se destaca y se repite en el *Doktor Faustus*, y que, en contrapunto, le indica al lector comparatista varios estratos semánticos de *Gran sertón: veredas*. En el capítulo XXXIII de la novela de Mann, se encuentra dramatizada con todas sus letras la historia de "La sirenita", que toma del célebre cuento

de Hans-Christian Andersen.[53] En el universo acuático y "monstruoso" (tomo ahora *monstruo* siguiendo forma adjetivada que gana con Jorge Luis Borges en el *Manual de zoología fantástica*) de la novela de Thomas Mann, el narrador se escapa de la típica escritura realista moderna de Mann para adentrarse en el discurso mitológico/mítico europeo popular que tiene peso paralelo en el mundo fluvial y también monstruoso de la novela de Guimarães Rosa. Me refiero a la figura de la *sirena*, en Mann, y a la de la *rana*, en Rosa.

[53] Me valgo de Alexia Cruz Bretas para proveerles un breve resumen del cuento: "Enamorada del príncipe, la sirenita resuelve hacer un pacto con una terrible bruja para convertirse en humana, y así intentar conquistar su gran amor. El precio a pagar, sin embargo, se revela demasiado alto al final: además de sentir dolores insospechados, la sirenita debe renunciar, no sólo a la convivencia con sus seres queridos, sino a su voz magnífica y, sobre todo, a su alma inmortal". Errata pensante: donde se lee *bruja*, léase evidentemente Diablo.

En ambos casos, como dice el mismo Borges, estamos en el campo de la "zoología de los sueños" que, según el argentino, si es vista a través de Schopenhauer revelaría sólo la Voluntad. En la figura de la sirena reverbera en el texto de Mann la metamorfosis del ser animal en ser humano, y viceversa. La ambigüedad sexual va más allá de la mera cuestión del *gender* (masculino y femenino), así como en una figura semejante, la del centauro, que, de forma metafórica o elíptica, puebla el universo sertanero y machista.[54] La ambigüedad puebla el mundo-ambiente y gana fuerza en el amor obsesivo de la monstruosa sirena (en el sentido borgiano, insisto) por el príncipe; en su deseo de perder la cola para ganar dos piernas y convertirse en mujer y esposa del príncipe. Ganar la gloria humana y perder la inmortalidad animal.

[54] Ver el poco conocido trabajo de Grégory Delaplanche, "Le cheval magnetomètre". *Miscellanea asiática*. Institut Monumenta Serica, Sankt Augustin (2010): 121-129.

A estos elementos concretos y fantasiosamente simbólicos, que tiran la trama novelesca del Fausto tanto hacia la metamorfosis del animal en humano, como hacia el híbrido, tanto hacia lo melancólico como

hacia la vida ascética (apud Thomas Mann), se suman las sensaciones y emociones —térmicas— instructivas sobre la sexualidad —por las que pasa el hombre pactario, factible, entonces, de comparación en una y otra novela. Cítese como trampolín para la comparación este habla del Diablo en el capítulo XXV del *Doktor Faustus*:

> El amor, por lo menos el amor cálido, te está vedado. Tu vida ha de ser fía -y así quedas privado del amor humano.[55]

[55] Más adelante, se lee en el *Doktor Faustus*: "Queremos en ti la frialdad, una frialdad que apenas si podrás vencerla al calor de las llamas de la creación".

Contrapóngase de *Gran sertón: veredas*: "A veces, Diadorín me miraba con un desdén, como si yo fuese un caso perdido de ley, degenerado en rufián. Me daba rabia. Me desahogué, le dije cosas pesadas. 'No soy el ninguno, no soy frío, no… ¡Tengo mi fuerza de hombre!'". E incluso: "Pero mi mano, por sí, cogió la mano de Diadorín y no volví la cara, aquella mano era la que merecía todo el entendimiento. Mano así apartada de todo, en ella una suavidad de ser era lo que me pertenecía, un calor, la cosa suave solamente".

A Adrian Leverkühn, compositor embargado por la frialdad racional, el amor le está vedado por ser la fuente de calor que inhibe la osadía en la creación musical. Por no tener su amor correspondido por Diadorín, Riobaldo se distancia de él y se acerca a Otacilia. Y reflexiona sobre la pérdida de la afectividad que había experimentado al lado del yagunzo: "Volví a los fríos de la razón". El amor por Diadorín se le escapa con los ojos verdes que lo dejan, entregándolo a los fríos de la razón que lo arrojan a los brazos matrimoniales de Otacilia.

Un valioso comentario sobre el pasaje del *Doktor Faustus* en el que brilla el cuento "La sirenita", de Andersen, es realizado por Alexia

Cruz Bretas en su tesis "Lamento de un artista: *Doctor* Fausto y la cultura alemana", así que lo tomo prestado. Sirve de manera adecuada como un punto de contacto entre las dos novelas, siempre y cuando se hagan las *transformaciones necesarias* (o la traducción, al estilo de Julio Cortázar en la apertura de la novela *62, modelo para armar*[56]), que nunca llegarán a ser infieles desde el punto de vista de la lectura de las respectivas novelas y de sus estrategias de tratamiento del mito de origen germánico, desde la perspectiva de las sensaciones y emociones térmicas por las que pasan los pactarios. Aunque, un poco largo, transcribo el comentario de Alexia Cruz Bretas:

[56] Cf. La traducción propuesta para el plato servido en el restaurante —Je veux un château saignant (Quiero un filete mal pasado)—, es: *Quiero un castillo sangriento*. Léase al respecto mi ensayo titulado: "El entre-lugar del discurso latinoamericano", en *Una literatura en los trópicos. Ensayos de Silviano Santiago* (2012).

> Al igual que el desafortunado personaje de este melancólico cuento de Andersen, Adrian, construye la autoimagen de un ser permanentemente afligido por dolores insospechados provenientes de una existencia híbrida -medio hombre, medio criatura de "sangre fría"-, cuyos tormentos se revelan indisociables de esta terrible condición "inhumana", "deshumana" o incluso, "sobrehumana". Sin embargo, renunciar a esta "frigidez" constitutiva y dejarse "calentar" por el sentimiento amoroso representaría una grave transgresión al pacto demoníaco, haciendo precipitar no sólo la propia ruina, sino también la fatal aniquilación del objeto de tales emociones "calientes" desastrosas en partes iguales [...]. Es así que privado de un contacto plena-

> mente afectivo con el mundo circundante, Leverkühn escoge para sí una especie de refugio incrustado en la región rural de la Alta Bavaria [...] construyendo allí un prosaico e incluso ascético universo particular, estructurado de tal modo que le permita dedicarse en cuerpo y alma al obstinado desempeño de las actividades artísticas.

En contrapunto, me contento sólo con una cita de *Gran sertón: veredas*. Me refiero al momento en que está en juego la piedra de topacio,[57] que Riobaldo trae a Diadorín, a quien había dicho que no es hombre frío, sino que resbala contradictoriamente hacia las manos frías de Otacilia. Más adelante está el fragmento transcrito que merece atención en lo que se refiere a la cuestión del *gender* en la novela de Rosa. Riobaldo no se define, o se define primero por lo caliente y por lo afectivo (el calor de la homosexualidad) y sólo después por lo frígido y lo racional (el frío de la heterosexualidad). Al convertirse en una figura prohibida, el propio objeto de su amor, por la negativa, lo encamina hacia la frialdad y la paz de los brazos femeninos de la futura esposa. La volubilidad de sentimientos del protagonista coincide con la variedad de colores de la prenda que ofrece primero a Diadorín y luego a Otacilia, el topacio, tal como se presenta a los ojos humanos. Al convertirse en anillo de bodas, la piedra de cariño es semejante al amor que lleva a la sirena a querer perder la cola para ganar dos piernas y poder casarse con el príncipe, etc. Leamos *Gran sertón: veredas*:

[57] En la creencia popular se dice que el topacio es energizante y también responsable por la buena relación entre las personas.

> Diadorín era aquella estrecha persona: no hacía trasparecer lo que cavilaba profundamente, ni lo que presumía. Creo que yo también era así. ¿Quería saber yo de él? Sólo si quería y no quería. Ni para definirse callado, en sí, un asunto contrario absurdo, no concede proseguimiento. *Volví a los fríos de la razón*. Ahora, destino de uno, vea usted: yo traje la piedra de topacio para dar a Diadorín; se quedó siendo para Otacilia, por regalo; ¡y hoy se posee en mano de mi mujer! (énfasis agregado).

El lector está frente a la primera experiencia amorosa en la novela, momento en que Diadorín podría haberse declarado a Riobaldo, o viceversa ("Sofistiqué: ¿y si Diadorín clavase en mí los ojos, me declarase todas las palabras? Reacciono que repelía. ¿Yo? ¡Asco!". Pero los dos son iguales, son personas "estrechas" que no dejan "trasparecer lo que cavilan profundamente". No se declaran el uno al otro y ambos, en virtud de un movimiento irónico en las aguas del San Francisco, son resguardados del amor prohibido, así como la choza recubierta por hojas de palmera siempre resguarda al indígena de las intemperies.

Los cuatro ojos masculinos enamorados son desviados del deseo por una "rana brusca, feosa" que salta de las aguas y los distancia. Riobaldo retorna a los fríos de la razón.

En contrapunto y al revés [*ás avessas*], no hay que perder de vista la ironía sembradora de Thomas Mann, revestida de fineza y de crueldad. El novelista germano abandona la condición de erudito y recupera la condición *folk*. Leemos en la novela:

Su cola de pez ofrecía al amor [del Príncipe] un encanto mucho más vivo y original que el de unas miserables piernas humanas.

X

LAS BELLAS INFIELES

La lengua y yo somos una pareja de amantes que juntos procreamos apasionadamente, pero a quienes hasta hoy se les ha negado la bendición eclesiástica y científica. Pero, como soy sertanero, la falta de tales formalidades no me preocupa. Mi amante es más importante para mí.

Guimarães Rosa, sobre lo fundamental
en su relación con la lengua.

Las mujeres son como las traducciones. Las bonitas no son fieles. Y las fieles no son bonitas.

George Bernard Shaw

Ya hemos señalado que la puntuación (incluyendo el guión)[58] es de exclusiva responsabilidad del pseudonarrador anónimo, independientemente de si el habla de Riobaldo la registró en un cuaderno o la grabó en una cinta magnética. Esto nos lleva a creer que, al contrario del etnógrafo, el novelista Guimarães Rosa mantiene —en la transcripción fonética

[58] He aquí la definición canónica de puntuación: "en la lengua escrita, sistema de señales gráficas que indican separación entre unidades significativas para hacer más claros el texto y la frase, pausas, entonaciones, etc. (por ejemplo, punto, coma, punto y coma, signo de interrogación, etc.)".

del habla hacia la escritura sobre papel— el control *emotivo* del habla del observado Riobaldo, a pesar de su precaución en abrir la narrativa con el guión. El habla es sólo de él, pero la puntuación es sólo mía. En la transcripción del habla hacia escritura, el pseudonarrador anónimo termina por someter los registros (poco importa si son escritos o grabados, repito) a la puntuación subjetiva o infiel. Si fuera un científico social ante el registro de un mito indígena o un religioso ante la escritura sagrada, él debería haber asumido el *ipsis litteris*, incluso aunque fuese a regañadientes de la libertad interpretativa.

Destaco ese relacionamiento emotivo y familiar de la ficción novelesca con el discurso de Riobaldo, con el fin de acentuar una *liaison dangereuse* entre el pseudonarrador anónimo (el registrador) y el novelista Guimarães Rosa (transformador del habla del yagunzo, un traductor infiel de los registros ajenos). Es decir, en este nivel, y sólo en este nivel, es posible mezclar al pseudonarrador anónimo y al novelista Rosa, destacando el concubinato mediante sentimientos semejantes y afines en lo que tiene que ver con la concepción del lenguaje artístico o, más precisamente, con la extrañísima puntuación impuesta al habla del yagunzo.

Su traductor en alemán, Günter Lorenz, fue sensible a esa *liaison dangereuse*. En conversación con el autor, generaliza los efectos alcanzados por el novelista (o por el pseudonarrador anónimo), destacando el variado y amplio conocimiento de las lenguas extranjeras por él(los). Con el correr de los años el poliglotismo se vuelve doméstico, se abrasileñiza, y la propia sintaxis de la lengua materna se ve involucrada con otras y diferentes organizaciones sintácticas de la frase originariamente latina. A la pregunta de Lorenz sobre el número de lenguas extranjeras que maneja, Rosa responde: "Creo que ocho, tal vez algunas más".[59]

[59] El "Diálogo con Guimarães Rosa", fechado en enero de 1965, tuvo lugar en Génova durante la realización del Congreso de Escritores Latinoamericanos.

