

7/15

# JUICIOS

ENSAYOS SOBRE GUIMARÃES ROSA

Walnice NOGUEIRA GALVÃO

Traducción de Francisco CERVANTES

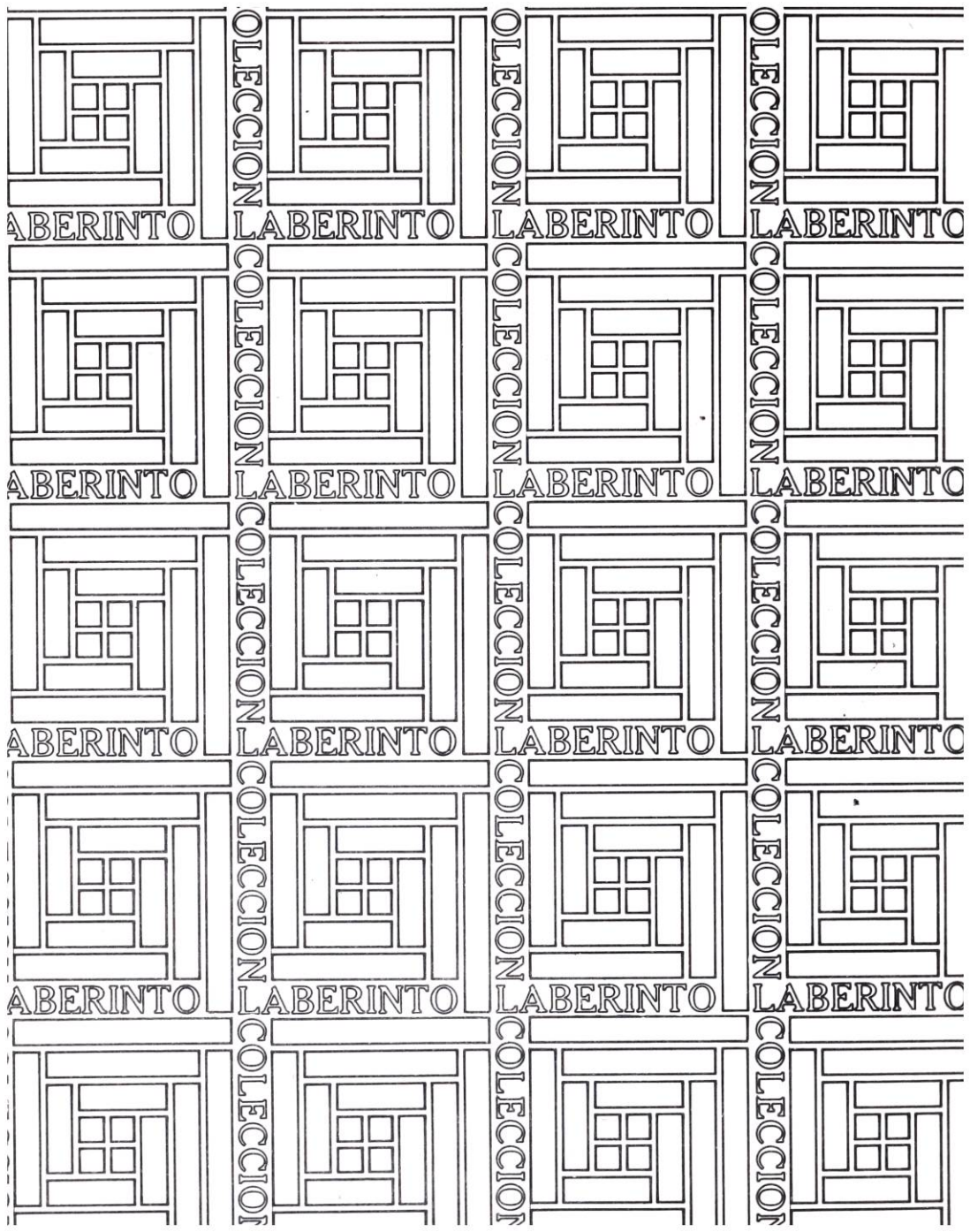


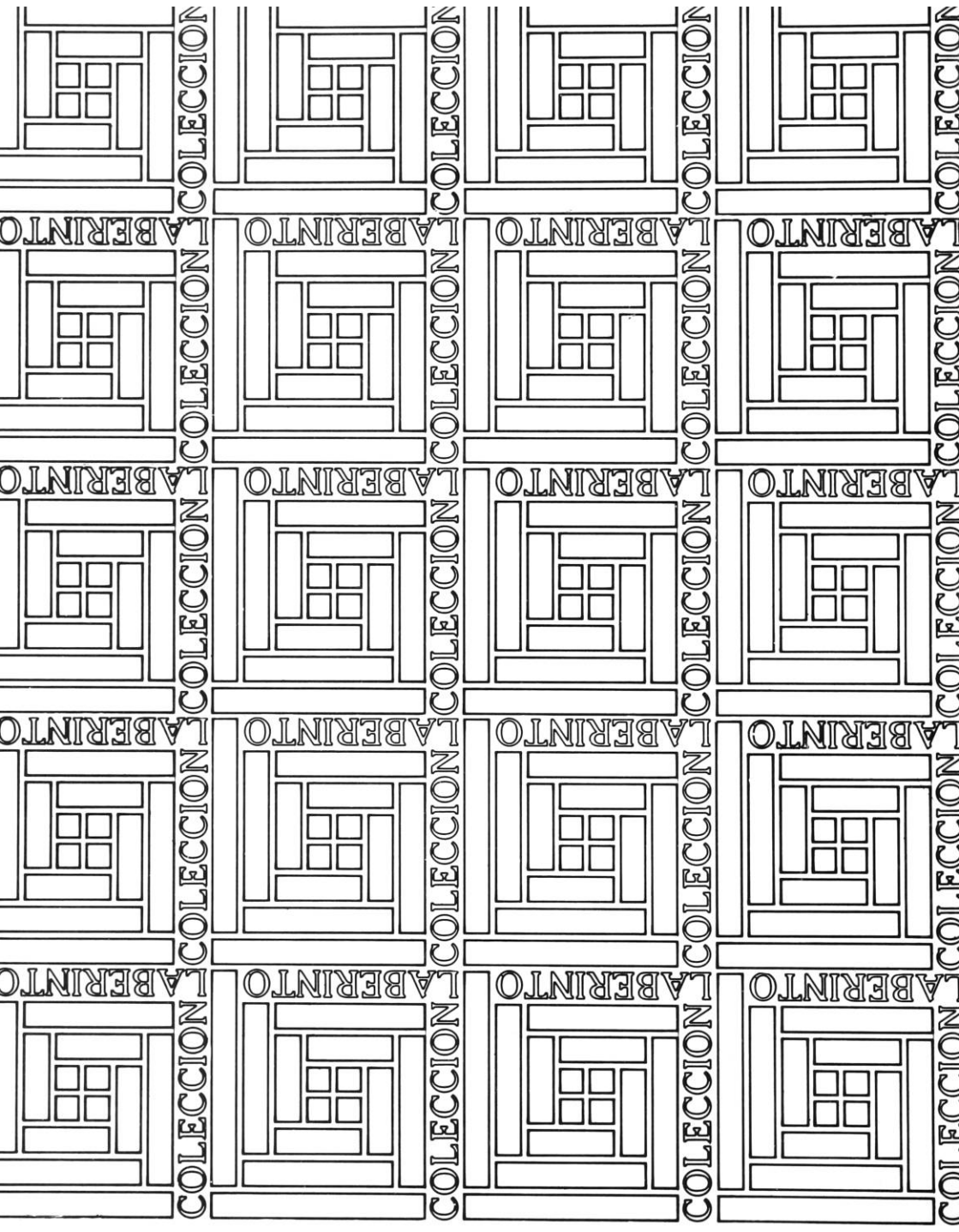
4

LABERINTO



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA - AZCAPOTZALCO





# JUICIOS

<b>ensayos</b>	<b>εργασια</b>
<b>aproximaciones</b>	<b>επιλογη μεθωδων</b>
<b>análisis</b>	<b>επιληψη</b>



Casa abierta al tiempo

## AZCAPOTZALCO

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

**Rector General**

Fís. Sergio Reyes Luján

**Secretario General**

Mtro. Jorge Ruiz Dueñas

UNIDAD AZCAPOTZALCO

**Rector**

Dr. Oscar M. González Cuevas

**Secretario**

Mtro. Carlos Pallán Figueroa

**Coordinador de Extensión Universitaria**

Héctor Anaya

**Jefe de la Sección Editorial**

Antonio Mendoza

JUICIOS

ENSAYOS SOBRE GUIMARÃES ROSA

Walnice NOGUEIRA GALVÃO

Traducción de Francisco CERVANTES

2894468



AZCAPOTZALCO  
BIBLIOTECA CENTRAL

COLECCION



242124

4

LABERINTO



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA - AZCAPOTZALCO

D.R. 1985

**Ensayos sobre Guimarães Rosa**

Traducción de Francisco Cervantes

Edición diseñada por Héctor Anaya

Revisada y al cuidado de Blanca Pardo

Diseño de la portada: Roberto Cano

**Col. Laberinto**

Coordinación de Extensión Universitaria

Unidad Azcapotzalco

Universidad Autónoma Metropolitana

Av. San Pablo 180, Azcapotzalco, D.F.

Código Postal: 02200

Hecho en México. Printed in Mexico

Agradecemos a las editoras Atica y Perspectiva la autorización para la reproducción de ensayos, respectivamente, de los libros **Mitológica Rosiana** y **As Formas do Falso**, de Walnice Nogueira Galvão.



Walnice Nogueira Galvão, una de las más destacadas críticas literarias del Brasil, es profesora libre-docente de Teoría Literaria y Literatura Comparada de la Universidad de São Paulo. Es profunda conocedora de la obra de João Guimarães Rosa y de Euclides da Cunha, a los que ha dedicado varios de sus trabajos. Entre sus obras, destacan Mitológica Rosiana y Las Formas de lo Falso, de las que se seleccionaron los ensayos del presente libro.

# prefacio

EN UN PEQUEÑO ENSAYO DE MILAN KUNDERA, **LA NOVELA Y LA CRISIS DEL HUMANISMO**, el escritor checo explica cómo la crisis del humanismo europeo, según se la planteaba Husserl, recae, al comienzo de la Era Moderna en Galileo y Descartes. Esto último se debe a la desigualdad en la ciencia, la cual, al reducir al mundo a un objeto de investigación técnica y matemática, había colocado **die Lebenswelt**, la palabra de la vivencia concreta, más allá del alcance de su territorio. “El olvido del ser”, como lo llamaría más tarde Heidegger, parece alzar sobre el concepto de cultura europea, según estos filósofos, una amenaza de liquidación. Sin embargo, dice Kundera, más que rechazar la Era Moderna estos pensadores revelaron la ambigüedad de su época, misma que no va en menoscabo de los últimos cuatro siglos de la cultura europea. Porque si se acepta la hipótesis de que ciencia y filosofía ignoraron al ser humano, la novela, Cervantes, en particular, creó un gran arte, el de la investigación perpetua del ser ignorado por la ciencia.

En nuestra época, en América Latina, este problema se presenta con absoluta claridad. La creación novelesca cambia la recepción que de ella se hace, de discurso ornamental en las sociedades criollas, a la categoría de herramienta de conocimiento, casi como una alternativa, aun y sobre todo, para disciplinas cercanas como la historia y la antropología. El desdén por el “mundo vivo” ha adelgazado la capacidad de respuesta de las ciencias sociales que a fuerza de reconocerse con mucha menos frecuencia de la deseada, en las

sociedades que examina, vuelve los ojos, aunque sea en carácter poco racional de oráculo, a la literatura.

Este fenómeno, común a toda la creación literaria de Occidente, produce a su vez el desarrollo hipertrófico de la teoría literaria. Creo no equivocarme al juzgar que dentro de las diversas ramas que integran el tronco tradicional de la estética, ninguna tiene, hoy en día, el grosor de la que sustenta el análisis del discurso literario, con sus diferentes tendencias.