Durante el diálogo, Lorenz le indica de entrada a Rosa que "esta condición de políglota es también muy importante para su lenguaje", y recuerda enseguida que en otra ocasión el novelista le había hablado de "retraducción intelectual". La *liaison dangereuse* entre el autor Rosa y el pseudonarrador anónimo pasa por encima del habla del narrador / protagonista Riobaldo y explica el hecho de que el creador esté siempre citando expresiones, proverbios y peculiaridades intraducibles de idiomas extranjeros. Y continúa Günter Lorenz: "estoy pensando en la magnífica palabra *supping* [el vocablo viene de *suppe*: sopa, y Rosa lo utiliza para referirse al tiempo], que usted extrajo del dialecto hamburgués y, para la cual no existe traducción en sus diccionarios, pero en su libro tiene traducción y lugar".

Tal vez una de las formas de comprender la "retraducción intelectual" operada por Rosa en su novela sea referirla a las poéticas de traducción en el siglo XVII francés, cuando se acuñó la metáfora "les belles infidèles" para explicar positivamente el hecho de que no son los traductores quienes traicionan al autor y mistifican al lector (expresado por el famoso calambur italiano: *traduttore traditore*). Es el *recurso* al registro noble del traductor el que es traidor. Si se traduce literalmente (*ipsis litteris*, palabra por palabra, como se dice), el texto original pierde su sabor en la lengua de destino. Por lo tanto, tan importante como la obediencia a la letra original es también el esfuerzo de llevarla —en la transposición lingüística— a un nivel que no desanima al lector de la traducción, es decir, al segundo lector.[60] Tanto más elegante la *traducción* (es decir, tanto más correcto, claro y puro sea el texto traducido), mayor el potencial de *infidelidad al original*, infidelidad que gana valor porque estará siendo delicada y bellamente transmitida al lector.

En el caso del siglo XVII francés, la infidelidad al texto original estaba asociada a la be-

[60] En este razonamiento fue de gran ayuda la antología *As 'belas infiéis'* (Lisboa, Pedago, 2012), con introducción, traducción y notas de João Domingues.

lleza y a la elegancia de la mujer y juzgada como cualidad estilística usurpada por el traductor a los autores clásicos griegos y romanos. En el siglo XX, el de Guimarães Rosa, la infidelidad al original de Riobaldo se asocia a la búsqueda de la cualidad y de la *belleza salvaje* de la lengua portuguesa hablada en el Brasil y en particular de la sertanera. Rosa lleva a la lengua portuguesa a tomar prestado recursos y técnicas que escapan del universo estrecho y cerrado del enclave, abriendo las fronteras del sertón del Alto São Francisco a infidelidades anárquicas de exclusiva responsabilidad del novelista cosmopolita y políglota que es Guimarães Rosa. Es él, y no el pseudonarrador anónimo, el retraductor intelectual del habla de Riobaldo.

En la época de Nicolas Boileau y de su arte poético, anota João Domingues, "el propio arte de traducir revela, de forma intrínseca e inextricable, una profunda actividad de análisis y de crítica literaria". Al trabajar la metáfora "bella infiel", Domingues resalta el valor de la crítica literaria, previa a la traducción, que, paradójicamente, solo va a patentarse en las "infidelidades conscientes" realizadas por el traductor al original. Estas apuntan no a "deformarlo, sino a eliminar defectos, mejorar expresiones, aclarar el sentido, o eliminar elementos con los que no está de acuerdo". Nicolas Perrot d'Alancourt, responsable de la traducción al francés de los diálogos satíricos de Luciano de Samósata (1654), escribió que sólo después de que el texto original haya sido bien asimilado es que se lo puede traducir; asimilado de tal modo, que el *nombre del autor* a ser traducido no sería más que parte del título de una obra que ya entonces tendría otra autoría, la de él, el traductor. He ahí la justificación para el adjetivo *intelectual* que acompaña el sustantivo *retraducción*, como también para el nombre del *autor*, Guimarães Rosa, en la tapa del libro.

Durante los dos primeros tercios de *Gran sertón: veredas*, la puntuación (incluyendo en ella el guión) es menos un sistema de señales

gráficas que indican separación entre unidades significativas para hacer más claro el texto y la frase, las pausas, las entonaciones, etc. Es menos un rígido sistema de control lógico y expresivo de la locución, de la frase y del párrafo dictado por la norma culta de la lengua portuguesa. En su conjunto, la puntuación es sobre todo y principalmente un modo aleatorio y salvaje de adornar, en la hoja de papel impresa, abusiva y atrevidamente las locuciones, frases y párrafos que ganaron el derecho de ciudadanía en la lengua portuguesa que se habla en el Alto San Francisco. Un ejemplo entre muchos del empleo de señales gráficas:

> Después, ni pintado: que el Liso del Susuarón no daba paso a gente viva, era el *raso* peor habiente, era un escampo de los infiernos. ¿Si lo es, sí? ¡Ah, lo es por tal! Eh… ¿Más que el Hueco-de-Agujero? Ah, no, esto es cosa distinta- antes de la controvertencia del Negro y del Pardo… También donde se forma calor de muerte, pero en otras condiciones… La gente, allí, roe rampas… Ah, ¿el Tablero?

En el tercio final de la novela, tal vez porque el texto opta por una narrativa más fluida, donde se acepta con menos parsimonia el diálogo entre personajes, la puntuación se vuelve más convencional. Ella es más aleatoria y anárquica en los dos primeros tercios, más contenida y más literal en el último. Y podemos *abrir de par en par* el juego de la sobreposición subjetiva de la puntuación en el texto ficcional de Riobaldo, por ser de responsabilidad única del matrimonio del autor con el pseudonarrador anónimo, hombres genios que se mueven en lo áspero de la cultura occidental.

La puntuación es una *decisión* de ellos y no del narrador Riobaldo. Decisión a favor de la *escritura* en detrimento del poder del *habla*.

La puntuación de *Gran sertón: veredas* se convierte en algo muy parecido al proceso del que se vale el pintor norteamericano Jackson Pollock para pintar sus telas tiradas en el piso de su taller. Me refiero a la *action painting*. El carácter fuertemente aleatorio y anárquico de la puntuación en la novela rosiana lo acerca a la *dripping technique* de Pollock.[61] En ese sentido, la señal gráfica (cualquiera que sea) es un modo compulsivo —con resultado fonético y semántico inédito e imprevisto la mayoría de las veces— de esparcir tinta en una hoja de papel que un día será impresa, modo compulsivo en todo y por todo semejante —por otro lado, y al contrario, ya que se trata de un producto meramente salvaje— a los garabatos, desprovistos de significado (obviamente que fonético y semántico), que el indio Nambiquara dibuja en la hoja de papel en blanco que él exhibe al etnógrafo y a sus compañeros de tribu.

[61] En su ensayo sobre el discurso de Riobaldo, Roberto Schwarz plantea la hipótesis de que la narrativa, en su totalidad, fue escrita por la "técnica puntillista", refiriéndose a los pintores impresionistas franceses. Preferimos la *dripping technique* de Pollock como comparación, porque las interpretaciones modernas del artista puntillista indican que él construye y geometriza el color, racionaliza la luz y trata objetivamente la figura.

En Gran sertón: veredas, la señal gráfica de puntuación es lo contrario de los lugares comunes tal como fueron coleccionados en el famoso diccionario organizado por Gustave Flaubert —una lista de significantes con semántica congelada. Las señales de puntuación son significantes salvajes, bruscos y flotantes, que permanecen siempre por encima de la barra del significado. Con ellos, ¿será que Rosa no presta al texto del narrador yagunzo algo que él desea ardiente y oscuramente en su *habla* sertanera? ¿No le regalaba, señorialmente, el aura de "prestigio y autoridad" de lo sublime a lo que existe de insondable y de exótico

en las cavilaciones sertaneras?[62] ¿No desequilibra intencionalmente su estatuto dentro de la cultura brasileña?

Guimarães Rosa es nuestro más notable precursor en las artes de la mezcla artística de la *high* y la *low culture*, para retomar las expresiones tal como fueron trabajadas por el ya citado Andreas Huyssen. Léase cómo de repente la puntuación al estilo de la *dripping technique* de Pollock es un mecanismo compensatorio para la envidia de *Riobaldo*. Son varios los momentos en que la envidia se explicita en el habla: "Lo que yo envidio es su instrucción de usted..."; "Lo que envidio es la instrucción que usted tiene", etc. Al final de la triple emprendida están a mano el narrador / protagonista, el pseudonarrador anónimo / coprotagonista y el autor.

Aunque desde el punto de vista estrictamente retórico sean riquísimas las lecturas de los desvíos en el vocabulario y en la sintaxis de *Gran sertón: veredas* hechas por los poetas concretos, Augusto y Haroldo de Campos,[63] creo que se trata —una vez más— de adiestrar y de domesticar al monstruo de Rosa mediante el recurso a su actualización por los genios de la literatura universal en el siglo XX, entre ellos Ezra Pound y James Joyce, en detrimento del conocimiento intrínseco del proceso.

Claro que al traer el ejemplo de la técnica de pintura de Jackson Pollock, el autor de este ensayo está cometiendo obviamente un ejercicio

[62] Llamo la atención del lector extranjero a la etimología del verbo *matutar*. Viene de *montaña/montuno* [*mata/matuto*]: "individuo que vive en el campo y cuya personalidad revela rusticidad de espíritu, falta de trajín social; campesino [*caipira*], labrador [*roceiro*], provinciano [*jeca*]" (*Diccionario Houaiss*). Al comprobar la observación anterior, se nota que en el texto de Rosa no aparecen una sola vez los vocablos *caipira* y *jeca*. Aparece *labrador*, pero con connotación peyorativa: "A uno vi que daba órdenes: un labrador bravo, arrastrando los pantalones y las espuelas. Pero los otros, chusma de ellos eran sólo harapos de miseria, casi no poseían el respeto de las ropas de vestir".

[63] En el caso de la novela de Rosa, consultar: Augusto de Campos, "Um lance de 'dès' no Grande Sertão" (1959).

de domesticación. A favor de los concretos y mío, añádase que el proceso de transcripción del habla —cualquiera que sea la técnica para su registro *in loco*— es siempre responsabilidad del pseudonarrador anónimo y del autor, y por eso tiene que ver menos con la fidelidad en su transcripción y más con la expresión de tonalidades salvajes (ajenas el portugués letrado) prestadas al habla sertanera.

XI

LO ABIERTO

Con todos los ojos ve la criatura lo abierto.

Rainer Maria Rilke, "Octava elegía de Duino"

Allí había garrapata… ¿Qué es lo que chupaban
para su menudito vivir?

Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*

Si el caballo es considerado por los mongoles como el compañero ideal del "hombre viril", no es sólo por tratarse de un medio de transporte sin comparación, rápido, incansable y con capacidad de alimentarse en cualquier estación con el pasto que se encuentra por el camino. Si los juzgan indispensables es también porque presumen ser ellos capaces de percibir ciertas cosas que escapan a la vista de su caballero. Los mongoles, en realidad, prestan a sus monturas la capacidad de sentir la presencia de las "almas" (*süns*), de "fantasmas" (*čötgör, güjc*) y de otras "cosas invisibles" (*üzegdehgüj jum*), más o menos peligrosas, que imaginan poblar la "estepa inhabitada".

Grégory Delaplace, "Le cheval magnétomètre".

No se crea que el acto de deconstruir los diferentes procesos de domesticación del objeto literario es un modo práctico de cambiar la página del análisis crítico realizado por el especialista, con el fin de que todo y cualquier lector pueda enseñorearse del texto en estado bruto, es decir, tal como se presenta a los ojos y a la imaginación desarmados. La deconstrucción no pretende expulsar del escenario del arte la crítica especializada, por lo que no tiene como finalidad exhibir tal cual la creación literaria —la novela o el poema. Simplemente cuestiona los laberintos aparentes o los subterfugios mistificadores que los domadores emplean valiéndose de ellos con o sin pertinencia. Nombra una estrategia teórica, aunque no indique un único camino teórico. Después de mil y un protocolos de lectura, la deconstrucción quiere enfrentar la novela publicada, en este caso *Gran sertón: veredas*, como el monstruo que permanece salvaje, incluso después de haber sido domado por competentes y eximios entrenadores.

La deconstrucción es, en última instancia, un proyecto frontal y circunlunar de *convivencia conflictiva* con el objeto literario sumado a la prole interpretativa que él mismo ha alimentado.

En un primer momento, se acata el desdoblamiento explicativo y analítico del objeto en cuestión (la novela de Guimarães Rosa) mediante otro y semejante objeto (*Los sertones*, de Euclides da Cunha), que se propone como manifestación artística ajena al objeto, pero que ya está rigurosamente incorporado a la tradición cultural y literaria nacional. En el debido tiempo, esta imagen semejante y ajena ya había sido absorbida por la mayoría de los letrados, a través de elegantes y siempre útiles juegos de convivencia historiográfica o estilística que consideraremos como de *convivencia amistosa* (en oposición a la convivencia conflictiva, arriba señalada). En un segundo momento, la deconstrucción descarta la imposición de una imagen semejante y ajena

al objeto de análisis, aunque la superposición pueda ser considerada correcta o juzgada feliz por la mayoría de los pares llamados conservadores. En un tercer momento, la lectura deconstructora descarta la posibilidad de que la imagen semejante y ajena sea superpuesta aisladamente al objeto, controlando y dirigiendo su imprevisible y original semántica mediante la amalgama amistosa con la imagen propuesta.

Estos juegos de convivencia entre la novela de Guimarães Rosa y la imagen semejante (considerada como) adecuada, son calificados de amistosos porque en realidad no perturban el movimiento de recepción de la obra reciente, ya que apuntan a franquear la puerta de entrada –*mi casa es su casa*, como se dice en español– para que cualquier interesado tengan un acceso más fácil –y, evidentemente, menos peligroso– al objeto nada *d'hommestique* que es *Gran sertón: veredas*. En 1956, la novela de Rosa se le aparece al lector como un libro poco común y nada familiar.

En otras palabras: *Gran sertón: veredas*, de Guimarães Rosa, es entregado al público en el momento en que *Los sertones*, de Euclides da Cunha, ya era de la casa.

Proporcionados por la domesticación amorosa de la cualidad salvaje, los juegos de convivencia amistosa del crítico con su objeto de análisis, incluso si y después de haber sido deconstruidos, servirán siempre –y a cualquiera– para autenticar y legitimar la circulación elogiosa del objeto / libro entre los lectores letrados ("¿No es tierno mi animalito? Repare bien, ¿no tiene la cara del dueño?"), constituyendo la historia crítica de su recorrido, un recorrido poco o nada accidentado por las universidades, bibliotecas públicas y particulares y hasta por los codiciados órganos de comunicación de masas, como es el caso de los programas televisivos en nuestros días. Por otro lado, sin embargo, los juegos de convivencia amistosa reducen

prácticamente a cero los innumerables obstáculos que se deben enfrentar en el momento en que el lector pretende ser un deconstructor.

Al levantar la liebre de la domesticación, el deconstrutor comienza a liberar el objeto de los innumerables revestimientos amistosos y reductores. Algunos más y otras menos felices. Cada caso es un caso.

El deconstruir no lleva al lector crítico a dejar de lado, en una esquina del aula o en un libro de ensayos, el proceso de domesticación, en particular de un monstruo de la talla de *Gran sertón: veredas*. Todo es útil. Nuestro recorrido lo demuestra hasta el agotamiento. Por otro lado, insisto, el acto de deconstruir la domesticación no indica la señalización del camino en una dirección particular, o más allá de la crítica especializada. Al tomar asiento como una de las formas de la crítica a la crítica (es necesario dar nombre a los bueyes), la deconstrucción no pretende desnudar el objeto literario, aunque pueda volverlo rudo y tosco a paladares ultraseensibles. La carne de *Gran sertón: veredas* vuelve al estado de cruda y a la condición de casi indigesta, incluso después de haber sido cocida en baño maría por la mejor crítica. Carne tan cruda como la del corazón de la onza pintada que el yagunzo, después de matar al animal, mastica y traga para convertirse en una onza pintada en el Alto San Francisco.[64] Deconstruir es un encuentro favorable y valiente con la novela-animal cruda y al borde de la muerte, como si ella fuera —y ciertamente lo es— el monstruo que sólo se concreta como objeto-cultura a lo largo de los varios, sucesivos y contradictorios (o paradojales) procesos de domesticación (o de antropomorfización) por los que ha pasado.

[64] "Sí, pero, la onza, la persona misma es quien tiene que matarla; ¡pero matar con mano corta, a punta de cuchillo! Pues entonces, por ahí se ve, yo ya he visto: un sujeto medroso, que tiene mucho miedo natural de la onza, pero que tanto quiere transformarse en yagunzo, valentón; y ese hombre afila su cuchillo, y va al cubil, capaz de matar la onza, con mucha enemistad; ¡se come, el corazón, se llena de valores terribles".

Tel qu'en Lui-même enfin la domestication le change
(Tal como al fin la domesticación lo transforma en sí mismo)

Stéphane Mallarmé, "Le Tombeau D´Edgar Poe".

La domesticación del objeto salvaje no es sólo un signo negativo. Es también un signo positivo en la medida en que afirma y reafirma la cualidad salvaje y la belleza salvaje de un monstruo que, si se apreciara irrespetuosamente la flor de la época en que vivimos, podría presentarse de manera no tan consecuente ni tan evidente. Es preferible el equívoco pasajero al descarte eterno. En los trucos caprichosos de los que se vale el habilidoso domador, se revela menos el resultado de la magia que deja fascinado al espectador, y más el acierto y la perfección de los mecanismos mistificadores que posibilitan el pleno ejercicio de la *ilusión* del conocimiento en la cultura literaria. Con el correr de los años, se hizo ilusoria la cualidad y la belleza salvaje de *Gran sertón: veredas*.

La piedra que rueda de lo alto de la montaña y descarrila el trencito caipira, metáfora desarrollada al inicio de este texto, se hace también recurrente en el poema "O cacto", de Manuel Bandeira.[65] Me sirvo de la nueva imagen para reanudar el tema de la deconstrucción. Incluso en una tierra de "feracidades excepcionales", de la que es ejemplo la región del Alto San Francisco, sólo el tifón furibundo de la deconstrucción puede abatir de la raíz el cuerpo varonil y monstruoso de la novela de Guimarães Rosa. Él cae atravesado en la arena literaria brasileña. Rompe las orillas de las obras fronteras, impide el tránsito libre de cuentos, poemas y novelas, arrebata los cabos iluministas de las bibliotecas y de las universidades y durante veinticuatro horas priva a

[65] **En *Libertinagem* (1930).**

la ciudad de luz y energía. Sólo después del apagón es que se puede ver cómo el cuerpo del monstruo, aunque apalancado en la tierra sertanera que lo vio nacer y lo creó, ya abatido y muerto por las ráfagas del tifón, permanece erguido. Bello, áspero e intratable.

Tal vez haya llegado el momento de matar a mano corta,* a semejanza del yagunzo, principal domador del monstruo del Alto San Francisco. Es decir, ha llegado el momento de enfrentar al crítico y al historiador de la literatura que adopta valores universales *eurocéntricos* para ocupar el puesto de portavoz de todos los compañeros de profesión que, frente a frente con la novela de Guimarães Rosa, tienen veleidades cosmopolitas y comparatistas. Se convierte en el sastre que viste al monstruo con una sobrecubierta no siempre obvia, tomada prestada al modo de la diseminación de la obra de arte regional en Occidente. El sastre es asesorado por el novelista Liev Tolstoi. No es difícil percibir que la célebre frase del novelista ruso, "Si quieres ser universal, comienza por pintar tu aldea", está detrás de otra máxima extraída del monstruo que siempre es citada por los portavoces de los regionalistas: "El sertón es del tamaño del mundo". De repente, el monstruo rosiano es también y principalmente igualado a una serie interminable de novelas de factura comunitaria que poco tienen que ver con él.

*** "Matar a mano corta", expresión empleada por Rosa en *Gran Sertón: veredas*, remite a acuchillar.**

En caso de que el sertón del Alto San Francisco fuera del tamaño del mundo, Riobaldo, al retratarlo en su habla, no sólo estaría representando cualquier espacio poblado del planeta Tierra, sino también solidificando como verdadero el principio-motor valorativo de la producción literaria regionalista o localista en la historia de las literaturas nacionales en Occidente, independientemente del continente en que ella echa sus raíces, obras de arte regionalistas que anhelan ser consideradas, es decir, analizadas, como universales. Donde la vista percibe la

región —el microcosmos—, véase la aldea que gana la condición de mundo —el macrocosmos. La región es superpuesta al planeta, y viceversa, sin que se perciba bien una y otra. Se amalgama la región y el planeta con la intención de domesticar mejor a una y a otra. Léase también esta otra frase de Riobaldo que reitera lo consabido por los defensores del papel del regionalismo en el contexto de la literatura universal: "Usted va a ver, en Goiás, cuánto, cuánto mundo cabe en el mundo".

El acto de deconstruir el principio-motor indiferenciado y universalista de la estética literaria regionalista —enuncio y repito la estrategia general presentada por este ensayo— no significa estar necesaria y totalmente en desacuerdo con él. El principio-motor indiferenciado y universalista es válido para mil y una obras literarias regionales en las que el autor cree píamente estar representando al mundo. No significa, pues, expulsar el principio-motor del regionalismo universal fuera de la crítica y de la historia literaria, aunque se esté aplicando a un determinado ejemplo artístico que apunta a alcanzar la calidad y la belleza salvaje, como es el caso de *Gran sertón: veredas*. Deconstruir significa desatar el eslabón propuesto por la tradición amistosa e historicista, aunque el deconstructor momentáneamente o estratégicamente, deje en altavoz ronronear inútil e interminablemente la canción: "pinto mi aldea, porque quiero ser universal".

La universalidad de la novela *Gran sertón: veredas* es sin duda local, concreta y notable, aunque no alberga el aspecto provinciano de aldea minera o brasileña que, entre muchas en nuestra literatura, se desea ejemplar de la vida humana en el planeta Tierra; la universalidad anhelada por la novela es valiente y atrevida, es arriesgada y peligrosa. Quiere someter un perdido enclave arcaico del Alto San Francisco —subyugado por la irascibilidad de sus mandones, enclave entregado al juego político regional, injusto y mezquino— a la apreciación crítica de sociedades nacionales urbanas y letradas, aunque ciegas por la

ilusión de la modernización republicana, al no prestar la más mínima atención a las escandalosas diferencias sociales y económicas —desean industrializarse a todo vapor, o sacar partido financiero de la injusta industrialización ajena.[66]

La ilusión se casa con la ilusión. Sólo la ilusión propuesta por las sobrecubiertas, de las que *Los sertones* es el primer y mejor ejemplo, puede casarse con la afirmación, obviamente ilusoria, del señor Presidente de la República de Brasil que afirma querer "quemar cincuenta años (¿o serían cuatrocientos cincuenta años?) de Historia en cinco años de gobierno". De esta divergencia —cronológica y, no nos avergoncemos, ufanista— adviene el hecho de que las sobrecubiertas que recubren de forma resistente (o de manera más feliz) la cualidad y la belleza salvaje del monstruo sean de carácter histórico-descriptivo de la nacionalidad enferma. En el plano propiamente brasileño, se destacó el libro *Los sertones*; en el plano universal, las novelas medievales de caballería, levantadas inicialmente por Cavalcanti Proença; en el plano político, las películas de Glauber Rocha y, en el plano mítico, la trama tomada de la novela *Doktor Faustus*, de Thomas Mann.

[66] Es siempre instructivo tener algún paralelo, aunque éste pueda encaminar hacia otro propósito, muy diferente del nuestro. Recomiendo consultar la "Introducción" a *Rebeldes primitivos* de Eric Hobsbawn. De allí tomo sólo este corto y significativo fragmento: "Los hombres y mujeres de que aquí nos ocupamos [los rebeldes primitivos] difieren de los ingleses en que no han nacido en el mundo del capitalismo como nace un mecánico de la cuenca del Tyne, con cuatro generaciones de sindicalismo detrás de sí […] [del mundo capitalista les] llega este mundo traído desde fuera, unas veces con insidia, por el operar de fuerzas económicas que no comprenden y sobre las que no tienen control alguno […]". En términos obvios, el recurso a los "rebeldes primitivos", al igual que el recurso a *Los sertones*, no es una sobrecubierta que merezca confianza o desconfianza. Es una sobrecubierta siempre merecedora de crédito.

No siendo de carácter histórico-descriptivo la nacionalidad enferma, el tiempo de la divergencia al que este texto se refiere es naturalmente anacrónico, acrónico. Tanto un adjetivo como el otro se presentan

como los más calificados para caracterizar la rara especie de temporalidad que el monstruo de Rosa expresa en los tiempos modernos. En otras palabras, la temporalidad particular del monstruo se define por contrariar la toda-poderosa cronología; se define por la atemporalidad de su inserción en el Tiempo. Se trata de un enclave arcaico, perdido detrás de la sierra de la Mantiqueira, en Minas Gerais, que abofetea la pseudomodernidad del poscolonialismo en Brasil y en América Latina. El negativo —el prefijo griego de an / acrónico y de a / temporal— es la forma absoluta del *descrédito del tiempo histórico*, tal como es expuesto literariamente por el enclave arcaico, o de manera metafórica, tal como es expuesto por el multifacético y cultural Gabinete de Curiosidades (*Wunderkammern*), *alimentado* por los europeos desde los grandes descubrimientos modernos.