Walnice Nogueira Galvão, la autora de estos tres ensayos sobre Guimarães Rosa que aquí se presentan, es, para mi gusto, el ejemplo más notable de un vigoroso grupo de críticos literarios que se forma, en São Paulo, en torno a Antonio Cândido. Como en el caso de su maestro, su mayor mérito estriba en sostener el equilibrio, siempre de modo brillante, entre el compromiso que como crítico se adquiere con la literatura, cifra de nuestra época o de nuestra historia, y el respeto al texto literario, a aquello que mil veces y en toda ocasión los profesores llamamos de su "especificidad". De los ensayos de esta autora siempre nos queda la certeza de que ahí está una lectura, particularmente reveladora, fiel en la constante verificación en el texto original e infiel en el sentido que descubre el múltiple juego de significados de la obra. En este último ejercicio percibimos la mirada tendenciosa de quien maneja con envidiable soltura un apoyo referencial muy rico para finalmente emitir, concisamente, algunas de las páginas más importantes del ensayo brasileño contemporáneo.

No me parece gratuito que hasta hace poco tiempo, en que apareció su libro sobre **Los sertones** de Euclides da Cunha, el interés de Walnice Nogueira Galvão haya sido dedicado a la obra de João Guimarães Rosa, el más original de los escritores brasileños de este siglo. Su obra es, efectivamente, la que más secretos guarda sobre las más recónditas particularidades de nuestros hombres. Secretos tan absolutamente particulares que llegan a confundirse con los de todos los hombres. Laboriosamente escrita dentro de una de las más complejas concepciones mitopoéticas del siglo, la novela y los cuentos de Guimarães Rosa son un verdadero desafío para el crítico brasileño contemporáneo.

En **Lo seguro en lo inseguro: el que pacta**, la autora culmina la serie de ensayos sobre **Gran sertón: veredas** que forman el volumen **As formas do falso**. A partir de la tesis de que la ambigüedad es el problema central de la novela, como un patrón retórico e ideológico, extiende este concepto, casi transformado en categoría, a todas las instancias de la obra. "Quería descubrir dónde radica la ambigüedad y cómo esta construida, es decir, a qué niveles de la composición literaria se detecta esa ambigüedad instauradora", dice en la introducción. Sin embargo, si el principio organizador es la ambigüedad, explica, la estructura de la novela se define por un modelo dual recurrente. Este, el tema del ensayo que aquí se publica, lo localiza en un cuento inserto a la mitad de la novela, el que relata el doble crimen de María Mutema. La estructura de **Gran sertón** se establece a partir de un modelo continente-contenido o como dice la autora: "tenemos el cuento a mitad de la novela, como el diálogo dentro del monólogo, el personaje dentro del narrador, el letrado dentro del jagunzo, la mujer dentro del hombre, el Diablo dentro de Dios".

**El retorno imposible** revela, paso a paso, de la antropología a la mitología y finalmente al problema literario que plantea, las implicaciones de uno de los relatos más complejos de Guimarães Rosa. **Mi tío el Yaguareté**. Pocas veces se ha visto en la moderna ensayística literaria brasileña, un esfuerzo de exploración crítico llevado a cabo con tanta felicidad y que tanto le reditúe al lector.

**Del lado de acá** enfrenta el reto de **La tercera orilla del río**, uno de los más difundidos cuentos de Guimarães Rosa y que pertenece al volumen de **Primeras historias**. Verán los lectores el alcance intelectual de nuestra autora cuando Guimarães Rosa la obliga a despojarse del lastre metodológico para enfrentar, sensibilidad y experiencia, al auténtico misterio hecho palabra.

Me queda por agregar que la autora de estos ensayos reside actualmente en São Paulo, en cuya Universidad es catedrática de Teoría Literaria y Literatura Comparada.

VALQUIRIA WEY

México, D.F., mayo de 1985



# e l retorno imposible\*

*MI TÍO EL YAGUARETÉ* DE GUIMARÃES ROSA, NARRA LA HISTORIA de un mestizo de india y blanco y su destino ejemplar. Este vive con un hacendado, quien lo envía a despoblar de onzas él solo los confines del sertón. Gradualmente va rechazando al ser civilizado y reconociéndose en el animal. Hasta que acaba por preferir las onzas a los hombres, volviéndose onza y matando hombres.

Haroldo de Campos ya señaló la forma extraordinaria en que Guimarães Rosa montó su texto en *El lenguaje del yaguareté*.<sup>1</sup> El mismo personaje construye el enjambre en una sola habla ininterrumpida, que aísla el cuento dentro de los límites de una sola noche, mezclando portugués y tupí con onomatopeyas de ruidos y rugidos. Así lo vemos nosotros recibiendo como lectores su habla, emitida para otro personaje que nunca interviene y con quien él platica, transformándose en onza ante nuestros ojos y atacando a su interlocutor, siendo muerto a tiros de revólver.

Si el matador de onzas se identifica con ellas y se vuelve matador de hombres, se pone a cubierto de razones: el rechazo del mundo civilizado, dominio de lo cocido, es acompañado por el regreso al mundo de la naturaleza,

---

\* Publicado en *Mitológica Rosiana*, Editora Ática, São Paulo 1978.

dominio de lo crudo. En la línea de divergencia entre ambos se encuentra el fuego. Nada sorprendente, por lo tanto, que el fuego —fundación de la cultura, marco de paso de lo crudo a lo cocido— tenga función predominante en el cuento.

Rebasando la información anterior, rebasando la intuición perspicaz, este cuento está fundado en la misma línea de regresión, en un mito que tiene origen en el fuego. En el mito, el fuego le pertenecía a la onza y los hombres se lo robaron. El cuento devuelve, o intenta devolver, lo suyo a su dueño.

Los estudiosos ya señalaron la notoria omnipresencia de esa onza mítica a través de las Américas, entre pueblos de diferentes orígenes y que pertenecen a diferentes grupos lingüísticos.<sup>2</sup> El culto al llamado “Jaguar solar” señala una dimensión más que brasileña; sino también americana —y sobre todo latinoamericana— en el cuento. Se conocen, más en algunos lugares, en otros menos, evidencias de ese culto en todas partes, desde un poco al norte de México, hasta el extremo sur del continente.

En la región del México actual, entre la infinidad de pueblos que allí se mezclaron durante milenios, una de las culturas más antiguas es la del pueblo del jaguar: los Olmecas de la fase de La Venta. Las representaciones en piedra muestran figuras antropomórficas, cuyos rostros combinan los rasgos humanos con los felinos: boca arregada, caninos salientes, ojos desencajados, nariz achatada y cejas flamígeras. Ese pueblo tiene su ancestro en el jaguar; nació de la cópula entre una mujer y un jaguar, de la que resultó un bebé jaguar.<sup>3</sup>

Los aztecas deben haberse apoderado de cultos mucho más antiguos, mezclándolos con los suyos, ya que sólo son la última de las muchas levas de migraciones nahuatlas venidas del norte, y no es sino hasta 1325 que se insta-

El culto al llamado “Jaguar solar” señala una dimensión más que brasileña; sino también americana —y sobre todo latinoamericana— en el cuento.

lan en el Lago de Texcoco, donde se ubica la actual ciudad de México y fundan Tenochtitlán, capital del poderoso imperio. Su concepción de las sucesivas creaciones y destrucciones del mundo atribuye la cuarta de ellas a los tigres. En ese pasado remoto, la intervención, siempre benéfica, del dios Quetzalcóatl, impidió la extinción de la humanidad y salvó a algunos hombres, que se transformaron en gigantes; destruidos éstos, el mundo quedó despoblado y sin Sol, que se extinguió en el cataclismo cósmico. Para hacer que renaciera el Sol, Quetzalcóatl se sacrificó, derramando su sangre sobre unos huesos, de donde salieron los hombres. Por eso el sacrificio de sangre debe de ser constantemente renovado, para que no perezcan el Sol, y con él la vegetación, el agua y los hombres.

Algunas otras versiones de los pueblos mexicas<sup>4</sup> subrayan la rivalidad entre los dioses principales: Quetzalcóatl, dador de los bienes naturales y culturales, y Tezcatlipoca, maligno, a la vez el Tigre —cuya pelambre manchada refleja el cielo nocturno con sus estrellas— la Constelación de la Osa Mayor y el Sol.<sup>5</sup> En un lance de teomaquia, Quetzalcóatl derribó al Sol Tezcatlipoca del cielo con terribles consecuencias: transformado en tigre, el Sol devoró todo lo que había y dejó al mundo en tinieblas (la fecha mítica del calendario azteca es el día 4, Tigre), lo que obligó a Quetzalcóatl a volverse Sol, hasta que el tigre, a su vez, lo derribó del cielo, provocando otra catástrofe.<sup>6</sup>

[ Algunas otras versiones de los pueblos mexicas<sup>4</sup> subrayan la rivalidad entre los dioses principales: Quetzalcóatl, dador de los bienes naturales y culturales, y Tezcatlipoca, maligno, a la vez el Tigre —cuya pelambre manchada refleja el cielo nocturno con sus estrellas— la Constelación de la Osa Mayor y el Sol.<sup>5</sup> ]

En la etapa más conocida de la conquista española, cuando en 1521 fue arrasada por completo la ciudad Tenochtitlán-Tlatelolco, con cerca de 250,000 habitantes y por lo cual era una de las más grandes del mundo de entonces, la onza pinta distinguía a la casta guerrera azteca dominante, dividida en Caballeros Aguila y Caballeros Jaguar. En las artes plásticas, éstos se presentan como unos hombres vestidos completamente con una piel de onza y sólo su cara surge entre las fauces del animal. El peligroso dios Tezcatlipoca, multiforme, en tanto que inventor del fuego, a



veces resulta confundido con otros dioses protectores del fuego. Y una de sus apariencias es la de Tepeyelohtli, “el corazón del cerro” (de *tepetl*, cerro o monte y *yólotl* o *yolo-til*, corazón),<sup>7</sup> que surge disfrazado de tigre, vestido con la piel de él, tal como los Caballeros Tigres, saliendo de la piel sus extremidades humanas, concepción hecha del die, perdido en la lucha con Quetzalcóatl y que substituyó con un espejo humeante.

En el *Popol Vuh*, único códice maya que escapó a la quema deliberada hecha por los conquistadores, el tigre es uno de los animales deificados que se transforman en piedra en la primera aparición del Sol. El bello lenguaje esotérico, en la traducción española, se aprecia en esta reflexión: “Tal vez no estaríamos vivos hoy día a causa de los animales voraces, el león, el tigre, la culebra, el cantil y el duende; quizás no existiera ahora nuestra gloria si los primeros animales no se hubieran vuelto piedra por obra del sol”.<sup>8</sup> Allí el fuego es concedido por el dios Tohil, su creador, a los cuatro primeros hombres, héroes civilizadores, hechos de masa de maíz por los dioses. Al quererlo también otros hombres, Tohil les exigió, a cambio del fuego, el sacrificio de sangre, ya sea extraída ésta con espinas—de las orejas y los codos, según el *Popol Vuh*, y también de otras partes del cuerpo, según diversas fuentes o en la forma tan difundida en todas las culturas mesoamericanas de la ofrenda del corazón arrancado al pecho. La sangre repite el sacrificio de Quetzalcóatl bajo la misma forma azteca de la serpiente emplumada, pero con el nombre maya de Kukulcán— y garantiza la subsistencia del orden cósmico. Una bellísima estela maya<sup>9</sup> representa a un jaguar rompiendo las mallas mayores y menores, caprichosamente excavadas en la superficie de la piedra, con uno de los brazos extendido, llevando un corazón humano clavado entre sus garras de la pata.

También en ese libro, los cuatro héroes civilizadores comienzan a robar hombres de otras tribus para sacrificarlos a los dioses. Quienes notaban su ausencia, sólo

[ No estaríamos vivos hoy día a causa de los animales voraces, el león, el tigre, la culebra, el cantil y el duende; quizás no existiera ahora nuestra gloria. ]

encontraban en el camino la sangre derramada y la cabeza; además de eso, sólo las huellas de tigre.