Las sobrecubiertas histórico-descriptivas inspiradas por el sentimiento de nacionalidad expuestas en este texto no llegan a desmentir el hecho de que lo crudo y lo feroz del monstruo muerto aún respiran y resuellan; lo crudo y lo feroz se exhiben —como en el cuadro "La lección de anatomía del Dr. Tulp", de Rembrandt— en la afrenta inerte del *cadáver* expuesto y en la valentía irresponsable del transgresivo y deliciosamente amoroso *enclave* de las Gerais, indomable y morosamente iluminada por el Bien y el mal, insensible y rebelde al yugo de cualquier gobierno, enclave anatómico y bellamente delimitado por la naturaleza salvaje y traicionera, donde la tierra fértil de los márgenes comulga con el agua desbordante en *cálculos fluviales* que van por debajo y más allá del saber humano, cálculos enigmáticos, siempre aprisionados por las categorías históricas impuestas por la domesticación. En el Alto San Francisco, las generaciones se suceden por *inseminación fluvial*, como se lee en la novela.

El monstruo no quiere representar nada; es sólo espacio-sin-tiempo en el planeta Tierra. Es salvaje, desde el momento en que, desprovisto

de los marcos predeterminados por el saber histórico, se encuentra sólo armado de las balizas que le son propias y legítimas. Él quiere ser sólo *wilderness*. Bajo la forma de novela, la *wilderness* dice que es enclave y es cadáver expuesto, y que el lector se entregue, si le apetece, al examen del cuerpo de delito. La curiosidad humana nunca impone límites. Suerte nuestra, de inspiración nietzscheana.

Disecciónese la vereda abierta a la izquierda por el río, ya descarnada, semejante al brazo humano en la lección de anatomía del Dr. Tulp, para que mejor se conozca el organismo vivo del cadáver, el cuerpo, el cuerpo de quien, aunque temeroso de Dios, exultó el Bien y el Mal —¿no es esa la lección ofrecida por el criminal retratado en colores por Rembrandt? o la lección ofrecida por el yagunzo Riobaldo, a quien Guimarães Rosa resucita al prestarle la palabra escrita?

La novela *Gran sertón: veredas* es monstruosa por ser —en toda la extensión del verbo— un momento único de la filosofía contemporánea, tal como fue elaborada y desarrollada por Martin Heidegger[67] al final de la década de 1920, cuando las ideas antropocéntricas hasta entonces sistematizadas por la filosofía occidental se descarrilan por la lectura de las investigaciones hechas en biología y zoología por Jakob Von Uexküll.[68]

En ese momento, el mundo se vuelve de nuevo enigma para Heidegger. No se puede conce-

[67] No es casualidad que sean un heideggeriano, el filósofo Vicente Ferreira da Silva, y una traductora de Rainer Maria Rilke, Dora Ferreira da Silva, los primeros en admirar y respetar la obra maestra de Guimarães Rosa, y a convocar a los más importantes intelectuales brasileños de los años 1950 a escribir para la revista *Diálogo*. Son los dos que patrocinan los primeros y definitivos ensayos sobre la novela. Las sensaciones afines son sensibilidades afines. En aquella revista se toma el mejor antídoto contra los "Escritores que no logran leer *Gran sertón: veredas*", título de artículo ya citado.

[68] *Milieu animal et milieu humain*. Paris: Bibliothèque Rivages, 2010. En el ensayo "L'homme, l'animal et la question du monde chez Heidegger", Joël Balazut ofrece una buena descripción de ese momento: "En verdad, el problema del mundo [en su modo de abertura hacia

lo animal] constituye el centro del cuestionamiento de Heidegger en un curso de 1929/30 titulado *Conceptos fundamentales de la metafísica: Mundo-finitud-soledad*. En este curso Heidegger analiza largamente el comportamiento animal tal como está siendo presentado en las investigaciones contemporáneas en las ciencias de la biológicas y la sociología y, en particular, en la investigación de Jacob Von Uexküll. Su análisis preciso y documentado del comportamiento animal, desarrollado en más de cien páginas, es conducido por una perspectiva comparatista.

bir como un único. Las investigaciones de Uexküll son contemporáneas de la física cuántica y de las vanguardias artísticas y, a semejanza de ellas, postulan la radical deshumanización de la naturaleza y expresan el abandono de toda perspectiva a*ntropocéntrica* en las ciencias de la vida. El modo en que el animal abre los ojos y entrega el cuerpo al mundo, analizado y explicado por Uexküll, obliga al filósofo alemán a reconsiderar su teorización sobre el modo de apertura al mundo por el *Dasein*. Más recientemente, el italiano Giorgio Agamben retomará las diversas teorías sobre el animal y el hombre en el ensayo *Lo abierto*, confesamente alimentado por las conclusiones a las que llegó Heidegger en los cursos impartidos en 1929/1930. Se juzga importante desde entonces comprender la diferencia entre la percepción visual del animal y la percepción visual del hombre sobre los mundos para los cuales se abren sus respectivas miradas y se entregan sus respectivos cuerpos.

Leo en Agamben: "Uexküll muestra que este mundo unitario no existe, así como no existen un tiempo y un espacio iguales para todos los vivientes. La abeja, la libélula o la mosca que observamos volar cerca de nosotros en un día de sol, no se mueven en el mismo mundo en que los observamos ni comparten con nosotros —o entre ellos— el mismo tiempo y el mismo espacio".[69]

Agamben retoma las observaciones del zoólogo, describiendo sucintamente el

[69] Cf. *Milieu animal et milieu humaine*: "[…] el biólogo se da cuenta de que cada ser vivo es un sujeto que vive en un mundo que le es propio, permaneciendo su centro". Se puede concluir que el mundo existe como en proceso constante de descentramiento.

momento que antecede a la supremacía antropocéntrica en la visión del mundo. Copio responsabilizándome de las cursivas de una de las frases: "Demasiado frecuentemente […] nos imaginamos que las relaciones que un determinado sujeto animal mantiene con las cosas de su ambiente ocurren en el mismo espacio y al mismo tiempo de las que nos vinculan con los objetos de nuestro mundo humano. *Esta ilusión se apoya en la creencia en un mundo único en el que se situarían todos los seres vivientes* […]. No existe un bosque en cuanto ambiente objetivamente determinado; existe un bosque-para-la-guardia-forestal, un bosque-para-el-cazador, un bosque-para-el-botánico […] y, en fin, un bosque de fábula en el que se pierde Caperucita Roja".

Tal vez *Gran sertón: veredas* —y esta es nuestra propuesta de lectura desconstructora— quiera cliquear en un instante atemporal y sólo espacial, definitivo e insostenible, cuando el hombre creyó equivocadamente que el mundo era único y compartido fraternalmente por todos los seres vivos. Ciertamente, quiere cliquear en un instante de intensa fragmentación del mundo, instante-ya y totalmente sustraído de nuestra lente de lectores urbanos, letrados y modernos de la novela. El avance del tiempo histórico se retrae para que domine —en el espacio del escenario literario, en el enclave del Alto San Francisco— el modo de apertura al mundo del cuerpo animal, cuestión que fascina, a la vez que también embrutece al pensador que sólo logra afirmarse teóricamente gracias a la visión antropocéntrica del mundo.

Así como el mundo de cada animal y el mundo del hombre, Espacio y Tiempo están *prestos* a diferenciarse y complementarse. Como siempre, Guimarães Rosa cliquea en el *prestos* y en el *casi*. La imposible visibilidad de lo invisible.

Retomo a Uexküll en la lectura realizada por los dos filósofos citados. Con el debido cuidado, Uexküll comienza a distinguir el *Umgebung* (el

espacio objetivo donde vemos un ser vivo moverse), del *Unwelt* (el mundo-ambiente),[70] que está constituido por una serie más o menos amplia de elementos, a la que él designa como "portadores de significación" (*Bedeutungsträger*) o como marcas (*Merkmalträger*). Los portadores de significación, o las marcas, del *Unwelt* son los únicos elementos que llevan a un determinado animal a reaccionar, es el ejemplo del ácido butírico exhalado por los animales de pelo que atrae irremediablemente la garrapata,[71] en apariencia insensible a los estímulos ambientales. Retomando el ambiente infantil escolar, se puede decir que el insecto sólo *presta atención* al ácido butírico. Es la atención particular a determinado "portador de significación" la que comanda la percepción del mundo-ambiente por parte del animal. El espacio objetivo es en realidad el propio mundo-ambiente particular al hombre, y a él, al mundo-ambiente humano, Uexküll no atribuye ningún privilegio especial en el análisis de la percepción animal.

[70] Para una lectura crítica y contemporánea del concepto, recomiendo a Camille Chamois, "Les enjeux epistemologiques de la notion d'Unwelt chez Jakob von Uexküll". *Tétralogies* 21 (2016): 171-194. Es de interés su análisis sobre el modo en el que la teoría sobre el mundo-ambiente se aleja del darwinismo.

[71] Cito a Uexküll: "no indagamos más cuál es el olor y cuál es el gusto del ácido butírico para la garrapata, sólo constatamos el hecho de que el ácido butírico se convirtió, en la medida en que es biológicamente significativo, en portador de significación [*Bedeutungsträger*] para la garrapata".

En el caso de que le interese al observador o al pensador dejar el punto de vista antropocéntrico, el mundo-ambiente comienza a variar *ad infinitum*, de acuerdo con el punto de vista del que el etólogo se vale —en un proceso de "intoxicación interespecies" (Dominique Lestel)—[72] para observar el modo de percepción de un determinado animal. Dejarse intoxicar, por

[72] Cf.: los etólogos que trabajan en el campo se arriesgan a dejarse intoxicar por el animal que intentan comprender. Sí, la intoxicación interespecies es sin duda una de las vías privilegiadas de acceso a los mundos-ambientes [*Unwelten*] del otro". Como ejemplo retomo uno ya mencionado. Riobaldo se intoxica con el animal al alimentarse del corazón de la onza pintada.

ejemplo, por la garrapata, "de corta vida", según Guimarães Rosa,[73] para percibir su mundo-ambiente, cuyo portador de significación es el ácido butírico. El bosque en tanto medio objetivamente determinado no existe: lo que existe es el bosque-para, tal como está expuesto en la cita tomada de Agamben. Así como existe un bosque donde se pierde la Caperucita Roja, existe otra por donde se adentra en visita Guimarães Rosa, un bosque-para-la-novela-de-Guimarães-Rosa, nuestro objeto de análisis. Lo mismo ocurre en el cuento "Mi tío el jauareté", que será analizado posteriormente. Un bosque cuyo portador de significación es la onza. *En Gran sertón: veredas*, el bosque no es selva, sino bosques.[74]

[73] La observación de Rosa, en el epígrafe de este capítulo, es corroborada por Uexküll: "el abundante banquete de sangre de la garrapata es también su banquete de muerte, pues no le resta nada más por hacer que caerse al suelo, poner sus huevos y morir.

Retomo la lección de Uexküll y una sugerencia que hace al lector moderno. Imaginar cómo aparecería un fragmento del universo humano si se considera desde el punto de vista del erizo, de la abeja, de la mosca o del perro. O de la garrapata. Aclara él: "La experiencia es útil en virtud del efecto de *dépaysement* (expatriación) que produce en el lector, desde entonces obligado a mirar con ojos no humanos los lugares que le son más familiares". Los lugares o las sensaciones que nos son aparentemente más familiares pueden y deben ser mirados con ojos no humanos.

[74] En la novela, el plural para "el" *floresta* de los Gerais se impone textualmente. Cf.: "El Urucuia, sus orillas. ¡Y vi mis Generales! // Aquello no era sólo monte, ¡era hasta *florestas*!". Otro ejemplo: "[…] aquellos agujerazos precipicios, barranco donde cabe el mar, y con tantos enormes escalones de *florestas*, el río pasa allá por lo más en medio, oculto en el fondo del fondo, sólo bajo el amasijo de árboles negros de tan viejos, que forman un bosque muy matorral" (énfasis agregado).

Expatriado del universo humano, tanto Riobaldo, en la novela de Rosa, como Adrian Leverkühn, en la novela de Thomas Mann, ambos logran la perspectiva de la percepción animal. Las sensaciones y las emociones

térmicas pasan a dominar su visión del mundo-ambiente y sus respectivas relaciones con otros seres humanos. Las sensaciones y las emociones térmicas pasan a ser, como ya indicamos antes, instructivas para la comprensión de la percepción de la sexualidad y del amor por parte del pactario. Recuerdo nuevamente una de las frases tomadas de Thomas Mann: "El amor, por lo menos el amor cálido te está vedado. Tu vida debe ser fría —y así quedas privado del amor humano". Cuando Riobaldo y Diadorín, aún niños, se encuentran por primera vez al borde del río de Janeiro, afluente del San Francisco, este le tiende la mano: "El niño me había dado la mano para bajar el barranco. Era una mano bonita, suave y caliente, ahora yo estaba vergonzoso, perturbado" (énfasis agregado). Antes había observado: "Pero yo miraba a aquel niño, con un placer de compañía, como nunca por nadie había sentido". Riobaldo y Adrian viven menguados y solitarios, como la garrapata en la observación del etólogo. Esperan el momento para chupar la sangre *caliente* del animal que se avecinará. *Menudito vivir*.

En una naturaleza inmensa y diversificada en mil bosques, la garrapata responde o reacciona a tres portadores de significación, y sólo a ellos. Atraída por la *luz*, permanece en el extremo de una rama de arbusto o de un gajo de árbol y allí puede permanecer por años, sin comer, sin nada, completamente amorfa. Está al acecho. Espera que un rumiante, un herbívoro, o un ser humano, pase por debajo de la rama o del gajo, para alimentarse de su *sangre*. Ella siente el olor del *ácido butírico* exhalado por el animal o por el hombre. El olor le inyecta vida y entonces se deja caer, atraída por la excitación olfativa. Se acopla a él en la región con menos pelos, y se mete bajo la piel. Se alimenta de la sangre animal en tal cantidad, desproporcionada al tamaño del cuerpo, que puede pasar de sus dos milímetros a ganar la forma de un grano de arveja.

POST SCRIPTUM: PARIENTES POR INTOXICACIÓN

Yo soy jaguar… ¡Yo -jaguar!
¿Usté cree que parezco jaguar? Hay horas que parezco más.
Usté no tiene aquello -espejín, ¿tendrá? Quería ver mi cara…
Tiss, n't, n't.
Ellos [los jaguares] saben que soy de su pueblo.

"Mi tío el jaguareté", en *Estas estórias*

En marzo de 1961, cinco años después de publicado *Gran sertón: veredas*, la revista *Senhor*, de gran prestigio en el mundo intelectual brasileño, entrega al público el cuento "Mi tío el jauareté".[75] El largo cuento sólo saldrá publicado en forma de libro póstumamente. Es parte de la colección *Estas estórias* (1969), editada por Paulo Rónai, con la colaboración de D. Maria Augusta de Camargos Rocha, secretaria y colaboradora de Rosa. En una nota introductoria, Rónai afirma: "Se señala también que el autor, sobre todo en las historias ya publicadas, y retrabajadas, dejó anotado a lápiz, por encima de algunas palabras o expresiones constantes de esos textos, una que otra variante". Es el caso de la historia en cuestión.

[75] En lengua tupí, *iauara* significa onza y *eté*, verdadero. El tío es la onza verdadera, mientras que el oncero es el que se intoxica, para reanudar la expresión de Dominique Lestel, para transformarse en onza. Adelanto nuestro razonamiento y cito: "Pero yo soy jaguar. El jaguareté, mi tío, hermano de mi madre, tutira … ¡Mis parientes! ¡Mis parientes!".

Desde el estrecho punto de vista de la retórica de la ficción, "Mi tío el jauareté" sigue las figuras principales establecidas de manera original por Guimarães Rosa en la novela, es decir, las figuras narrativas que orientan la oralidad/literaria de *Gran sertón: veredas* se reanudan de manera similar en el cuento. De nombre Toño Tigrero, el sertanero y cazador de onzas [*onceiro*] narra su propia experiencia de vida en la región sur de Mato Grosso —en contacto violento y fraterno con las onzas— a un señor montado a caballo que golpea inesperadamente a su puerta y es recibido como visita por todo un día. El habla suelta e interesada de Toño Tigrero es alimentada por la cachaza que el visitante trae en el equipaje y le ofrece en retribución por la buena acogida.

En la condición de oyente atento y callado, el visitante (que no debe ser confundido con un habitante de la misma región) toma para sí la función de pseudonarrador anónimo y, como en la novela, se desdobla en coprotagonista silencioso durante el desarrollo de la narrativa, pues ésta es evidentemente, y de modo simplificado, un monólogo en el interior de una situación dialógica. Si el habla tiene origen en el oncero Toño, y le pertenece, no hay duda de que la transcripción fonética que nos llega (esa es por lo menos la principal ilusión vendida al lector por el texto ficcional) es de total responsabilidad del pseudonarrador anónimo y coprotagonista silencioso que tuvo el cuidado de registrar en la memoria, de anotar o de grabar la voz ajena.

Tanto la oralidad como la sofisticación literaria son una fuerte contradicción, tanto en la novela como en esta historia. No es el lugar para retomar análisis retóricos ya hechos en este ensayo, pero, en caso de duda, remítase a ellos. Por las características formales y por la coincidencia existente en el levantamiento objetivo de esas y de otras marcas retóricas, se podría suponer que el cuento habría

sido una eventual *digresión* al interior de la trama principal de la novela, suprimida posteriormente. Habría sido parte de la novela y terminó siendo una historia, aparentemente suelta en la colección *Estas estórias*. Posiblemente, habría sido suprimida por el narrador/oncero que fallece al final (asesinado por el visitante que se vale finalmente del revólver que Toño ya había percibido —Cf. "No haga eso conmigo, no me mate") o por haber reencarnado —renacer/reencarnado— con la identidad de onza (Cf. la forma verbal "Reiucaanacé" que hace eco en una especie de risotada: "eeee… ee... e... e..." —últimas palabras del cuento). Ambas lecturas del párrafo final son, pues, posibles.[76]

[76] En una carta a Haroldo de Campos (26/4/1963), Guimarães explica el desenlace de la narrativa, subrayando la alusión inesperada de Toño a uno de sus antiguos nombres propios, Macuncozo. La interpretación de Rosa apunta a desplazar el eje principal del cuento de la descendencia indígena del oncero a la africana, ya que, continúa, "Macuncozo es una nota africana, salpicada allí al final". Para explicar la condición física del oncero, Rosa se vale de la palabra *estertor* para pintar la situación ("perdido en la corriente de estertor de sus últimas exclamaciones"), vocablo que auxilia, pero no acelera totalmente la lectura que quiere evitar la ambigüedad como figura final de la historia. Por otra parte, la explicación de Rosa se encuadra en la insistencia de la crítica a imponer la sobrecubierta histórico-descriptiva, de fondo nacional —la mezcla de razas—, como descripción elucidativa del enclave arcaico.

Indíquese aún otra semejanza entre la novela y el cuento. En la larga experiencia de vida de Riobaldo, un detalle en su trato con las onzas pintadas, señalado y trabajado anteriormente en este texto bajo el tema de la ferocidad o de valentía del sertanero,[77] retorna en el cuento y de manera mucho más elaborada, como es de suponer en un texto que gira única y exclusivamente en torno a las

[77] En el cuento queda claro que el miedo es el único antídoto contra la intoxicación interespécies. Cito: "¿Usté tiene miedo?, Usté, entonces, no puede ser jaguar… Usté no puede entender…" Por otra parte, el miedo es también el sentimiento con el que el hombre comulga con la onza. Vuelvo a citar: "Cuando la llamo, ella [María-María] acude. ¿Quiere ver? Usté está temblando, lo sé. No tenga miedo, ella no viene, nada más viene si la llamo. Si no la llamo, no viene. También me tiene miedo, como usté…".

onzas. Por su importancia como elemento de conexión entre la novela y el cuento, que trato a partir de ahora como post-scriptum de la novela, copio este pasaje del habla de Toño Tigrero donde se afirma el proceso de intoxicación interespecie por el que pasa:

> ¿Usted quiere saber de onza? [...] Yo comí su carne. Buena, más sabrosa, más suave. La cociné con carurú salvaje. Mucha sal, pimienta fuerte. De la [onza] pinina me comí solamente el *corazón*, mixiri, lo comí frito, tostado, de todas formas. Y untaba mi cuerpo con la grasa. ¡Para que nunca tuviera miedo!

La situación inversa —la onza *intoxicándose* al alimentarse de la carne y del corazón del hombre— es también experimentada y narrada en el cuento, mostrando cómo la figura de la ambivalencia en la valoración de la experiencia humana / animal debe ser regla en esta lectura, donde destaco como elemento diferencial lo indiferenciado, es decir, la propuesta de lectura de Toño y / o de la onza como intoxicados, acatando la sugerencia de lectura ofrecida por Dominique Lestel en la comprensión de la entrada del hombre en el mundo animal por Uexhüll.

Recuérdese la raíz etimológica de *tóxico*. Se origina en el griego *pharmakon*. En la célebre lectura de Jacques Derrida del diálogo *Fedro*, donde Platón trabaja la cuestión del origen de la *escritura humana*,[78] ese es el vocablo griego que organiza semánticamente la diferencia/

[78] "La farmacia de Platón", en *La diseminación* (1972). Se trata, en la terminología de Derrida, de un elemento indecidible, que no puede ser aprehendido por las oposiciones binarias como remedio/veneno, bien/mal, dentro/fuera, etc. La decisión de lectura de lo indecidible por sólo uno de los opuestos acarrea la congelación por parte del lector de sólo uno de los significados del elemento indecidible, su domesticación.

indiferenciada entre su función como veneno y/o remedio al servicio de la memoria del hombre.

En el presente caso, el vocablo *tóxico* —a partir de la lectura sugerida por Dominique Lestel, repito— sirve para organizar de modo ambivalente la condición del *intoxicado*, es decir, del ser humano que se arriesga a alimentarse del corazón del animal salvaje —hacerse "pariente" del animal feroz— que él desea observar. Sólo por la *intoxicación* es que el hombre puede dejar el lugar de la reflexión antropocéntrica del mundo propuesta por la metafísica occidental, para retomar la enseñanza de Heidegger a fines de los años 1920; puede abandonar definitivamente el lugar de la reflexión antropocéntrica del mundo, y adentrarse por el mundo-ambiente (*Unwelt*) del otro y animal.

La marca de la intoxicación ya está en el propio título de la historia, donde la alusión al tío como una onza verdadera, neutraliza la descendencia propiamente humana de Toño, hijo de Chico Pedro, considerado como un "hombre bruto", muerto en Goiás, y de madre india, del gentil Tacunapeua, tribu del río Iriri, afluente del río Xingú, y ya muerta. Como en la novela, el protagonista del cuento recibió varios nombres durante su vida: Bacuriquirepa y Breo/Bero, dados por la madre, Antonio de Eiesus, en bautismo católico, Macuncozo, nombre dado a un sitio, palabra de origen africano, y finalmente Tonho Tigreiro. Tal vez sea importante dar el debido peso a esta sentencia de Toño:

> Ahora, no tengo nombre, no lo necesito.

Dado el debido crédito al desposeimiento del nombre propio, creo que se puede decir que las ramificaciones sanguíneas propiamente humanas, que ratifican la condición de *ente* del oncero llamado Toño, van siendo

minimizadas a medida que él mismo se involucra en la narrativa y retoma con insistencia la extraña descendencia avuncular. Se afirma como forma final de la relación familiar su condición de "pariente" de la onza (el vocablo *pariente*, refiriéndose a la onza, se utiliza 15 veces en el texto). Se añade que, en referencia a su nueva condición de existente, hay párrafos notables, en el que Toño describe el modo en que se percibe la onza. O al discurrir como viven las onzas, momento en el que llega a notaciones sorprendentes sobre el hábitat, que no había sido hasta entonces el suyo. Se destaca finalmente su encuentro con la onza hembra, de nombre María-María, de quien se enamora. Ella es la "primera onza que ve y no mata".

No hay como no recordar la observación de Uexhüll en el momento en que se lee el modo en el que se da el reencuentro feliz entre Toño y María María. Copio a Guimarães Rosa: "De madrugada yo estaba durmiendo. Ella vino. Me despertó, me olía. Vi aquellos ojos bonitos, ojos amarillos con las pintitas negras, bubiando bueno, de donde aquella luz… *entonces fingí que estaba muerto*, no podía hacer nada. Ella me olió, huele-oliendo, pata suspendida, pensé que buscaba mi cuello […]. Mucho tiempo no hizo nada. Después puso su manaza sobre mi pecho, con mucha firmeza" (énfasis agregado).

En el capítulo 5 de su estudio "La forme et le mouvement en tant que signes perceptifs", Uexhüll analiza el caso de la graja (*chouchas*, en francés), que caza langostas. Observa que la graja es incapaz de ver una langosta inmóvil y sólo busca capturarla cuando empieza a dar saltitos. A primera vista, se puede decir que la graja conoce bien la forma de la langosta, pero sólo la *reconoce* cuando está en movimiento. Sin embargo, otras observaciones del científico indican que la graja no reconoce absolutamente la forma inmóvil de la langosta y que su percepción del insecto sólo se activa cuando esta se encuentra en movimiento. Continúa él y el cito:

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.