El culto del jaguar Olmeca tiene sus similitudes importantes también en los Andes, en la zona central, particularmente en las áreas Chavín, Paracas, Tiahuanaco y San Agustín, irradiando desde un foco donde hoy quedan Bolivia y Perú, y antes el imperio incaico. Tal vez se trate de culturas madres muy primitivas, que en ese y en otros rasgos se emparentan con los Olmecas.<sup>10</sup>

A veces surge de manera inesperada la onza mítica. Bailes populares con máscaras de onza son hoy en día frecuentes entre los indios mexicanos. Pero, ¿quién esperaría encontrarlas en las cabalgatas brasileñas contemporáneas? Pues ahí está, elemento integrante de las fiestas de *Moros y cristianos*, aparentemente inexplicable e insólita —¿onza americana en folclore ibérico?— pero completamente comprensible tras el análisis hecho por Carlos Rodrigues Brandão de la fiesta en Goiás.<sup>11</sup> El autor muestra cómo el conflicto ritualizado entre moros y cristianos, que se da en el mundo humano, se reconcilia a un nivel sobrenatural, siendo indispensable para esa reconciliación que el “espía moro”, usando piel y máscara de onza e imitando sus modos, como representante del mundo de la naturaleza, sea eliminado, a tiros de armas de fuego. Entre la sobreabundancia de mitos indígenas brasileños referentes a la ola del señor-del-fuego, elijo a propósito, como se verá, la versión que Horace Banner publicó en su trabajo *Mitos de los indios Kayapó*<sup>12</sup>, titulado *El Fuego de la onza*:

Cierto indio, vagando por la selva, notó que en la cumbre de una roca elevada y escarpada había una pareja de guacamayas en su nido. Decidió buscar a alguien de la aldea que lo ayudara a sacarlas. Volvió al día siguiente con un

Bailes populares con máscaras de onza son hoy en día frecuentes entre los indios mexicanos. Pero, ¿quién esperaría encontrarlas en las cabalgatas brasileñas contemporáneas?.

muchachito de nombre Botoque, que consiguió subir por medio de una escalera hecha por ellos.

"¡No tiene hijitos, cuñado! ¡Sólo tiene dos huevos!", gritó desde arriba el muchacho.

"Arrójalos", ordenó el otro.

Pero en lugar de un huevo, agarró una piedra y la tiró.

"¡Ahí va otro!, dijo el muchacho.

Y el segundo huevo se transformó también en piedra, como el primero, hiriendo la mano del indio que estaba abajo; enojado éste, tiró la escalera y se fue inmediatamente, sin comprender que las guacamayas estaban encantadas [oaianga].

Botoque pasó muchos días aislado, sin ver a nadie. Quedó muy delgado y con tanta hambre y sed, que se comía sus propios excrementos. Al final, vio cómo un día pasaba una onza pinta, armada con arco y flechas, llevando toda especie de caza. Quiso gritar, pero tuvo miedo. Viendo la onza la sombra del muchachito en el suelo, quiso capturarla, pero al no poder, levantó los ojos y vio, muy arriba, al dueño de la sombra. La onza sabía hablar y pronto el indio le estaba contando su historia.

Habiendo arreglado la escalera, la onza le ordenó descender, pero cuando Botoque se acercó, viendo cuán grande era la onza, tuvo miedo y nuevamente subió. Hizo esto varias veces. Cuando, al final, se halló en tierra, le dijo la amiga onza: "Monta, vámonos ya para casa, donde hay mucha carne asada". El indio no sabía lo que significaba "asada", pues en aquel tiempo sólo se comía carne cruda. Nadie conocía el fuego.

Cuando llegaron al cubil de la onza, Botoque vio un gran tronco de Jatobá encendido y humeando. Vio también, por todas partes montículos de piedras, del tamaño de cocos babazú. Eran los primeros hornos, prototipos del "ki", usado hoy por todo indio Kayapó. ¡Cómo le gustó al niño la primera refección de carne ahumada! La mujer de la onza, que era una india, mostró gran antipatía por el recién llegado, a quien llamó me-on-kra-tum [el hijo ajeno o

( Y el segundo huevo se transformó también en piedra, como el primero, hiriendo la mano del indio que estaba abajo. )

abandonado). A pesar de las protestas de la mujer, la onza, que no tenía hijo propio, decidió adoptarlo.

Todas las mañanas, la onza salía a cazar dejando a su "hijo" con la mujer, cuya aversión por el muchacho aumentaba diariamente. Cuando el niño pedía de comer, ella sólo le daba carne dura y vieja, o envueltos que parecían pañucillos de tapioca, pero que eran únicamente hojas. Cuando reclamaba, la madrastra le arañaba los cachetes y las cejas, obligándolo a huir hacia la selva hasta que volvía su "padre".

La buena onza siempre regañaba a la mujer, pero sin conseguir que ésta dejara de maltratar al hijo. Un día, la onza hizo un arco nuevo y algunas flechas y se las dio de regalo a Botoque, enseñándolo a usarlas. También le aconsejó que se las disparara a su madrastra, en el caso de que ésta continuara persiguiéndolo. Lo que sucedió, de hecho, clavándole en el pecho una flecha. Atemorizado por lo que había hecho, resolvió huir, llevándose las armas y un pedazo de carne asada con rumbo a su antiguo hogar.

La onza hizo un arco nuevo y algunas flechas y se las dio de regalo a Botoque, enseñándolo a usarlas. También le aconsejó que se las disparara a su madrastra.

La oscuridad total envolvía la aldea, ya que llegó de noche y sólo dio con la estera de su madre al tanteo. La madre, que todavía estaba triste por la pérdida de su hijo, quedó muy sorprendida. Se reunió toda la gente de la aldea, Botoque contó su historia y distribuyó carne asada para que todos la probaran. Al día siguiente los indios salieron a buscar el fuego. Cuando llegaron al cubil de la onza, ésta, como de costumbre, ya había salido a cazar. No encontraron huellas de la mujer muerta, pero toda la caza del día anterior se encontraba completa y cruda, por no haber quien la ahumara. Los indios quedaron maravillados al ver el fuego, tratando luego de asar cuanta carne había.

Eran tantos indios, que pudieron cargar todo el tronco, sin dejar una brasa siquiera en aquel hogar. No quedó nada para la onza. Sólo el pájaro azulón\* recogió un pedacito de brasa, gracias al que calienta hasta el día de hoy su nido.

¡Cuánto se alegró la aldea desde aquella primera noche, cuando, al terminar el black out secular, los indios podían

---

\* Pájaro parecido al gorrión.

bailar a la luz de las fogatas, probar la carne asada y dormir después tranquilos junto al fuego!

En cuanto a la onza, ésta quedó triste y enojada con todo lo que le había hecho su ingrato hijo adoptivo, robándole tanto el fuego como el secreto del arco y la flecha. La onza se quedó sólo con el reflejo del fuego en sus ojos, que brillan todavía en la oscuridad. Caza con sus propios dientes y come solamente carne cruda, ya que juró nunca más comer carne asada. Y hasta hoy odia todo y a todos especialmente a quienes pertenecen a la raza humana.

Este mito, brevemente resumido, que aparece referido en la misma fuente Banner como *M7: Kayapó Gorotiré*, es puesto en movimiento en la inmensa sinfonía *Le cru et le cuit*.<sup>13</sup>

En el conjunto de los 187 mitos indígenas examinados allí, la mayoría de origen brasileño, pero llegando hasta Alaska, existen varios que le atribuyen a la onza el papel de señor-del-fuego, pero también éste puede ser otro animal como el "urubú"\*\*, o héroes civilizadores, divinos o humanos. Sin embargo, suponiendo que los mitos estudiados no son objetos sueltos sino un conjunto encadenado en el que es posible distinguir los eslabones, la importancia de la relación entre onza y fuego queda subrayada. Para Lévi-Strauss la onza señor-del-fuego es típica de los Jé, apareciendo entre otros pueblos indígenas esporádicamente o ya sometida a transformaciones. Lo que interesa es mantener su hipótesis de que lo crudo se vuelve cocido por medio de la cultura o podrido por mediación de la naturaleza,<sup>14</sup> y que los mitos Jé y Tupí-guaraní del origen del fuego se ubican "en la perspectiva del animal despojado, que es la de la naturaleza", mientras que en los demás el énfasis se hace sobre el hombre como despojador. También indica una distinción entre el conjunto Jé y el conjunto Tupí-guaraní: los Jé consideran lo crudo y lo podrido opues-

( Sin embargo suponiendo que los mitos estudiados no son objetos sueltos sino un conjunto encadenado en el que es posible distinguir los eslabones, la importancia de la relación entre onza y fuego queda subrayada. )

---

\*\* Especie de ave de rapaña.

( *Mi tío el Yaguareté,* lejos de ser una simple historia de lobisomen o fábula de licantropía, es una profunda reflexión sobre naturaleza y cultura. )

tos a lo cocido como una categoría natural; ya los Tupí-guaraníes consideran lo crudo y lo cocido opuestos a lo podrido, como una categoría cultural.

Quedan estos deslindes delicados para los antropólogos, que son los entendidos en ellos, pero no omitamos la dificultad establecida por Guimarães Rosa al usar la lengua Tupí para expresar cosas que, según Lévi-Strauss, son más típicamente Jé.\* También Goncalves Dias en el *I-Juca Pirama*, puso el tupí en boca de los Timbira, pueblo Jé.<sup>15</sup> Lo que interesa en el presente caso, y dada la dimensión mucho más amplia que el Jé y el Tupí-guaraní de la cuestión, es comprobar cómo *Mi tío el Yaguareté*, lejos de ser una simple historia del lobisomen o fábula de licantropía, es una profunda reflexión sobre naturaleza y cultura, al final tema de toda la obra de Lévi-Strauss. Se trata de un texto literario sin igual, como percepción fina de lo que es tragedia de la extinción de las culturas, que se dio y todavía se da a todo lo largo y ancho de nuestro continente americano, del Ártico a la Antártida.

Comencemos por el principio. ¿Por qué este título? **Yaguara** o Jaguar es onza en tupí; todas las variedades de onza. El perro, introducido por la colonización, va a tener este nombre, extendido también a él. Pero existen diferentes onzas: la parda, la negra, la pinta y resulta necesario descubrir cuál de entre ellas es el "tío". Descompuesto, el vocablo de **iaúara + eté** o sea la onza verdadera, la onza legítima. El sufijo opuesto a **-eté** es **-rana**, o sea, a la manera de, que parece verdadero pero que no lo es. Usados con mayor intensidad a partir de la colonización, los dos sufijos servirán también para indicar lo que era o no anterior a ella. El mismo Guimarães Rosa se sirvió de esa diferencia al darle a un libro el título de *Sagarana*, o sea, a la manera de

---

\* Lengua franca o tronco lingüístico, el tupí es usado aquí como lengua genérica.

saga, lo que parece una saga. La llegada de los portugueses trajo consigo muchas cosas que el léxico de los indígenas no registra, en el caso de que se adoptaran las palabras portuguesas o se emplearan los dos sufijos distintivos. Así por ejemplo, los portugueses trajeron la caña de azúcar; por eso una gramínea alta, muy común en el país, parecida a la caña de azúcar, pero que si se somete a los procesos tecnológicos no da el jugo que lleva de la garapa al melado, a la raspadura, al azúcar y al alcohol, pasó a llamarse **canarana**. Esto es, que parece caña pero que no lo es. Y así se le denomina **canarana** en diccionarios y en el habla común hasta hoy. Lo que inmediatamente advirtió el indio, Antenor Nascente lo confirma: la palabra caña viene "del sumero-acadiano a través del asirio-babilónico, del griego **kánna** 'junco' y del latín **canna**". Cultura extraña, palabra extraña. Ya la **canarana** le pone a la caña extranjera el sufijo **-rana**, de la que dice Antenor Nascentes: "No pertenece a la familia de las **Cannaceae** y sí a la familia **Gramineae**. Es alta como la caña de azúcar, a la que se parece de lejos". Por un proceso análogo, otro ejemplo, **brancarana** designa a la mulata tan clara que pasa por blanca, aquella que parece blanca verdadera pero no lo es.<sup>16</sup>