∞

LA TRADUCCIÓN ESPAÑOLA DE *GRAN SERTÓN: VEREDAS*

Marília Rothier Cardoso[1]
Pontificia Universidad Católica de Río de Janeiro

El trabajo con el lenguaje, como instrumento del arte y de la exploración del mundo, concentra buena parte de la importancia del legado literario de Guimarães Rosa. Basta recordar algunas de sus consideraciones, referidas a Günter Lorenz en la antológica entrevista de 1965. Extendiéndose sobre el tema, enfatiza su "método, que implica la utilización de cada palabra como si ella acabara de nacer, para limpiarla de las impurezas del lenguaje cotidiano y reducirla a su sentido original" ("Diálogo com Guimarães Rosa" 81). Para alcanzar ese efecto, utiliza expresiones regionales, arcaísmos, torsiones sintácticas "traducidas" de otras lenguas, técnicas elaboradas de sufijación y prefijación, además de combinar fórmulas eruditas con la economía propia del habla popular. Esta dicción característica, resultado de un amplio conocimiento lingüístico y una gran potencia inventiva, pareciera alejar las posibilidades de circulación de sus libros a nivel internacional. Sin embargo, ello no ocurre. El alcance cosmopolita del estilo rosiano se debe tanto al empeño del autor en cuidar criteriosamente las ediciones extranjeras, como también a la disposición de los

[1] Quisiera agradecer al Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de São Paulo por hacer posible la consulta de la correspondencia entre Guimarães Rosa y su traductor español y, de esta manera, conocer el contexto de producción de tan importante tarea. Dejo un reconocimiento especial a Ángel Crespo por su competente y artístico trabajo de transcreación de *Gran sertón: veredas* en lengua española. Agradezco también a Lívia Baião y a Francisco Thiago Camêlo la ayuda en la investigación y revisión de este ensayo.

traductores, estimulados por el desafío de ese lenguaje singular y complejo.

Incluso sin haber participado del *boom* latinoamericano de los años sesenta, la obra de Rosa alcanzó una buena repercusión internacional; editoriales de Alemania, Italia, Francia y Estados Unidos publicaron algunos de sus títulos. Satisfecho con los resultados, el escritor impulsó iniciativas para que fuese también leído en la lengua de Castilla: "Siempre pensé que *Gran sertón: veredas* quedaría mejor traducido al español —lengua toda de fuerza, garbo y altiva" (carta de Guimarães Rosa a Ángel Crespo, 09/12/64).[2] Con ese objetivo resolvió, posiblemente, echar mano de sus relaciones con otros diplomáticos-escritores y pidió la indicación de un traductor competente a João Cabral de Melo Neto, quien trabajó en Barcelona por algunos años. Esta carta no fue encontrada, pero la respuesta eficaz del poeta forma parte del acervo de Rosa en el IEB-USP. Aunque sugiere dos nombres, refuerza la indicación de Ángel Crespo —"poeta y traductor de poetas"—, residente en Madrid: "Crespo tendrá la ventaja de una mayor familiaridad con su obra" (João Cabral a GR, 26/02 / 64).[3]

[2] La correspondencia entre escritor y traductor, aquí citada, se encuentra en el archivo Guimarães Rosa del Instituto de Estudios Brasileños de la Universidad de San Pablo. Las transcripciones de fragmentos serán indicadas, en adelante, por las iniciales de remitente y destinatario, en este orden, con la fecha de envío.

[3] En la misma sección en que se encuentra la referida correspondencia entre escritor y traductor, se guardó esta carta del poeta João Cabral de Melo Neto, también diplomático, indicando a Crespo como traductor competente, en respuesta a la petición de Rosa.

Todo parece ir por buen camino pues, un poco más tarde, el propio Ángel Crespo, director de la *Revista de Cultura Brasileña*, editada por la Embajada de Brasil, invita a Rosa (30/04/64) a participar del próximo número de la revista que versará sobre literatura de vanguardia. Aunque se disculpa por no atender la invitación, el escritor muestra su admiración por la iniciativa y el trabajo editorial desarrollado por Crespo, con la colaboración de Pilar Gómez Bedate. La aproximación estaba dada. En la

siguiente carta, Crespo lamenta la negativa de Rosa, pero no pierde oportunidad para sacar al baile el asunto de mutuo interés —la versión española de la trayectoria de Riobaldo. Sus palabras son elocuentes: "El sólo hecho de que tenga usted tanta confianza en mí me da fuerzas para decirle que sí: que estoy dispuesto a hacer dicha traducción y que tomaré la cosa como si se tratase de una obra original" (AC a GR, 16/08/64). El traductor no disimula su ansiedad, pero es solo después de la aceptación de la editorial Seix Barral que inicia la tan ardua como deseada tarea: "Así es que estoy muy contento y muy asustado, pues traducir su extraordinario libro es un trabajo que va a poner a prueba todos mi recursos de brasileñista, poeta y padre de familia" (AC a GR, 02/12/64).

En los meses siguientes, la correspondencia entre escritor y traductor avanza en paralelo con el trabajo de exploración de los recursos eruditos y populares de la lengua española para adecuarla a las sonoridades y sentidos de la intrincada aventura de narrar el sertón. De la seriedad, rigor y energía con que Crespo desempeñó el trabajo da testimonio el inicio de la nota que redactó y firmó para abrir la edición, lanzada en 1967:

> El presente libro, uno de los más importantes de la literatura brasileña de todos los tiempos, se presta a comentarios de la más variada índole. Sin embargo, a nosotros, en cuanto traductores, sólo nos corresponde en esta ocasión referirnos a nuestro trabajo, no por la dificultad y la satisfacción intelectual que éste nos ha supuesto, sino porque, al hacerlo, ayudaremos, en cierto modo, al lector a gozar plenamente de su lectura ("Nota del traductor" 9).

La travesía del texto gana fluencia e impacto confirmando el cuidado con que se elaboró la traducción. Todos los recursos se han comprometido para producir el efecto más cercano al de la versión original. Véanse, a manera de ejeplo, una muestra de las soluciones de algunas dificultades referentes a las particularidades lexicales, donde queda patente la maestría traductológica en el mantenimiento del juego verbal rosiano.

[4] Rosa, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1967. Todas las citas de esta traducción en español de la novela serán indicadas como TAC(traducción de Ángel Crespo), seguida del número de página.

> [...] pan o torta, según te importa [...] (TAC 13).[4]

> [...] pão ou pães é questão de opiniães [...] (9).[5]

Para este juego sonoro imposible de traducir (incluso porque la palabra "opiniones" se grafió en una variante fónica, aquí eventualmente empleada para rimar con "panes") se encontró en español una solución especialmente feliz, pues, al usar términos del mismo campo semántico, se reconstituye, en la rima, el leve humor de la apertura de la novela.

[5] Rosa, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 5 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. Todas las citas del original de la novela serán realizadas a partir de esta edición.

> Pero en no-luna, en lo oscuro hecho, es un oscurón que ata y te mata (TAC 31).

> Mas, em deslua, no escuro feito, é um escurão, que peia e pega (27).

Aquí se confirma lo que el traductor expone en el prefacio, es decir, la directriz de usar expresiones españolas cuya sonoridad equivaldría a la de la frase del texto brasileño. La aliteración y la variación vocálica, al final de la frase, resuenan con efecto de ritmo similar, marcado por la rima.

> Al mientrastanto, le encontré gracia [...] (TAC 336).
>
> Ao entrementes, eu achei graça [...] (339).

En la traducción, se observa un grado de complejidad todavía mayor al del original, incluso siguiendo estrictamente sus principios orientadores. El punto de partida es una conjunción adversativa, cuyos componentes son yuxtapuestos para formar, como en la versión brasileña, un sólo vocablo, que forma una locución adverbial.

> Sucinto que sucedió, a horas tantas, estallidos y estruendos estampidos, retrenzados en el latiguear de las balas-balas, siempre de aquello. Siempremente (TAC 442).
>
> Sucinto que se passou, horas tantas, estalos e estrondos estouros, sotraçando no chicotear das balas-balas, sempre disso. Sempremente (442).

Aquí, se exacerba el estilo reiterativo, reforzado por las aliteraciones y por la composición duplicada (adverbio más sufijo adverbial) del indi-

cador de tiempo unido al final. Cabe percibir, también, que los tres sustantivos, que alternan sibilantes y dentales —evocando el sonido de los tiros— pueden ser clasificados con la función de adjetivarse unos a otros.

Cuando expone, de cierta forma, su método traductológico en el prefacio de la novela, Ángel Crespo se empeña en distinguir su trabajo de los logros de otros traductores, mencionando específicamente los de francés e inglés:

> Conocemos las traducciones a los dos últimos idiomas y, en ellas, sus autores no se han preocupado de mantener el clima lingüístico del original. [...] Lo que nosotros hemos intentado es [...] más congruente con el verdadero concepto de traducción; hemos tratado de aplicar al castellano el mismo instrumental que Guimarães Rosa ha aplicado al portugués y procurado efectos semejantes a los por él conseguidos ("Nota del traductor" 9).

Se puede confirmar, en las citas siguientes, el cumplimiento de tales intenciones de escritura artística, firmadas por quien está dotado de sensibilidad para el ritmo de los coloquialismos regionales y, así, conservar la sonoridad de la escritura rosiana oralizada:

> [...] y yo espiaba para el agua, esperando ver venir mezclada la sangre bermeja; [...] (TAC 184).

> [...] e eu espiava para a água, esperando ver vir misturado o sangue vermelho dele [...] (184).

La posposición de dos verbos en el infinitivo, mantenida en la traducción, suena como un modismo común en el habla brasileña, preservándose así el encadenamiento aliterado.

> Los coatíes bajaban, estornudando, de su siesta de ellos en los árboles, y los yacúes volaban a otros árboles [...] (TAC 187).

> Os coatis desciam, espirrando de sua sesta deles, nas árvores, e os jacus voavam para outras árvores [...] (188).

Aquí, el español se impregna del estilo sertanero e incorpora el posesivo pleonástico.

> [...] el odio es acordarse uno de los que no debe-de; [...] (TAC 271).

> [...] o ódio –é a gente se lembrar do que não deve de; [...] (273).

El traductor siguió la orientación del autor en el uso del verbo "deber" (auxiliar) con preposición "de", común en el habla interiorana, lo que resulta en una frase aparentemente elíptica, pues termina en preposición.

La orden no era-de? (TAC 275).

A ordem não era-de? (277).

En este ejemplo, el verbo "ser" (en función de conexión), cuando pide la preposición "de" se desplaza al final del periodo, resultando en una construcción característicamente popular.

Y en trueque cedía yo las arras, todo lo mío, todo lo más: alma y palma y desalma… (TAC 316).

E em troca eu cedia às arras, tudo meu, tudo o mais -alma e palma, e desalma… (318).

El autor incluyó, en la narrativa, la frase rimada –"sua alma, sua palma"- y la desdobló, siendo en ello seguido por el traductor.

Cuando quise rezar; […] sabe usted? Cuál… *El Diablo en la calle, en medio del remolino*… Usted lo sabía… Diadorín -yo quería ver- asegurarlo en los ojos… (TAC 444).

Quando quis rezar […]. Que o senhor sabe? Qual:… *o Diabo na rua, no meio do redemunho*… O senhor soubesse… Diadorim -eu queria ver-segurar com os olhos… (450).

En la descripción del clímax, la traducción mantiene el ritmo entrecortado del original. Las frases incompletas de la caracterización de la escena del pasado se contraponen a las menciones al interlocutor y las contaminan con las marcas estilísticas de su incertidumbre y violencia. La proximidad entre el español y el portugués permitió que la frase-refrán de la novela guardase, traducida, el mismo impacto.

En la carta, ya citada, la del 02/12/1964, donde el traductor-poeta informa a Guimarães Rosa que, firmado el contrato con la editorial, reúne todas las energías para enfrentar la tarea, pide la ayuda del autor para acceder a todo el material bibliográfico posible. Cabe recordar que la novela apareció en 1956 y pese al impacto causado por su publicación, a principios de la década siguiente aún contaba con una fortuna crítica incipiente. Por la respuesta de Rosa, en una carta del 09/12/1964, se sabe que, en lo concerniente a la crítica, el pedido de Crespo fue rápido y generosamente atendido. Junto a la carta, van cuatro estudios de críticos de renombre en Brasil y Portugal. Y el 14 del mismo mes, siguen diecisiete textos más, lo que suma un total de veintiuna lecturas del lenguaje rosiano. Sin embargo, la segunda petición, referente a "diccionarios o gramáticas de regionalismos y estudios sobre el dialecto de Minas" —realizada por el traductor con el fin de disponerse a "ver en la frondosidad maravillosa de su prosa" (AC a GR, 02/12/64)—, recibe información escéptica por parte del autor. Rosa escribe: "En cuanto a diccionarios o gramáticas con regionalismos, es ya un ítem más sin solución. Yo mismo no conozco nada aquí, en el género, que valga la pena". Y añade: "Pero, como usted pronto verá, el trabajo de Cavalcanti Proença le explicará incluso más, pues los problemas son más de "comprensión" poética que de lexicología" (GR a AC, 09/12/64). Esta última afirmación con certeza estimuló a Crespo a recurrir a su inventiva de poeta para el desempeño de la desafiante tarea —tarea realizada, a la manera de Haroldo de Campos, como "transcreación". Otros extractos subrayan que el conocimiento de las posibilidades (en espe-

cial, en cuanto a la construcción morfológica) del español, por parte de Crespo, podían competir con los conocimientos lingüísticos de Rosa:

> Prontamente, que yo no deseaba anda-glorias, mano a mando (TAC 66).
>
> Rentemente que eu não desejava arreglórias, mão de mando (64).

La construcción del sustantivo "arreglórias", posiblemente a partir de "arreglo" (acto o efecto irregular, ajuste, combinación), que destaca, con el prefijo forjado inventivamente, la falsedad de la posición de mando ofrecida a Riobaldo, es vertida al español a través del compuesto "anda-glorias". Los efectos aliterativos se mantienen, garantizando la fuerza de la frase.

> [...] una vez que corría a caballo, por hacer ejercicio, y un labrador que aquello vio se asustó, saltó de rodillas en el camino, requiriendo: _"No haga *vivalaley* en mí, no, por amor de Dios, señor Zebebel, por perdón ... (TAC 64).
>
> [...] uma vez, ele corria a cavalo, por exercício e um veredeiro que isto viu se assustou, pulou de joelhos na estrada, requerendo: _"Não faz vivalhei em mim não, mor-de-Deus, seu Zebebel, por perdão..." (62).

El parecido con el portugués permitió el equivalente acuñado, en español, del sustantivo "vivalaley" con el que el pobre aterrorizado sertanero "tradujo" (como una orden de exterminio) la exclamación entusiasta del jefe de los yagunzos. Así se mantuvo el efecto de humor.

> [...] y esto de la guerra es mismedad, mismismo (TAC 228).

> [...] e isso de guerra é mesmice, mesmagem (230).

La traducción recurre a la variedad de sufijos previstos en su idioma para adecuarse a la invención terminológica del texto brasileño, cuidando que nada del efecto sonoro se pierda.

> Urgentemente debe mandarse un portador, a lugar de farmacia, a comprar adquirido remedio fuerte, que lo hay, para terminar con la malaria, en definitividad! (TAC 319-320).

> Urgentemente é se mandar portador, a lugar de farmácia, comprar adquirido remédio forte, que há, para se terminar com a maleita em definitividade! (322).

El traductor logró aproximarse a la forma escrita original que se elaboró con construcciones típicas de la oralidad; la repetición de términos con sentido equivalente, aunque de clase gramatical diversa, es una característica del habla popular, así como la formación de palabras por sufijación o prefijación, que resultan largas y suenan como eruditas.

> Entonces, sucedió: las balas abejearon. Zumbidos -que rajaban las jambas de las ventanas- despedazaban, pulverizaban los listones (TAC 440).
>
> Dá, deu: bala beijaflorou. Zúos -ao que rachavam ombreiras das janelas, estraçalhavam, esfarelavam frasquia (446).

Se destaca aquí el nombre del insecto transformado en verbo. Toda la sonoridad, bordeando el efecto onomatopéyico (en el exceso de sibilantes), es reproducida en la traducción.

Teniendo en sus manos prácticamente todo el material crítico significativo, editado hasta entonces[6] sobre la novela, Ángel Crespo agradece al escritor, en carta del 31/12/1964, y confirma el inicio inmediato del trabajo. A continuación, se nota una larga pausa en la correspondencia y, por la carta siguiente, fechada el 19 de septiembre de 1965, se entiende que Crespo y Pilar Bedate estuvieron en Brasil y que, en los encuentros con Rosa, la traducción en curso fue ciertamente el principal asunto tratado. En esta reanudación del diálogo por escrito, hecha cuando la traducción ya iba bien adelantada, se nos hace saber que Crespo guardaba, para la revisión final del texto, un listado de dudas sobre el significado de "algunas palabras que no se encuentran en los diccionarios".

Es interesante acompañar el creciente entusiasmo del traductor y tomar conocimiento de cómo iba construyendo (aún en la informalidad del estilo epistolar y sin falsa modestia) su propia teoría de la traducción:

[6] Al final de la carta del 31/12/1964, enviada por Crespo en agradecimiento a la bibliografía recibida, se encuentra la siguiente indicación manuscrita realizada por Rosa: "Nota: Con Bernardo, le remití, también el *Diálogo* 8" —referencia al número que esta revista le dedicó a su obra.

> Estoy contentísimo con este trabajo pues la obra resulta, en castellano, casi tan maravillosa como en portugués. Desde luego, he procurado que su carácter -el de la traducción- se aparte del de las traducciones francesa e inglesa. Quiero una traducción poética como el original, y no prosaica (AC a GR, 04/12/65).

Debe haber agradado bastante a Guimarães Rosa encontrar, en Crespo, un traductor-poeta. Se nota que, en el original de la carta citada, la expresión "traducción poética" recibió dos subrayados a lápiz, ciertamente hechos por el feliz destinatario. En el párrafo posterior de la misma carta, en relación a la traducción del cuento "La otra orilla del río" —el más famoso de *Primeras historias*—, vertido al español por el argentino Rodolfo Alonso, Crespo deplora que se hayan empleado pocos americanismos. En paráfrasis de tono humorístico, raro en su diálogo con Rosa, observa, teniendo a la vista su trabajo: "Mano viejo Riobaldo tiene que hablar un poco como los manitos de América que hablan su especial y bonito castellano" (04/12/65).

Se pueden rastrear algunos de esos momentos donde se insertan términos apropiados de lenguas indígenas.

> La extravagante horca de ahorcar, construida, aprobada allí particularmente porque no tenía recurso de cárcel, y pajear a un criminal en viajes era dificultoso [...] (TAC 57).

> A estúrdia forca de enforcar, construída aprovada ali particularmente, porque não tinham recurso de cadeia, e pajear criminoso por viagens era dificultoso [...] (59).

Como muestra el glosario, organizado por Crespo e incluido en el volumen de la traducción, el verbo "pajear" es un americanismo, pues significa "comportarse como un pajé o hechicero indio".

> Uno con los menos trapos: ni siquiera sólo el deporte de un taparrabos desharrapado, y, en lugar de camisa, viéndose la especie de chaleco, de cuero de yaguacacaca (TAC 288).

> Um, aos menos trapos: nem bem só o esporte de uma tanga esfarrapada, e, em lugar de camisa, a ver a espécie de colete, de couro de jaguacacaca (290).

Aquí se nota que, además de mantener la construcción perifrástica del original, Crespo usó (como define también en el glosario) no el término español "*nutria*" (= lontra), sino el nombre indígena del animal, preferido por el autor.

Es, ahí, en esa misma larga comunicación de los éxitos y dificultades de un traductor, que sigue la lista de las palabras que, en la justificación de Crespo, *"no he podido interpretar, aunque de algunas tengo mis sospechas"* (04/12/65). De esa lista, relacionada con la primera parte de la novela, constan, entre otras, las siguientes expresiones:

"réis-coado"; "corruscuba", "manlixa", "sarre os onhos". Las explicaciones del autor, sin embargo, no quedaron registradas. Es posible que haya habido un encuentro entre los dos. Sin embargo, contamos con las descripciones propuestas para otra lista (enviada el 16/02/1966), que corresponden a las dudas resaltadas de la segunda parte. En la propia carta de Crespo, Guimarães Rosa —por cierto, siempre ocupado, pero dispuesto a ayudar— hizo sus anotaciones a lápiz, anotaciones que debe haber comunicado al remitente. Es importante transcribir algunas de ellas; por ejemplo: "duro-do-brejo" fue definido, lacónicamente, como "capim" [capín en español]. Ya "banglafumen" mereció una serie de sinónimos: "banga-la-fumenga = joão ninguém, hombre sin valor, sin importancia, sujeto sin ton ni son [*sujeito à toa*], mequetrefe, pobre diablo [borra-botas]". "Bilistrocas" es definido como "las dos mujeres, bellezas así, dando delicias". A su vez, "falfa" fue explicado como término elíptico de "esfalfa, estafa".

El buen provecho que Crespo sacó del apoyo y sugerencias del escritor queda en evidencia en las citas siguientes, escogidas entre las soluciones sintácticas más interesantes:

> Salimos, sobre, fuimos (TAC 227).

> Saímos, sobre, fomos (229).

El trabajo estilístico de la novela experimenta la preposición en posición independiente en la frase y la traducción lo acompaña.

> Allí nada no era, sólo la quietud (TAC 276).

> Ali nada eu não era, só a quietação (278).

En una transposición de los hábitos de la oralidad a la escritura literaria, la traducción se acomoda a la insistencia en la doble negativa.

> Señal igual que se me diesen aquellas tierras todas de los Generales, pertenecientes (TAC 329).
>
> Sinal como que me dessem essas terras todas dos Gerais, pertencentes (332).

El gerundio, con valor de adjetivo, desplazado al final de la frase, se refiere a las "tierras" que el personaje quisiera dominar como si le pertenecieran. Este matiz de sentido, conferido a la afirmación por la construcción estilística, se repite en la traducción.

> Y el viejo hombre, cuyo (TAC 390).
>
> E o velho homem -cujo (393).

Para llamar la atención del personaje enfocado, se desplaza el pronombre relativo hacia el final de la frase, en una oración que suena radicalmente elíptica.

El cuidado de Guimarães Rosa en la elección de los traductores de sus historias, su dedicación al relacionarse con ellos, se explica por la enorme energía que siempre concedió a la construcción precisa de un ineditismo poético, filológicamente anclado en todo lo que produjo. Muchas de las consideraciones hechas a su entrevistador alemán Günter

Lorenz, ya mencionado anteriormente, muestran la dimensión cosmopolita de la obra rosiana y, en consecuencia, la vocación de la misma para circular en diferentes idiomas. Véase cómo el escritor describe su actividad:

> Escribo, y creo que este es mi dispositivo de control: el idioma portugués, tal como lo usamos en Brasil; sin embargo, en el fondo, mientras que voy escribiendo, traduzco, extraigo de muchos otros idiomas. De ahí resultan mis libros, escritos en un idioma propio, mío, y se puede deducir de ahí que no me someto a la tiranía de la gramática y de los diccionarios de los demás ("Diálogo com Guimarães Rosa" 70).

Y más adelante añade: "[...] estoy buscando lo imposible, el infinito [...]. Por eso, [...] incluí en mi lenguaje muchos otros elementos, para tener aún más posibilidad de expresión" (81). Se entiende, así, que, para enfrentar la heterogeneidad compleja de su escritura, el traductor tenga que adoptar su divisa de dedicación plena: "trabajo, trabajo y trabajo!" (82). Es justamente lo que Ángel Crespo hizo, como se puede deducir de las cartas en que da cuenta de su tarea. Por los pasajes, extraídos de la versión española de *Gran sertón: veredas*, producida por él, se puede percibir cómo nada se perdió del extremo cuidado léxico y morfosintáctico del original.

En otro pasaje del diálogo entre Guimarães Rosa y Günter Lorenz, el escritor reafirma sus convicciones en cuanto a la escritura poética: "Soy precisamente un escritor que cultiva la idea antigua, pero siempre

moderna, de que el sonido y el sentido de una la palabra pertenecen el uno al otro [...]. La música de la lengua debe expresar lo que la lógica de la lengua obliga a creer" (88). Es lo que se puede ver en los siguientes fragmentos:

> Demoniodé, rugíamos fuego cuando una señal de hombre centelleaba (TAC 191).
>
> Anhãnhãe, berrávamos fogo, quando sinal de homem tremeluzia (192).

Suena bastante ingeniosa esta expresión, también compuesta, para transponer el neologismo onomatopéyico que abre la frase; ahí, las asonancias de la versión brasileña se convirtieron en aliteraciones en el fuerte vocablo acuñado:

> [...] golfeé. Sinvergonzones. Estuve con lo mejor de mujeres (Tac 230).
>
> [...] faceirei. Severgonhei. Estive com o melhor de mulheres (231).

Ejercitando, con la misma desenvoltura que se nota en el original, el desplazamiento de palabras de una clase gramatical a otra, aquí, la expresión formada de adverbio de negación y sustantivo (generalmente usada en posición adjetivada) es conjugada como verbo.

> Y Diadorín ajaguarado, más en pie que cualquier otro, se encampanaba y engallaba, para aumentar el miedo mayor (TAC 327).

> E Diadorim, jaguarado, mais em pé que um outro qualquer, a asava e abava, de repor o medo mor (330).

Siempre atento al efecto producido por la construcción de la frase original, la traducción también se convierte en el sustantivo adjetivo "jaguar" y emplea términos de sonoridad semejante a la pareja de verbos utilizados en portugués.