Así, **yaguareté** es sólo la onza verdadera, no ante nuestros ojos sino a los ojos de quien sabe distinguir la una de las otras. Pero el narrador habla de onza, jaguar, **cangussu**, **pinta**, **pinima**, **pinima malla amplia**, **yaguareté**, **yaguareté-pixuna**, **pixuna**, **mazaroca**, **suasurana** y tigre. La multiplicidad de nombres a un sólo tiempo, enriquece el texto, desorienta al lector y exhibe la intimidad del narrador con la naturaleza. Aquí, Von Ihering puede darnos una ayuda:<sup>17</sup> todas pertenecen a una sola familia, la de los felinos: y el **yaguareté** es la tradicional onza pinta de las fotografías, dibujos y zoológicos, también impropriamente llamada tigre. Von Ihering, que la clasifica como **Felis onsa**, registra que, aun cuando los especialistas no puedan afirmar que se trata de subespecies, los cazadores distinguen dos variedades más, además de la principal, que es la de

Así por ejemplo, los portugueses trajeron la caña de azúcar; por eso una gramínea alta, muy común en el país, parecida a la caña de azúcar, pero que si se somete a los procesos tecnológicos no da el jugo que lleva de la garapa al melado, a la raspadura, al azúcar y al alcohol, pasó a llamarse **canarana**. Esto es, que parece caña pero que no lo es.

color amarillo-pelirrojo y cuerpo cubierto de rosetas negras en los lados, dispuestas en cinco series, mientras que en la cara y en las extremidades, las manchas son de diferentes tamaños y la cola tiene anillos negros y punta también negra. Esas otras dos variedades son las del **canguzú** (cabeza grande, en tupí), que es un poco más pequeño pero que destaca por la cabeza más voluminosa, mientras que las manchas son pequeñas y más numerosas; y la onza negra (negra = **pixuna**, en tupí), que es oscura, casi negra, siendo apenas posible distinguir el contorno de las rosetas.

Entonces el **yaguareté**, la onza verdadera, la onza legítima, es tanto la **pinima** (pintada = **pinima** en tupí), como la **pixuna**, la **cangazú**, el tigre, la onza y el jaguar. Queda aún la cuestión de la **mazaroca** y de la **suasurana**, que no pertenecen a la parentela del narrador: "Pero la **suasurana** no es mi pariente, mis parientes son la onza negra y la pinta...". Esa afirmación implica dos elementos: primero, la distinción por exclusión; segundo, **suasurana** es **-rana**, no es **eté**, o sea, parece una onza pero no es la onza legítima y verdadera como lo son todas las demás. Se agrega a la información del texto que la **suasurana** es cobarde y que hasta abandona en su fuga a sus hijitos. De nuevo recurrimos a Von Ihering para aclarar. La **sussuarana**, que es como él escribe la palabra, así como Guimarães Rosa escribe **cángussu** en vez de **cangucu**, también es de la familia de los felinos, pero de diferente especie, **Felis concolor**, onza parda u onza roja. El nombre que le dan los norteamericanos y europeos es puma: los cazadores distinguen variedades como la de lomo negro y la pelirroja, así como la **mazaroca** (pelo crespo en tupí).

Las repetidas afirmaciones del narrador de que es pariente de la onza, de que el **yaguareté** es su tío, se resuelven en una declaración de identidad: "Pero yo soy onza. El **yaguareté** es mi tío, hermano de mi madre, **tutira**...". O, siendo **tutira** en tupí, el tío hermano de la madre, las afirmaciones señalan un parentesco clasificatorio matrilineal, en el cual, en nuestro código, los tíos hermanos de la ma-

( La **sussuarana**, que es como él escribe la palabra, así como Guimarães Rosa escribe **cángussu** en vez de **cangucu**, también es de la familia de los felinos, pero de diferente especie, **Felis concolor**, onza parda u onza roja. El nombre que le dan los norteamericanos y europeos es puma. )



dre son los padres, pero en el código del narrador los padres son tíos. Así *Mi tío el yagareté* al mismo tiempo señala la filiación (esto es, soy hijo de la onza y no hijo de gente) y el origen indígena tribal. En otras palabras, mi padre puede ser o no mi padre, ya que pertenezco al clan tribal de mi madre; pero con seguridad que mi padre es el hermano de mi madre; todos los hermanos del sexo masculino de mi madre (para nosotros, tíos) son mis padres. En el universo del discurso del narrador, el hermano de su madre es su padre. Traducido al portugués, el sintagma que indica ese grado de parentesco es mi tío. Un paso más adelante: traduciendo de un universo de discurso al otro, el nuestro, el título *Mi tío el yagareté*, sintética y admirablemente propone el blanco, el indio y la onza mezclados, tal como en el texto se mezclan el portugués, el tupí y el animal de rezongos y rugidos. Al mismo tiempo asegura: no pertenezco a la raza blanca de mi padre, pertenezco al clan tribal de mi madre, cuyo tótem es la onza. La onza, al ser tótem del clan tribal de mi madre es mi ancestro, mi antepasado, mi origen; y a él regreso, a la onza, defraudado señor del fuego.

*Mi tío el Yagareté*  
 Sintética y admirablemente propone el blanco, el indio y la onza mezclados, tal como en el texto se mezclan el portugués, el tupí y el animal de rezongos y rugidos.

Situado en la línea de demarcación entre naturaleza y cultura, el fuego fija el momento en que el hombre deja de comer carne cruda, sometiéndola al fuego, antes de ingerirla y se distingue, de esa forma, de los otros animales carnívoros. Al mismo tiempo el fuego es arma defensiva y de ataque, dándole al hombre superioridad sobre los demás seres vivos. Las dos caras del fuego, la benéfica y creadora, y la maléfica y destructora aparecen en conjunto; el fuego protege, defiende, crea, pero también mata y destruye.

No es por azar ni simplemente, por lo tanto, que el descubrimiento del uso del fuego quedó marcado con un grave sentido de responsabilidad en la mente del hombre. Resulta un salto tan radical hacia la civilización, al abrir un abismo definitivo entre el hombre y sus otros hermanos, los animales, que en todas las culturas el descubrimiento del

fuego aparece registrado a través de mitos. Ese descubrimiento pocas veces es tranquilizador y apenas motivo de regocijo; casi siempre va unido a la idea de robo. Nadie le ofrece el fuego como regalo al hombre; es necesario robarlo, lo que representa una osadía y un sacrilegio; y coloca al hombre ante la expectativa de ser castigado por eso.

Es claro que sabemos, al nivel de nuestro saber positivo, que el fuego no necesita ser robado a seres míticos. El fuego existe en la naturaleza: el árbol alcanzado por el rayo se incendia, convirtiéndose en llamas y brasas; las piedras que ruedan entran en fricción, despidiendo chispas que atizan el fuego al zacate seco. Basta conservarlo, a partir de ahí, evitando que se extinga. Pero aún en ese caso, es robado a la naturaleza. Sólo la naturaleza, ese conjunto de fuerzas misteriosas, detenta el derecho de uso del fuego; si el hombre se lo apropia, está robando algo superior a sus propias fuerzas.

En culturas ilustres que se encuentran en el origen de la nuestra, como la griega, el descubrimiento del uso del fuego aparece como un robo a los dioses. Prometeo violó el monopolio de los dioses y robó el fuego para entregárselo a los hombres. Sufrió un castigo terrible: encadenado a una roca o columna, el águila de Zeus venía diariamente a roerle el hígado, que también diariamente se regeneraba para renovación del suplicio.

El mito de Prometeo aparece por primera vez en la *Teogonía* de Hesíodo, alrededor del siglo VIII a.C., primera tentativa conocida de sistematización de los mitos griegos preexistentes al poema. En otro texto del poeta, *Los trabajos y los días*, se narra la venganza que se toma Zeus contra los beneficiarios del robo, en el mito de Pandora. Precedida por las carcajadas olímpicas de Zeus, modelada en barro, adornada con prendas y malicias y animada después, Pandora trae a los mortales todos los males del mundo. No sólo el ladrón semidivino fue castigado sino tam-

( Es claro que sabemos, al nivel de nuestro saber positivo, que el fuego no necesita ser robado a seres míticos. El fuego existe en la naturaleza: el árbol alcanzado por el rayo se incendia, convirtiéndose en llamas y brasas; las piedras que ruedan entran en fricción, despidiendo chispas que atizan el fuego al zacate seco. Basta conservarlo, a partir de ahí, evitando que se extinga. )

bién toda la especie humana. Esos dos mitos iniciales permean la cultura griega y latina reiteradamente en innumerables versiones.

En la otra fuente de nuestra cultura, que es la hebrea, el fuego aparece como atributo de Jehová. En el *Génesis*, Adán y Eva son expulsados del Jardín del Edén por haber comido el fruto del árbol del bien y del mal; pierden la inocencia y la capacidad de vivir como hermanos entre los animales, a quienes Adán dio un nombre. Expulsados, Jehová "puso ángeles al oriente del Jardín del Edén, quienes con una espada de fuego lo rondaban", para impedir el regreso.

Como todo gran dios, Jehová conserva el monopolio del fuego. Desde el interior de una zarza ardiente, que se encontraba en llamas pero no se consumía, le habla a Moisés y le confiere la misión de salvar al pueblo elegido de la servidumbre en Egipto. Una de las siete plagas que afligen al país del recalcitrante Faraón es la del granizo de fuego, que cayó y corrió por la tierra, quemándolo todo. Y en la caminata por el desierto, en busca de la Tierra Prometida, Jehová guiaba a su pueblo en la forma de una columna de nubes en el día y una columna de fuego por la noche. En las ordenaciones de la Liturgia, los sacrificios propiciatorios o expiatorios constan siempre de holocaustos, ya sea de animales, cereales u otros manjares; y el fuego del altar del sacrificio debe ser perpetuo: "El fuego arderá continuamente en el altar; no se apagará." Es el fuego del Señor y no de los hombres, que quema los sacrificios como señal del favor divino, señal de que acepta el sacrificio. Y de tal manera el Señor es celoso de su fuego, sagrado, que los dos hijos de Aarón, Nabab y Abiú, caen muertos instantáneamente cuando atizan el fuego ellos mismos en sus incensarios. Porque "trajeron fuego extraño ante la faz del Señor" fueron consumidos por el fuego que brotó del altar del Señor. Fomentando el descontento entre los seguidores de Moisés, cansados de vagar por el desierto sin llegar

Como todo gran dios, Jehová conserva el monopolio del fuego. Desde el interior de una zarza ardiente, que se encontraba en llamas pero no se consumía.

a la Tierra Prometida. El episodio se repite más tarde, esta vez con doscientas cincuenta personas murmuradoras, que traen sus incensarios ya encendidos, siendo incineradas por las llamaradas que se proyectan desde el altar y las envuelven. Continuando el murmullo, ya que ahora eran muchas las muertes por las cuales se responsabilizaba a Moisés, Jehová repite la amenaza y los fieles descontentos comienzan a morir. Sólo la intervención de Moisés, que manda a Aarón a encender su incensario con fuego *del altar* y a hacer expiación por el pueblo, hace cesar la plaga. Pero a esa altura ya eran catorce mil setecientos los muertos.

De la misma manera en que en el *Viejo testamento* Sodoma y Gomorra son destruidas, debido a sus abominaciones, por el fuego del cielo, que los diferentes profetas invocan también, igualmente en el *Nuevo testamento* el **Apocalipsis** promete un Juicio Final llameante, cuando se juntarán el fuego que viene de lo alto y el fuego que sube del abismo.

En culturas consideradas menos ilustres y gloriosas, pero que también son fuentes de la nuestra, a pesar de que su continuidad fue interrumpida por las contingencias de la invasión, la esclavización y de la extinción, los mitos del robo del fuego son igualmente importantes. El invasor se supo valer de ello, en una fuerte producción ideológica de superioridad sobre el invadido, que forma parte del proceso. El pobre fuegucito del indio, tan difícil de encender por la fricción y conservado bajo la amenaza de terribles peligros de oscuridad e incomodidades, fue deslumbrado por el poderío del fuego del invasor. Muchas son las narraciones, legendarias o no, que nos quedan del horror sagrado con el que los indios se rendían al nuevo señor del fuego; Caramuru disparando su arma, Anhangüera atizando las llamas con aguardiente esparcido.

El cuento de Guimarães Rosa, colocándose definitivamente del lado de allá, muestra la penosa tentativa

El pobre fuegucito del indio, tan difícil de encender por la fricción y conservado bajo la amenaza de terribles peligros de oscuridad e incomodidades, fue deslumbrado por el poderío del fuego del invasor. Muchas son las narraciones, legendarias o no, que nos quedan del horror sagrado con el que los indios se rendían al nuevo señor del fuego; Caramuru disparando su arma, Anhangüera atizando las llamas con aguardiente esparcido.

del indio —perdidos sus valores, su identidad, su cultura— de abandonar el dominio de lo cocido y regresar al dominio de lo crudo. Si antes había destacado como un buen cazador de onzas con armas de fuego, después las abandona para servirse de la lanza, arma, por decirlo así, cruda. Si antes comía cocido, pasa después a comer crudo. Si antes mataba onzas, pasa después a matar hombres. Si antes había servido al blanco señor del fuego, pasa después a servir a la onza señor del fuego.

En el habla que brota inicialmente, desarticulada y confusa, las revelaciones sólo se harán muy lentamente, bajo el progresivo reblandecimiento de la censura, provocado por la ingestión cada vez mayor de aguardiente. Su filiación afirma la identificación con su madre y no con su padre. La madre era “la población Tacunapéua” que es, o mejor, era una tribu Tupí asentada a las márgenes del Iriri, un afluente del Xingú. Si la madre era “buena, bonita, me daba comida, me daba de comer, muy bueno, mucho, o montón”, con el padre la relación es opuesta. “Mi padre no era indio salvaje, mi padre era un hombre blanco, hecho blanco como usted, mi padre Chico Pedro, **mimbauamanhanaçara\***, vaquero de esos, hombre muy bruto. Murió en el Tungo-Tungo y en los campos de Goiás, hacienda de la gran Catarata Salvaje. Lo mataron. No se de él. Padre de todo el mundo. Hombre burro”. Con la madre se aprenden muchas cosas. Que es pariente de la onza, por ejemplo. Ella le cuenta historias de su pueblo, lo inicia en los secretos de las hierbas medicinales, le muestra las estrellitas del **Sejuçu** (las Pléyadas o Siete Estrellas) y le dice que la estrella ausente es él, concepción corriente en la mitología indígena, esa de volverse estrella a la muerte. También le enseña el valor de la libertad y el miedo a la prisión. Y al final era tan buena para él como la onza con sus hijitos. La oposición también se establece entre el animal salvaje maternal y el animal doméstico paterno.

Ella le cuenta historias de su pueblo, lo inicia en los secretos de las hierbas medicinales, le muestra las estrellitas del **Sejuçu** (las Pléyadas o Siete Estrellas) y le dice que la estrella ausente es él, concepción corriente en la mitología indígena, esa de volverse estrella a la muerte.

\* En tupí: pastor de animales domésticos.

En ese enlace, la primera resultante es la pérdida de la identificación. No sabe más qué es y no sabe quién es, ya no conoce su *nombre*. “¡Ah! tengo todo nombre. Mi madre me lo puso: **Bacuriquirepa. Breó, Beró\*** también. Mi padre me llevó con el misionero. Me bautizó, me bautizó. Nombre de Tonico; bonito, ¿será? Antonio de Eiesús... después me llamaban Macuncózo, nombre que era de un sitio que era de otro dueño —es un lugar que llaman de Macuncózo... Ahora no tengo nombre ninguno, no necesito. Nhó Nhuão Guede me llamaba Toño tigrero. Nhó Nhuão Guede me trajo para aquí, yo nadie, solo. ¡No debía! Ahora no tengo ya nombre...”

También aparece, en fragmentos recogidos aquí y allá, un antecedente del nomadismo y la falta de raíces. Nacido en el poblado Tacunapéua, eso fue muy lejos, después vivió con indios Caraó, Krahó o Kararaó de los mapas de localización indigenista, tribu Jé y no Tupí; vivió más tarde en un lugar llamado Socó Boi de donde tuvo que salir porque no quiso participar en los asesinatos a sueldo y fue considerado cobarde; después fue a dar en la Chapada Nova; más tarde no lo aceptaron como trabajador en el campo, por incompetente; después Nhó Nhuão Guede lo envió a aquel fin del mundo para matar onzas, en lo que era experto. Intermedios, los lapsos no llenados.

Progresivamente rechazado, regresivamente rechazando. No sabía trabajar. Matar hombres como hombre, en emboscadas y por encargo, se rehusaba a hacerlo. Matar onzas como hombre, eso era lo que hacía, inicialmente con arma de fuego, como un blanco, después sólo con lanza, como un indio. De ahí a matar hombres, no con armas de blanco ni de indio sino como una onza, sólo hay un paso. Antes de eso, en un rito de paso: comer onza y en-

---

\* Cf. *Beró*: Portugués blanco, aplicado por los indios en lengua genérica al invasor. Aquí indica un acentuado desprecio por la parte blanca paterna.

( Progresivamente rechazado, regresivamente rechazado. No sabía trabajar. Matar hombres como hombre, en emboscadas y por encargo, se rehusaba a hacerlo. Matar onzas como hombre, eso era lo que hacía, inicialmente con arma de fuego, como un blanco, después sólo con lanza, como un indio. )

volverse en su unto. "De la pinima yo comía sólo el corazón, **mixiri\***, chamuscado, asado, de todas formas. Y fregaba mi cuerpo con toda la grasa. ¡Para que yo nunca tuviera miedo! \*\*

La transformación es casi repentina y en una rápida secuencia el sobrino del **yaguareté** elimina a todas las personas de la región. Primero es el negro Bijibo, con quien viaja él, cuando regresaba de haber "ido a hablar enojado con Nhó Nhuão Guede, que yo no iba a matar más onzas". Le agradaba el negro, pero lo despreciaba por su cobardía y porque cocinaba y comía todo el tiempo. Me acuerdo de que la preferencia de la onza por la carne de negro, en la creencia popular, es mencionada por muchos autores, incluso por Von Ihering. Al negro Bijibo no lo mata personalmente, sino que lo lleva a que se lo coma la onza. En seguida, al llegar a su rancho, encuentra a otro, al negro Todoro, contratado por el mismo patrón, para sustituirlo, pero ése no morirá pronto. Ahora será la ocasión de Seo Riopóro, platero, que sin mayores motivos lo insulta e insulta a su madre; ese también es llevado a que se lo coma la onza: "Lo maté, ¿lo maté? Ah, pues, no lo maté. El todavía estaba vivo cuando cayó allá abajo, cuando la onza golpeadora se lo comenzó a comer... "El próximo es el **jaborora\*\*\*** Gugué, que no hacía nada; se pasaba todo el día en la hamaca, le pedía que le llevara agua; uno más que la onza ganó como regalo. Después es Antunidas, también **jaborora**, avaricioso, comía y escondía la comida de los demás, lo mandó a buscar leña para el fuego y arreglarle una alpargata; tuvo el mismo destino que los anteriores. Ahora es el turno de María Quirinéia y su marido loco encadenado; fue allí para tomar café, ella le dio café, le dio comida e intentó seducirlo. Fue la primera que él casi mató; pero a la

( Me acuerdo de que la preferencia de la onza por la carne de negro, en la creencia popular, es mencionada por muchos autores, incluso por Von Ihering. )

---

\* En Tupí, frito y conservado en grasa.

\*\* Esa práctica también es mencionada en *Grande sertão: veredas*.

\*\*\* En Tupí, criminal fugitivo.

hora que iba a apretarle el cuello, ella le habló bien de su madre. El sobrino del **iaguareté** desistió entonces, aconsejándole que se cambiara de allí porque las onzas se estaban comiendo a todo el mundo, y, a pesar de ser renuente al trabajo, se hizo cargo de la mudanza y condujo al marido pacientemente.

De ahí en adelante, la tarea es personalmente suya. Seo Rauremiro, \* hombre prepotente, lo humillaba, no lo dejaba entrar a la casa, lo llamaba con chillidos como si él fuera un perro; es verdad que le ofrecía comida pero él la rechazaba. Siente un gran frío, pierde la conciencia y cuando vuelve en sí, el caminante Rauremiro con toda su familia, mujer, hijas e hijo están muertos y él cubierto de sangre, con sangre en la boca. El último es el negro Tiodoro, medio gordo, que no sabía cazar onzas pero quería vender sus pieles, que pretendía que él fuera a buscar leña y agua. El negro Tiodoro, espantado; llegó a verlo venir en cuatro patas por suelo. Era el único sobreviviente de toda aquella zona.

En ese momento es cuando el narrador concluye su relato, intentado convencer a su interlocutor que le permita acercársele, alegando que tiene mucho frío y que se ha puesto en cuatro manos sin ningún motivo. A continuación siguen las exclamaciones y los rugidos y gemidos de agonía. En suma: su misión inicial de despoblar de onzas la región se transformó y él la ejecutó hasta el fin, en misión de despoblar de gente la región.

2894468

\* Los nombres propios de las personas se respetan en la pronunciación en lengua genérica. Nhuão por João o Panacico por Francisco. están consignados en las gramáticas. Aquí se puede leer fácilmente Uarentim por Valentim, Suruvéio por Silvério, Riopôro por Leopoldo, Rauremiro por Valdemiro, Rima Torquato por Lima Torquato: es la habitual sustitución de fonemas que no existen en Tupí. Otras son más difíciles: intenté forzar la lectura de María Qurinéia a María Frinéia, pero es más probable María Clinéia. Podrá ser Gagué por José, Rei Inácio por Renato?

( En ese momento es cuando el narrador concluye su relato, intentando convencer a su interlocutor que le permita acercársele, alegando que tiene mucho frío y que se ha puesto en cuatro manos sin ningún motivo. A continuación siguen las exclamaciones y los rugidos y gemidos de agonía. En suma: su misión inicial de despoblar de onzas la región se transformó y él la ejecutó hasta el fin, en misión de despoblar de gente la región.)



Retomando algunos hilos sueltos, se pueden observar tres constantes en lo que se refiere a todas esas personas. Primera: el autor de las muertes no tenía odio contra nadie, los encontraba a todos muy buenos y después hasta se quedaba con pena. Segunda: todos tenían graves defectos, desde el punto de vista cristiano, equivalentes a los siete pecados capitales. Piénsese en el miedo y la gula del negro Bijibo; en la soberbia y en la ira de Seo Riopôro y Seo Rauremiro; en la pereza de Gugué; en la avaricia de Antunias, en la lujuria de María Quirinéa y del negro Tiodoro, unida todavía en el caso de éste con el miedo y la avaricia. Tercera: todas las personas tenían alguna relación con *comida*\* y con *trabajo*, acentuada por el texto. Las tres constantes combinan sabiamente al animal, el blanco y el indio, como veremos en seguida.