> No pensé en lo que no quería pensar; y certifiqué que aquello era una idea falsa próxima; y, entonces, yo iba a denunciar el nombre, a dar la cita: … *Satanón! Sucio!* Y de él tan sólo dije *S… Sertón…* Sertón… (TAC 441).

> Não pensei no que não queria pensar; e certifiquei que isso era ideia falsa próxima; e, então, eu ia denunciar nome, dar a cita: … *Satanão! Sujo!…* e dele disse somentes –*S…* – *Sertão… Sertão…* (448).

Siguiendo las dos denominaciones del diablo, a partir de la sonoridad próxima, la traducción, al igual que la versión brasileña, se desliza hacia el término clave que sitúa toda la historia, siempre guardando el ritmo de la narración.

Además de bien informado y audaz en la confección de sus libros, Guimarães Rosa se empeñaba en la divulgación internacional de los mismos. Por eso, siempre buscó acompañar el trabajo de quienes escogían o se mostraban dispuestos a verter la novela y/o los cuentos a otros idiomas. Los estimulaba a forzar los límites de sus propias lenguas, de suerte que el lector extranjero pudiera experimentar el mismo impacto de extrañeza y placer sentido por el público brasileño. Tal vez, con ese objetivo, sus cartas a los diferentes traductores se revisten de excesivo énfasis.

Por otro lado, sin embargo, considerando su amplio conocimiento de diversas lenguas y su especial atención a los efectos fónico-rítmicos producidos por la escritura, cabe tomar en serio su entusiasmo de autor ante la versión española de la saga de Riobaldo. No se debe tomar entonces sólo como vanidad personal y gratitud el tono exaltado de la carta del 21 de febrero de 1967, donde expresa a Ángel Crespo su primera impresión del volumen recién editado:

> Sorprendente, excedió Usted todo lo que esperaba, y mire que esperaba lo mejor. Sí, veo que Usted tradujo el libro como si fuera su obra propia, en un arranque entero de poesía, con fuerza completa y feroz amor. Su poder es mágico, Ángel Crespo, en el ímpetu y en la finura, en lo denso y en lo sutil [...]. ¡Como disfruté el libro, en español! (GR a AC, 21/02/1967).[7]

[7] En la transcripción del tramo de esta carta, se guardaron las mayúsculas y la puntuación utilizadas por Rosa.

La primera edición española de 1967 tuvo una segunda edición en 1975 y en 1982 salió por la colección Biblioteca Breve de Seix Barral;[8] desde entonces, ya no se ha reeditado y

[8] La editorial KWL publicó en 2017 un e-book de la traducción de Ángel Crespo.

se ha convertido en una rareza.[9] De ahí que, confirmando el interés del público de habla castellana por la obra y, en especial, considerando el lugar destacado ocupado por la misma en el canon literario latinoamericano, Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar emprendieron una nueva traducción de la novela publicada en Buenos Aires en 2009 por Adriana Hidalgo. Los dos profesores argentinos, especialistas en literatura brasileña, habrían buscado "acercarse a la narración de Rosa sin provocar excesiva extrañeza en los lectores de lengua hispánica", según observó Marta Susana García, en un artículo de 2014, incluido en el volumen titulado "La traductología en Brasil" de la revista *Mutatis mutandis*. En la "Introducción" que acompaña la novela, Garramuño y Aguilar sitúan la novela de Guimarães Rosa en el contexto cultural brasileño, presentan brevemente las principales temáticas de la narrativa y trazan un resumen de su fortuna crítica. En la evaluación de los embates interpretativos suscitados por la obra, los traductores recientes consideran que tanto las definiciones regionalistas como las cosmopolitas de la novela son, a su modo, reductoras —"puede pensarse que funcionan como reacciones que continúan posturas previas para hacer frente, y hasta por momentos mitigar, la novedad radical de su escritura" (11). En ese sentido, es imaginable que la radicalidad poética de la versión de Ángel Crespo haya contribuido a evitar valoraciones domesticadoras en el campo literario hispano. Por su parte, los traductores latinoamericanos se muestran conscientes de la complejidad de la tarea. Mencionan: "dificultades que se agudizan si se piensa ya no sólo en las cuestiones lexicales sino también en las torsiones sintácticas, en los abundantes

[9] En 1979, Casa de las Américas publicó también la traducción de Ángel Crespo. En 2008, la editorial venezolana El perro y la rana republicó la versión de Casa de Las Américas; es decir, han habido varias publicaciones en distintas editoriales, pero siempre basadas en la traducción de Ángel Crespo. Como curiosidad, cabe destacar que en 1990 salió la traducción catalana realizada por Xavier Pàmies para Edicions 62. Esta información y algunas aclaraciones más fueron tomadas del artículo de Francisco Calmo del Olmo, "*Recepção de Grande sertão: veredas* na Catalunha: uma crônica".

particularismos y en cierto barroquismo y hermetismo al que es afecto el autor [...]" (12).

La sensibilidad de Ángel Crespo, destacada por los recientes traductores, si en cierta medida puede asustar al lector desprevenido, niega el viejo proverbio, pues no traiciona el original en su potencia. Para valorar mejor el trabajo de 1967, retomemos el ensayo *Genealogía de la ferocidad*, en el que Silviano Santiago realiza una contribución decisiva que actualiza la crítica de la novela, instrumentalizando su punto de vista frente a las posiciones más persuasivas sobre la eficacia del arte para confrontarse con los valores socio-político-culturales vigentes. El impacto causado por el libro de Guimarães Rosa, en el momento de su publicación, y el cuidado indispensable para que sobreviva, en este milenio, en su fuerza plena son, así, resaltados por el crítico:

> 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 [...] (énfasis de SS).

En reconocimiento de la contribución de Ángel Crespo en la supervivencia íntegra de *Gran sertón: veredas*, regístrese que la osadía de las libertades que se tomó con la lengua española liberó el original,

en el espacio de la cultura hispánica, de la amenaza de las lecturas domesticadoras.

Referencias

Correspondência entre Guimarães Rosa e Ángel Crespo.
Originales conservados en el Instituto de Estudios Brasileños,
Universidad de São Paulo.

Ángel Crespo.
"Nota del traductor".
Gran sertón: veredas.
Barcelona: Seix Barral, 1975 [1967].

Marta Susana García.
"O estilo original de um autor e duas traduções ao espanhol: João Guimarães Rosa e seu *Grande sertão: veredas*".
Mutatis Mutandis. La traductología en Brasil.
Vol. 7, núm. 2 (2014): 238-252.
Disponible en:
https://www.usp.br/bibliografia/obra.php?cod=27189&s=grosa

Günter Lorenz & João Guimarães Rosa.
"Diálogo com Guimarães Rosa".
Eduardo Coutinho, editor.
Guimarães Rosa; seleção de textos.
Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991 [1965].

Francisco Calvo del Olmo.
Recepção de *Grande sertão: veredas* na Catalunha: uma crônica.
Scientia Traductionis, n. 9, 2011, p. 206-217.
Disponible en:
https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2011n9p206

João Guimarães Rosa.
Grande sertão: veredas. 5ª ed.
Rio de Janeiro: José Olympio, 1967 [1956].

João Guimarães Rosa.
Gran sertón: veredas.
Traducción de Ángel Crespo.
Barcelona: Seix Barral, 1975 [1967].

João Guimarães Rosa
Gran sertón: veredas.
Traducción de Florencia Garramuño & Gonzalo Aguilar.
Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.

Silviano Santiago.
Genealogia da ferocidade.
Recife: Cepe, 2017.

Nota de edición

Este libro varía de la edición brasileña publicada por CEPE Editora, que consiste exclusivamente en el ensayo de Silviano Santiago. En esta oportunidad se ha incluido el texto "La traducción española de *Gran sertón: veredas*", escrito por Marília Rothier Cardoso.

En cuanto al diseño del libro, también es diferente, dado que se ha incorporado un importante material visual. En algunas páginas el lector o la lectora encontrará ilustraciones, o fragmentos de ellas, realizadas por el artista brasileño Poty Lazzarotto (1924-1998) para las ediciones originales de Guimarães Rosa publicadas por la Editorial José Olympio. Dejamos constancia de nuestro agradecimiento a los herederos de este admirable artista plástico.

Por otra parte, también se han incorporado algunos fragmentos de la conocida entrevista de João Guimarães con Günter Lorenz, en traducción de la editora.

Para la traducción se emplearon las versiones de los textos citados en español. Cuando no se encontraron, se realizaron traducciones libres. Y allí donde la versión española se distancia de la portuguesa trabajada por Silviano, hemos modificado las citas para responder a su escritura. Los textos empleados, en orden de citación, fueron los siguientes:

João Guimarães Rosa.
Gran sertón: veredas.
Traducción de Ángel Crespo.
Barcelona: Seix Barral, 1982.

Friedrich Nietzsche.
Ecce homo.
Traducción de Andrés Sánchez Pascual.
Madrid: Alianza, 1971.

Ezra Pound.
El ABC de la lectura.
Traducción de Miguel Martínez-Lage.
Madrid: Ediciones Fuentetaja, 2000.

Rainer Maria Rilke.
Elegías de Duino / Los Sonetos a Orfeo
Edición y traducción de Eustaquio Barjau.
Madrid: Cátedra, 1987.

Emir Rodríguez Monegal.
"En busca de Gurimarães Rosa".
Mundo Nuevo 20 (1968).

Luis de Camões.
Los lusíadas.
Traducción de Ildefonso-Manuel Gil.
Barcelona: Ediciones Orbis, 1982.

Euclides da Cunha.
Los sertones.
Prólogo, notas y cronología de Walnice Nogueira Galvão.
Traducción de de Estela dos Santos.
Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.

Antonio Candido.
"El hombre de los contrarios". *Critica radical.*
Selección, cronología, bibliografía, traducción
y notas de Márgara Russotto.
Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. Pp. 71-85.
Rubem Fonseca.

"La Cofradía de los Espadas".
Traducción de Jorge Eduardo Navarrete.
Nexos 1 (1999).

Pierre Clastres.
La sociedad contra el Estado.
Traducción de Ana Pizarro.
Caracas: Monte Ávila, 1978.

Claude Lévi-Strauss.
Tristes trópicos.
Traducción de Noelia Bastard.
Barcelona: Paidós, 1988.

Stuart Hall.
"La formación de un intelectual en la diáspora".
Entrevista realizada por Kuan-Hsing Chen.
Traducción de Alfredo Taberna.
Revista de Occidente 234 (2000).

Claude Lévi-Strauss.
"Introducción a la obra de Mauss".
Marcel Mauss. *Sociología y antropología.*
Traducción de Teresa Rubio de Martin-Retortillo.
Madrid: Tecnos, 1979.

Jacques Derrida.
"La estructura, el signo y el juego
en el discurso de las ciencias humanas".
La escritura y la diferencia.
Traducción de Patricio Peñalver.
Barcelona: Anthropos, 1989.

Silviano Santiago.
"El entre-lugar del discurso latinoamericano".
Una literatura en los trópicos. Ensayos escogidos.
selección y traducción de Mary Luz Estupiñán y raúl rodríguez freire.
Adrogué, Buenos Aires: La Cebra, 2018 [1971].

Sándor Márai.
El último encuentro.
Traducción de Judit Xantus Szarvas.
Barcelona: Salamandra, 1999.
Thomas Mann.
Doktor Faustus.
Traducción de Eugenio Sammar.
Buenos Aires: Edhasa, 2017.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa.
El profesor y la sirena y otros relatos.
Traducción de Adriana Malagrida.
Barcelona: Noguer S.A., 1961.

Antonio Candido.
Formación de la literatura brasileña. Tomo II.
Trad.ucción de Jorge Ruedas de la Serna.
México, D.F.: UNAM, 2014.

Eric Hobsbawn.
Rebeldes primitivos.
Traducción de Joaquín Romero Maura.
Barcelona: Ariel, 1983.

Giorgio Agamben.
Lo abierto.
Traducción de Flavia Acosta y Edgardo Castro.
Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002.

João Guimarães Rosa.
"Estas estórias". *Campo general y otros relatos.*
Selección y prólogo de Valquiria Wey.
Traducción de Valquiria Wey, Antelma Cisneros, María Auxilio Salado.
México, D.F.: FCE, 2002.

Traducídose y editádose en un computador Apple Macbook Air de 13.3 pulgadas en la ciudad de Viña del Mar, acabose este libro de diseñar e imprimir en la ciudad de Santiago de Chile, en el mes de agosto de 2018, a 40 años de publicado *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*, de Silviano Santiago, libro clave de la crítica cultural antimetafísica en América Latina. Se tiraron 500 ejemplares y en su composición utilizáronse los tipos Lekton de 9,5 puntos, Traveling Typewriter de 10 a 40 puntos, Courier New de 8 puntos. Se imprimió en los talleres de Salesianos.