La primera, el matar sin odio, va unida a la opción de ser onza. Al contrario que los hombres, la onza mata para comer, sólo es valiente a la hora de matar: "la onza sólo piensa en una cosa: que todo es bonito, bueno, bonito, bueno, sin parar (...) Cuando algo malo sucede, entonces rechina los dientes, ruge, queda con rabia pero no piensa en nada: en esa horita mismo, ella deja de pensar. De ahí en adelante sólo cuando todo vuelve a quedar quieto otra vez es cuando ella vuelve a pensar igual, como antes..." La segunda constante selecciona los aspectos cristianos de los siete pecados capitales para justificar las muertes. Y la tercera, la más relevante para el argumento, muestra a aquellas personas comiendo, dando comida, rehusándola o proveyendo leña y agua para cocinar. En esa forma ellas encarnan al enemigo —el dominio de lo cocido— del cual él se encuentra en vías de regenerar. En cuanto al trabajo, las personas se encuentran trabajando o, lo que es más común, están queriendo obligarlo a trabajar para ellas. Ahora bien, ese puede ser un valor de la ética del blanco, jamás del indio ni de la onza. Para ellos no es lo que Georges Bâ-

Al contrario que los hombres, la onza mata para comer, sólo es valiente a la hora de matar: la onza sólo piensa en una cosa: que todo es bonito, bueno, bonito, bueno, sin parar (...) Cuando algo malo sucede, entonces rechina los dientes, ruge, queda con rabia pero no piensa en nada: en esa horita mismo, ella deja de pensar.

\* Aceptaba la comida de su madre, anterior a la vuelta a lo crudo.

taille llamó “el mundo prosaico de la actividad”, en *La literatura y el mal*. Más fuerte, como Seo Riopôro, que lo llama sinvergüenza y mentiroso y todavía insulta a su madre, todo sin motivo alguno, o Seo Rauremiro que no permite su entrada y lo llama a silbidos; o más atenuada, como la pereza de Gugué, que no sale de la hamaca pero le manda hacer cosas, o María Quirinéa que lo quiere para objeto de su placer, es siempre la prepotencia del otro que quiere usarlo.

La combinación de las tres constantes muestra como son justos, lógicos y necesarios los asesinatos, en el contexto y en los valores del contexto.

Entre las más hermosas secuencias del cuento está aquella que entra en la intimidad de la convivencia de las onzas. Cada onza es un individuo, con rasgos físicos inmediatamente identificables, manías, preferencias, carácter; el sobrino, como Adán nombrador, vive entre ellas. Son **Mopoca**, cangucu, hembra, mandona **Maramonhangara**, **Taticica** pescadora, **Uinhúa**, Pegadora Malla ancha y enorme, la **Rapa-Rapa** vieja y Vivilla **Mpú**, **Nhã-ã**, **Tibitaba**, **Coema-Piranga**, **Putuca**, muchos machos como el **Papa-Gente**, **Puxuera**, **Suú-Suú**, que le gusta la onza **Mopoca**. **Apiponga** el buen cazador, **Petecaçara** que enloqueció, los dos hermanos **Uitauêra** y **Uatauêra**... Los nombres propios tupís, tales como los escasos del léxico portugués, guardan referencias con los rasgos físicos o de comportamiento de cada uno\*. Entre todas, una es la especial, la pri-

Entre las más hermosas secuencias del cuento está aquella que entra en la intimidad de la convivencia de las onzas. Cada onza es un individuo, con rasgos físicos inmediatamente identificables, manías, preferencias, carácter; el sobrino, como Adán nombrador, vive entre ellas.

---

\* Cf. **Maramonhangara** (de pelear), **Uinhúa** (de comer color negro), **Papa-Gente**, los hermanos **Uitauêra** y **Uatauêra** (uno que nada, otro que anda), **Coema-Piranga** (de color rojo de la aurora; es una **suasurana**), **Mpú** (de ahuyentar) e **Nhã-ã** (de correr) que “fueron expulsadas para lejos”, etc. En la página 132 de la edición usada, en la descripción de la forma de matar de la onza, aparecen vocablos tupís y portugueses que van a reaparecer más adelante en el nombre propio de las onzas: **Mopoca** (de golpear), **Suú-Suú** (de morder, masticar), golpeadora.

mera que él no mató, la primera con quien conversó él y que conversó con él en lengua de onza, **Canguçu** María-María, su amada. Así la describe él: “Más bonita que una mujer. Ella huele a flor de palo de ajo en la lluvia. No es demasiado grande. Es **Cangussu** cabezoncita, sin contar las pintas ella es amarilla, clara, clara. En tiempo de sequía ellas son todavía más claras. Su piel brilla, suave, suave. Sus pintas, ninguna de ellas es verdaderamente negra no: rojo oscuras, así pelirrojo. Las tiene. Tiene de todo: ¿usted ya comparó las pintas y anillos de ellas? Usted cuenta, para ver: cambian tanto, que usted no encuentra dos iguales, no... María-María tiene pintas pequeñas a montón. Cara enmascarada, pequeñita, bonita toda sarapintada, así, así. Una pintita en cada rincón de la boca, otra atrás de las orejitas... Dentro, en las orejas, es blanquito, algodón de relleno. La barriga también. La barriga y por debajo del pescuezo y por dentro de las piernas. Yo puedo hacer fiesta, buen rato, ella aprecia...”. El alto voltaje erótico de la descripción de María-María se confirma con algunas observaciones indicadoras de que ella es su pareja femenina, como por ejemplo cuando afirma que ella matará a cualquier macho que se le presente, a pesar de ser su pariente, y cuando dice que ella nunca más tendrá hijitos.

“Aquí, rueda que rueda, sólo estamos yo y la onza. Lo demás es comida para nosotros”. Regresando de lo cocido a la crudo, el sobrino del **yaguareté** se reconoció en las onzas y ellas lo reconocieron. De ahí el remordimiento que vuelta y medio reaparece entreverado en su habla, debido al hecho de que mató a tantas onzas antes de haberse identificado. “Eh, lo juro ante usted, ¡maté pero ya no! Ya no mato. Ya no puedo, no debía. Vino el castigo: quedé desgraciado... No me gusta pensar que maté, no. Mi pariente, ¿cómo fue que pude? Ay, ay, mis parientes... Necesito llorar, si no ellas quedan con rabia”. Le llama la atención a su interlocutor repetidas veces para que nunca mencione ese asunto, que sólo él mismo tiene derecho a traer a cuentas. En una de esas ocasiones señala el gran número

( El alto voltaje erótico de la descripción de María-María se confirma con algunas observaciones indicadoras de que ella es su pareja femenina, como por ejemplo cuando afirma que ella matará a cualquier macho que se le presente, a pesar de ser su pariente, y cuando dice que ella nunca más tendrá hijitos. )

de onzas que ya mató, en una cuenta hecha a la manera indígena: "Maté un montón. ¿Usted sabe contar? Cuente cuatro, dos veces, hasta ahí: ese montón usted lo aumenta cuatro veces". El tema es delicado y revuelve en el fondo de la memoria aquello que fue reprimido. En contraste, no hay remordimiento en relación a los seres humanos que mató. Si al principio del relato, repite que los habitantes de la región murieron de enfermedad, es por prudencia; le pregunta al interlocutor si por casualidad no es soldado, ya que su madre le enseñó a tenerle miedo a los soldados y él no podría soportar quedarse preso. Con el soltarse de la lengua por la cachaza, ya hacia el final del relato, acaba contando que fue él quien mató. En cuanto a las onzas, sucede al revés. Comienza contando que mató muchas, y sólo muy después confiesa su amor por ellas.

Sentirse culpable por haber matado a las onzas y no sentirse culpable por haber matado personas, aun si reconocemos que las onzas son mucho mejores que las personas, esto va a encontrar su explicación en los análisis clásicos de Frazer y de Freud.<sup>18</sup> El sobrino del **yaguareté** reconoció en la onza a su ancestro, a su antepasado mítico, su tótem. Ahora bien, el tótem es el único ser vivo que no se debe matar, a no ser en ocasión del festín totémico. En ese evento ritual se abate al tótem colectivamente, al mismo tiempo planteado y festejado, para ser comido después por todos los participantes. En la reconstrucción freudiana, el festín totémico es la representación sagrada del primer crimen de la humanidad, aquel que permitió al primer hombre dar el primer paso hacia la civilización, el asesinato del macho jefe de la horda primigenia por sus hijos. Con claridad aparece en las teogonías griegas, donde cada dios supremo procuraba matar a todos sus hijos, para no ser destronado por ellos; pero siempre escapaba alguno y de hecho mataba al dios padre. Así sucedió con Cronos, después con Urano y sólo a partir de Zeus se interrumpe la tradición. En la horda imaginada, el macho jefe detentaba el monopolio de las mujeres y del poder; la unión de los hi-

( En la reconstrucción freudiana, el festín totémico es la representación sagrada del primer crimen de la humanidad, aquel que permitió al primer hombre dar el primer paso hacia la civilización, el asesinato del macho jefe de la horda primigenia por sus hijos. )

jos, que les permitió enfrentarlo, matar y comerse al padre para absorber sus excepcionales cualidades, estableció la culpa. Sucesivamente, como pasos que llevaban a las formas sociales cada vez más complejas, el sacrificado fue siendo sustituido. Primero fue abatido el jefe de la horda, de quien dependía el orden cósmico, la fertilidad de la tierra, de los animales, de las mujeres; después, otra persona en su lugar, que era sagrada y encarnaba al dios; después un animal; más tarde efigies y simulacros. Cada paso —y la aceptación de esa teoría depende de interminables discusiones al respecto de la relación de precedencia entre el mito y el rito— iba a representar una avance en la civilización. En la forma moderna y simbólica: La Eucaristía, la distribución del pan y del vino, viene acompañada por la fórmula ritual: “Tomad y comed. Este es mi cuerpo y esta es mi sangre”.

Ahora bien, el pobre sobrino del **yaguareté** mató innumerables veces a su tótem, él sólo. Constantemente nos habla de su estado de absoluta soledad, debido no sólo a su falta de compañía, pues tiene la compañía que le gusta, la de las onzas, sino del peso de la culpa con que carga, en tanto que indio, por haber individual y no ritualmente matado muchas veces a su tótem. Es como si hubiera matado a su raza, a su gente, a su pueblo, a su padre. En la perplejidad de la confusión de las culturas, destrribalizado, no había llegado a entender claramente lo que su madre le decía en la infancia sobre su parentesco con el **yaguareté**. Por eso intenta olvidar esa parte del pasado, para precisamente echarlo: “Huí, Atié, Atimbora! Usted no puede contar que maté onzas, no puede. Yo sí puedo. No lo cuente, no. Yo ya no mato más onzas, no. Es feo que yo haya matado onzas. La onza es mi pariente. Maté un montón (...) Por cada una que maté ponía una piedrita en la calabaza. Ahora no cabe ni una piedrita más en la calabaza. Ahora voy a tirar la calabaza llena de piedrecitas en el río. Quisiera no haber matado onzas jamás. Si usted me dice que maté onzas me enojó. Usted no dirá que yo las maté, ¿no? ¿Lo dirá? A-é-ã-ã. Bueno, bonito, en verdad. Usted es mi amigo.” La

Es como si hubiera matado a su raza, a su gente, a su pueblo, a su padre. En la perplejidad de la confusión de las culturas, destrribalizado, no había llegado a entender claramente lo que su madre le decía en la infancia sobre su parentesco con el **yaguareté**.

solución que encontró para el **impasse** de la confusión de las culturas fue identificarse con las onzas. Rechazando el código del blanco y al perder el código del indio entiendo al pie de la letra las enseñanzas de su madre, de que “es onza”; ya no puede entender más la diferencia entre ser onza y tener a la onza como ancestro mítico, animal tabú con quien las relaciones son cuidadosamente reguladas. Convertido en onza y viviendo maritalmente con una onza, otra trampa todavía le espera y el texto es grandemente sugestivo en ese sentido. Su madre indígena se llamaba Mar'-lara María; descompuesto, en tupí y portugués puede ser leído como señora María-María o doña María-María: aun sin traducirse, es claramente legible el nombre de María-ra-María. La onza, compañera suya, se llama María-María\*. Al sacrilegio de haber matado a su tótem viene a sumarse el sacrilegio del incesto. Al mismo tiempo violó dos tabúes fundadores de la civilización, en la desorganización de quien se encuentra perdido entre diferentes culturas. El no es blanco y no lo desea ser. Tampoco puede ser indio, porque al rechazar al blanco prepotente y devorador de comida cocida rechaza al hombre. Tampoco puede ser onza porque al intentarlo carga la culpa de dos violaciones del tabú. Ejemplarmente, termina abatido a tiros de revólver por su interlocutor blanco.

La antiquísima prohibición bíblica de beber sangre, porque esto es privilegio de Jehová y “el alma de la carne”, se combina en este texto como el elemento fuego y el elemento alcohol. Northrop Frye observó que son comunes “los vínculos entre el fuego y el vino embriagante y la sangre caliente y el rojo de los animales”.<sup>19</sup> Al intentar tranquilizar al interlocutor y hacerlo adormecerse, el sobrino del **yaguareté** dejó escapar una revelación precoz: “Hum, hum, no quiero ponerme ebrio, no. Me pongo ebrio sólo cuando bebo mucha, mucha sangre... Intentando pa-

---

\* El más cristiano de los nombres para la india y para la onza, duplicado a la manera tupí.

( La antiquísima prohibición bíblica de beber sangre, porque esto es privilegio de Jehová y “el alma de la carne”, se combina en este texto como el elemento fuego y el elemento alcohol. )

sarse hacia el lado de acá del fuego y volver a lo crudo, lo que pierde el narrador es la cachaza que le desata la lengua y el revólver —arma de fuego— que le quita la vida. La asociación entre el fuego y el alcohol, hecha ya por Bachelard en, *Psicoanálisis del fuego*, muestra la relación de la bebida alcohólica no con el líquido, sino con otro de los cuatro elementos cosmológicos que es el fuego: “Entre todas las materias del mundo, ninguna como el aguardiente se encuentra tan cerca de la materia del fuego”. A nivel del mero código lingüístico, en nuestro caso la asociación se da en el vocablo aguardiente; y “quedarse hecho fuego” o “tomar fuego” es embriagarse. En el texto que nos ocupa se reitera la asociación. En el primer párrafo, el cazador extraviado encuentra el rancho gracias al fuego: “¿Usted divisó este fuegucito mío desde lejos?”. Y el ofrecimiento de cachaza que hace, la cachaza tecnológica de lo cocido y no del crudo es aceptada luego: “Yo la sé hacer y la hago; la hago de cajú, de fruta de la selva, de maíz. Pero no es buena, no. Tiene ese fuego bueno bonito no. Me da mucho trabajo. Hoy no tengo. No tengo nada. A usted no le gustaría. Es cachaza sucia, de pobre...” En la creencia popular, que Von Ihering cita, los animales carnívoros se embriagan con sangre, que beben primero hasta quedar ebrios y sólo más tarde se comen la carne. Es lo que acostumbra suceder con las onzas del cuento y con el propio narrador, que además hasta se contagia la preferencia por los colores: “Ah, cómo me gusta el rojo!” El alcohol, la sangre y el fuego, en este cuento, forman el esquema de perdición para el narrador.

En la creencia popular, que Von Ihering cita, los animales carnívoros se embriagan con sangre, que beben primero hasta quedar ebrios y sólo más tarde se comen la carne.

Este no había conseguido desligarse totalmente de su condición de hombre y por lo tanto del fuego. Lo utilizaba, por ejemplo, para fumar y para amenazar: “Bah, cuando me vaya de aquí le pongo fuego al rancho, para que nadie más pueda habitarlo. Nadie vive arriba de mi olor...”. También el niño lobo Mowgli, del *Libro de las tierras vírgenes* de Kipling, procede de esa manera. Vivía entre los animales y se consideraba su igual, no teniendo la menor

No se puede examinar un cuento como este sin rendirle un homenaje a su autor. La proeza desde el punto de vista lingüístico, descansa en el certero lance que envuelve el fenómeno de la reduplicación tupí y hace de ella el eje central de la composición.

noción de que era un ser humano. Pero al sentir amenaza su supervivencia por algunos de ellos, va a una aldea y roba un poco de fuego, la *roja flor* que aterroriza a los demás animales, que le da la victoria sobre de ellos.

Nuestro narrador sabe muy bien cual es su opción por lo crudo y no por lo cocido, ni por lo podrido: "Yo no como carne podrida, bah!: la onza tampoco la come." Pero no había conseguido mantenerse completamente dentro del dominio de lo crudo. Por eso fue encontrado, gracias al fuego de su rancho; fue descubierto por el fuego de la cachaza; fue destruido por el fuego del revólver. Ese paso definitivo, ese cruzar la línea divisoria de lo cocido hacia lo crudo, ese retorno imposible, será su perdición.

No se puede examinar un cuento como este sin rendirle un homenaje a su autor. La proeza desde el punto de vista lingüístico, descansa en el certero lance que envuelve el fenómeno de la reduplicación tupí y hace de ella el eje central de la composición. Según el Padre Lemos Barbosa<sup>20</sup> la duplicación o repetición de la misma palabra funciona como intensificador, ya sea para indicar plural, superlativo o duración. En muchos casos, exige la elipsis de los afijos; y si en el presente texto casi todo aparece dos veces, puede venir dos veces en tupí o dos veces en portugués o una vez en tupí y otra vez en portugués. Lo que facilita mucho la comprensión del texto, recurso hábil para darle efecto de extrañeza, manteniendo aun la posibilidad de la comunicación, es duplicar el vocablo tupí en portugués. Siempre que aparece el tupí, su "traducción" viene a continuación o se encuentra cerca. El caso más notorio es seguramente el de una doble duplicación, debido a su recurrencia que queda haciendo punteo en el texto. Me refiero al "porã-poranga, bueno-bonito". En tupí, tal como en el griego calós, *poranga* tanto puede significar bueno como bonito, aunque exista *catu* que también recupera más o menos las dos nociones. Para la duplicación, cae el sufijo monasilábico; es del Padre Lemos Barbosa el ejemplo, también adjetival, de *pinima* = pintado y *pini-*



**pinima** = todo pintado, muy pintado, lleno de pintas. En el correspondiente portugués, bueno y bonito, el sufijo de la primera palabra cae sobre la duplicación, transformándolos, tal como en el tupí, en una sola categoría lógica. Estamos tratando con un hombre onza, indio blanco, en cada caso bilingüe; y con un gran escritor.

Es necesario recordar la sensibilidad que crea ante nosotros el problema vivo del indio-en-general en un indio solo, que es su personaje; la capacidad de comulgar con la naturaleza, con las plantas, con las onzas, con cada pequeño ruido o señal, que el sobrino del **yaguareté** va interpretando para su huésped sin salir del rancho; y el hecho extraordinario que es realizar todo eso en una sola habla. El notable observador de personas y animales que destaca en todas sus obras recuerda los cinco textos sobre jardines zoológicos que figuran en el *Ave, palabra*<sup>21</sup>. Allí dispensando la mediación de la ficción, el autor extiende las antenas sensibilísimas y queda intentando aprehender a cada animal y construir un equivalente con palabras. Ciertos textos del mismo libro tratan muy directamente con los animales, como *Quemadmodum*, *Las garzas*, *Acuario*, *Hacia el pantano*. Del mismo modo otros están dedicados a los hombres de su tierra, ya sean los vaqueros de "pie duro, sombrero de cuero", ya sea a los japoneses hortelanos de *Cipango* o ya sea especialmente *Unos indios* (su habla). En ese texto, Guimarães Rosa se presenta como alguien que está anotando palabras de un grupo Tereno que encontró en el Mato Grosso, interesado en sus personas y en su lenguaje: "La respeté; pronto respeté a sus hablantes, como si representaran alguna cultura antiqüísima". Y decepcionado, al desistir de comprobar, por falta de información, una hermosa hipótesis: la de que, en lengua tereno, azul sería "sangre del cielo", verde "sangre de hoja" y de ahí en adelante.

( En ese texto Guimarães Rosa se presenta como alguien que está anotando palabras de un grupo Tereno que encontró en el Mato Grosso, interesado en sus personas y en su lenguaje: "La respeté; pronto respeté a sus hablantes, como si representaran alguna cultura antiqüísima". )

En su obra, bastante desigual, siempre encontré misterioso que una obvia obra maestra como *Mi tío el ya-*

*guareté* hubiera quedado tanto tiempo relegada por él mismo. Publicada por primera vez en la revista *Senhor* en marzo de 1961, en el n° 25, no fue incluida por su autor en ninguno de sus dos libros siguientes: *Primeiras estórias* y *Tutameia - Terceiras estórias*. Acabó apareciendo póstumamente, pero en una edición preparada por su autor en *Estas estórias*<sup>22</sup>, donde el desnivel de calidad en relación con los otros textos del conjunto, es alarmente. En una nota introductoria, Paulo Rónai registra que en el original mecanografiado aparece una nota del autor, afirmando que el cuento es anterior a *Grande sertão: veredas* (que había sido publicado tantos años antes, en 1956).

¿Sería la exploración de un mismo hallazgo formal la explicación para esta postergación? ¿Lo fue el hecho brillante de haber conseguido poner en una sola habla que fluye ininterrumpidamente de la boca de un narrador, que es el otro? De hecho, tanto en el cuento como en la amplia novela aparecen en la forma de habla emitida por un narrador protagonista. En ambos casos el narrador protagonista tiene su alteridad diferenciada en relación a su interlocutor, que es un hombre de ciudad y portador de los signos de urbanidad, ni sertanero en un caso, ni medio indio en el otro. Evitando el contraste de los discursos, el interlocutor nunca habla, sino que se ubica en el habla del otro por medio de interpelaciones y respuestas a hipotéticas preguntas. Así, el habla sólo se dirige al lector indirectamente a pesar de que en ambos casos se trata de un monólogo directo iniciado con un guión: su blanco es el interlocutor presente en la situación creada y sólo de allí ella va en la dirección del lector. Este, evidentemente, está colocado más acá del interlocutor, recibe por mediación de éste el monólogo que le está destinado. Y todavía más, en ambos casos el narrador es un hijo sin padre, que conserva un hermoso recuerdo de la madre que lo creó. En dos pasajes es la mención inesperada de la bondad de la madre la que vence la rabia del narrador contra algún otro personaje, Diadorim en la novela, María Quirinéia en el cuento. Si

( Así, el habla sólo se dirige al lector indirectamente a pesar de que en ambos casos se trata de un monólogo directo iniciado con un guión: su blanco es el interlocutor presente en la situación creada y sólo de allí ella va en la dirección del lector. )

en el cuento al narrador acompaña al hacendado Nhó Nhuão Guede (Nhuão = João, en pronunciación tupí), en la novela acompañaba al hacendado Jidião Guedes. Habrán sido advertidas estas coincidencias por su autor, que no deseaba repetirse? Pero todo eso importa menos todavía que la belleza de la realización y el vértigo de la intuición; puede ser que ésta le diera miedo. Puede ser que, más allá de la tragedia de la extinción de culturas, viera la tragedia de la constitución de la cultura, ese viaje sin regreso que emprendió el hombre, quién sabe por qué. En el texto mencionado sobre los Tereno, publicado en un diario en 1954, él nos dice: "Toda lengua son restos de viejo misterio".

La belleza de la realización y el vértigo de la intuición; puede ser que ésta le diera miedo. Puede ser que, más allá de la tragedia de la extinción de culturas.

## NOTAS

- 1 Campos, Haroldo de. *El lenguaje del yaguareté*, en *Metalenguaje*. 2ª. ed. Petrópolis, Ed. Vozes, 1970; con Augusto de Campos y Pedro Xisto en *Guimarães Rosa en tres dimensiones*. São Paulo, Comisión Estatal de Cultura, 1970; republicación del anterior artículo en el Suplemento Literario de *El estado de São Paulo*, 1962.
- 2 Para un estudio al respecto, véase Carvalho, Silvia María Schmuizer de. *Mito e ideologia — El mecanismo de formación y difusión de los mitos en el área del Alto río Negro*. FFCL de Franca, tesis de doctorado, especialmente cap. VII y VIII, 1973 (Mimeografiada). Por publicarse en la Ed. Ática, con el título de *Jurupari: estudios de mitología brasileña*.
- 3 Haberland, Wolfgang. *Culturas de América indígena: mesoamérica y América Central*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- 4 El Museo Nacional de Antropología de México no nos ofrece de los Aztecas una sala separada, pero los incluye entre los demás pueblos con quienes se mezclan en el Valle de México, en una misma Sala Mexica.
- 5 Cf. Borges, José Luis. *La escritura del Dios*, en *El Aleph, Obras Completas*, 5a. ed. Buenos Aires, Ed. Emecé, 1965, v. 3.
- 6 Caso, Alfonso. *El pueblo del Sol*. 2a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- 7 Cabrera, Luis. *Diccionario de aztequismos*. 2a. ed. Oásis, 1975.
- 8 *Popol Vuh*. 10a. ed. Trad. Adrián Recinos. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- 9 *Museo Nacional de Antropología, México, sala Maya*.
- 10 Covarrubias, Miguel. *The eagle, the jaguar and the serpent*. 2a. ed. New York, Alfred Knopf Inc., 1967.
- 11 Brandão, Carlos Rodrigues, *Cavalladas de Pirenópolis*. Goiânia, ed. Oriente, 1973.
- 12 Banner, Horace. *Mitos de los indios Kayapó*. *Revista de antropología*, São Paulo, 1957. v. 5, n° 1. Recogido más tarde en el volumen editado por Schaden, Egön. *Hombre, cultura y so-*

- ciudad en el Brasil*, Petrópolis, Ed. Vozes, 1972, que reúne trabajos de varios autores anteriormente publicados en aquella inestimable revista.
- 13 Lévi-Strauss. *Le cru et le cuit*. Paris, Plon, 1964.
  - 14 "El cocimiento de la carne significa, por encima de todo, una victoria sobre la putrefacción", recordaba Bachelard en 1938; cito la traducción portuguesa: *Psicoanálisis del fuego*. Lisboa, Ed. estudios Cor, 1972.
  - 15 Como advirtió Mattoso Camara.
  - 16 En estas distinciones, como en otras dificultades, a lo largo del trabajo, pude contar con el conocimiento y la paciencia de Carlos Drummond, Profesor Titular del Área de Lenguas Indígenas en la FFLCHUSP.
  - 17 Von Ihering, Rodolpho. *Diccionario de los animales del Brasil*. São Paulo, Ed. de la Secretaría de Agricultura, Industria y Comercio del Estado de São Paulo.
  - 18 El Lévi-Strauss de *Las estructuras elementales del parentesco* y del *Totemismo* hoy ciertamente consideraría espuria esta aproximación.
  - 19 Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*. São Paulo, ed. Cultrix, 1973.
  - 20 Barbosa. P. Lemos. *Curso de Tupí antiguo*. Río de Janeiro, Liv. São José, 1956. Lección 50.
  - 21 Guimarães Rosa, João. *Ave, palabra*. Río de Janeiro, Liv. José Olympio ed. 1970.
  - 22 Guimarães Rosa, João. *Mi tío el yaguareté*, en *Estas estórias*. Río de Janeiro, Liv. José Olympio ed. 1969.

# d el lado de acá\*

A VECES GUIMARÃES ROSA ESCRIBE COMO QUIEN SE encuentra en estado de gracia; *La tercera orilla del río* es uno de esos casos. En uno de los prólogos de *Tutaméia-terceiras estórias*, el autor dice que se la imaginó completa, caminando por la calle, recibéndola como quien detiene una pelota en el aire. Como *La hora y ocasión de Augusto Matraga* se diferencia de *Sagarana* y *Mi tío el yagareté* de *Estas estórias*, ésta se proyecta fuera del libro que la contiene, *Primeiras estórias*. Esto fue lo que advirtió el traductor a la lengua inglesa, al titular el volumen *The third bank of the river and other stories*.

( A veces Guimarães Rosa escribe como quien se encuentra en estado de gracia; *La tercera orilla del río* es uno de esos casos. )

La historia despliega de su carácter de iluminación, de mirada súbita hacia dentro de lo indecible, de figurado relato hermético de quien regresa de la iniciación en los misterios de Eleusis. La tercera orilla del río es la que no es. Un río está integrado por dos orillas, la del lado de acá y la del lado de allá, que se remiten recíprocamente. Sin embargo, el río corre entre ellas, imagen de la continuidad; y en el río boga una canoa, imagen de la disconti-

---

\* Capítulo del libro *Mitológica Rosiana*, Editora Ática, São Paulo, 1978.

nidad. El paso del tiempo resulta insignificante para el río, pero es fundamental para la canoa y su ocupante. El periodo de una vida, de cada vida, no es nada cuando se enfrenta a la lentísima historia de la especie; cuando apenas se comienza a desconfiar de que se está vivo, es ya hora de morir. Lo inevitable de vivir y morir, cuando son contempladas vida y muerte como una sola pieza —sólo muere quien vive y sólo vive quien muere—, implica en la continuidad del proceso vital, en el cual la vida y la muerte son razón y causa, la una de la otra. Entonces el río tiene dos orillas, que son; y una tercera que no es.

La tercera orilla queda más allá del misterio de la muerte, de la muerte de cada uno, que tiene que vivir cada uno y que nunca nadie contó como es. Las dos orillas del río se sitúan en un mismo nivel de la realidad. La tercera orilla no se sabe dónde, aunque, en el lenguaje cifrado de la mitología y de las religiones, sea frecuente el símbolo de la playa, orilla o tierra firme, a donde se llega cuando se muere. Esa arcaica tradición atraviesa los tiempos y se hace presente hoy en los himnos religiosos, de los que son sólo un ejemplo los *spirituals* negros norteamericanos:

When you reach the rivah Jurdun,  
 You got tuh cross it by yo'sef;  
 No one heah may cross it with you,  
 You got tuh cross it by yo'sef [1].

El estribillo de esta canción insiste en la imposibilidad de la delegación de la experiencia: **You got tuh go that by yo'sef**. Y la concepción general es la de que nos encontramos del lado de acá, siendo necesario atravesar el agua para alcanzar el lado de allá, a través de la muerte. De esa manera los símbolos de la orilla, del río y de la canoa, además de la importancia que tienen en la obra de este autor, son inmemoriales en su uso y desencadenan una explosión de significados precisos.

La historia de Guimarães Rosa, hábilmente revitaliza el lugar común de las dos orillas, la de la vida y la de

La historia de Guimarães Rosa, hábilmente revitaliza el lugar común de las dos orillas, la de la vida y la de la muerte, introduciendo una tercera orilla. Las dos orillas del río se ubican en firmes y reconfortantes coordenadas de tiempo y espacio: la tercera, escapa hacia una dimensión desconocida.

( Pero la simbología del río, de la canoa y de la otra playa, a donde se llega al morir, hace reverberar el relato contra el fondo mítico de todas las aguas y las barcas y tierras firmes con las que desde hace milenios la imaginación de los hombres adorna el terror a morir. )

la muerte, introduciendo una tercera orilla. Las dos orillas del río se ubican en firmes y reconfortantes coordenadas de tiempo y espacio; la tercera, escapa hacia una dimensión desconocida. El simple desplazamiento del número cardinal al ordinal nos quita el suelo de los pies. Un río tiene dos orillas de igual estatuto, no una primera orilla y una segunda orilla. El cambio al ordinal incide todavía en una serie y en otra temporalidad. Si existen dos orillas, no una primera y una segunda, ¿cómo podrá existir una tercera? Nuestra experiencia no reconoce tres orillas de un río; reconoce dos. De la misma manera que no reconoce una primera y una segunda, mucho menos una tercera.

Esa otra dimensión que desobedece las coordenadas de tiempo y espacio, no es nombrada directamente o explicada en esta historia. Sólo el insólito título y la huida ante el padre que parecía regresar "de la parte del más allá". Pero la simbología del río, de la canoa y de la otra playa, a donde se llega al morir, hace reverberar el relato contra el fondo mítico de todas las aguas y las barcas y tierras firmes con las que desde hace milenios la imaginación de los hombres adorna el terror a morir. En este texto no hay nada parecido a una promesa de otra vida después de la muerte, ni de vida eterna, ni de recompensas para quienes se portan bien. Sólo el terror pánico ante lo que no es.

Esta tercera orilla intenta escapar a una lógica binaria a la que la mente humana parece condenada. Las dos orillas, remitiéndose la una a la otra, desembocan en el devenir: aunque detenido entre ambas corre el río, en perenne continuidad; lo que posibilita el surgimiento de un tercer término y los que vinieren, hasta el enésimo.

La continuidad es entrecortada por la imagen de la canoa que un hombre solo ocupa. La soledad de la muerte prohíbe que más de uno a la vez ocupe la canoa. Cada





quien se embarca en la misma canoa, dando continuidad al proceso vital, pero si la canoa es la misma, el individuo solo en ella es otro. La canoa es discontinua, aunque cada quien tiene que embarcarse en ella a su vez. De esa manera, aunque la imagen literaria es discontinua, se vuelve un paso de la discontinuidad hacia la continuidad, así como es un objeto de travesía. Por su naturaleza participa de la discontinuidad; pero siendo metafóricamente la misma canoa, confirma su posición continua. Por eso, el narrador no consigue substituir al padre en aquella canoa, pero pide otra canoa, igual, para morir dentro de ella.

Lo que se queda entre nosotros y la muerte, lo que nos protege de la muerte es la generación precedente; cuando muere ésa, somos los próximos en la fila, desaparecida la barrera de protección. El acierto magistral identifica padre y Caronte, cada padre es al mismo tiempo el barquero de la muerte siendo el padre aquel quien da la vida y conduce a la muerte.

La continuidad de la especie es garantizada por la sucesión de las generaciones, cuya suma es la relación padre/hijo e hijo/padre. El narrador, que es aquí hijo, se rehusa a suplir a su padre en la misma canoa y no tiene hijos. Debemos enfrentar nuestra ocasión de morir, pero teniendo la opción, no la de no morir sino la de no enfrentar nuestra ocasión de morir. Esta última es la que el narrador crea. Y entra aquí, compleja, delicada, fuerte y profunda, la cuestión de los lazos familiares. Amor y culpa son sentimientos que unen al narrador con el padre. Dice: "¿De qué era que yo sentía tanta, tantísima culpa?", pero no quita el pie de la ribera del río. Ya había deseado acompañar a su padre cuando éste había iniciado su inexplicable permanencia en la canoa; después, roba comida, que esconde en una orilla del río, para que el padre la tome, lo que hace toda su vida. Y cuando la familia se dispersa y se cambia de lugar, él permanece allí. Los hijos son tres, una mujer y dos

Lo que se queda entre nosotros y la muerte, lo que nos protege de la muerte es la generación precedente; cuando muere ésa, somos los próximos en la fila, desaparecida la barrera de protección.

hombres, aunque sólo éste es quien tiene una relación particular con su padre. Los nexos de amor y culpa que unen padres con hijos e hijos con padres, aparecen aquí en toda su arbitrariedad. También Jehová prefería uno a otro sin ninguna razón justa, siendo así el verdadero responsable del crimen de Caín; le había gustado más la ofrenda de Abel, provocando los celos de su hermano. Los padres imponen el peso de su amor sobre los hijos y exigen su retribución; todo que sea menos que la perfección abre una grieta a través de la cual la culpa se cuele. El padre, esperando la retribución del hijo, puede obtener de su hijo el cumplimiento de sus expectativas; en este caso, el hijo obtiene satisfacciones pero a costa de reprimirse mucho. Al final se es otro, no un papel vacío al que cualquier persona se puede adaptar. Pero el hijo puede no corresponder a los designios del padre, quedando paralizado por la culpa y volviéndose impotente para toda realización, aun cuando esa realización sea la construcción de su propia existencia. Aquí, el hijo distinguido por el padre para ser su continuador, se excusa, pero con eso acabó con su propia vida, que transcurre en la orilla del río, intentando ver a su padre. Dice: "¿Soy aún hombre tras este fracaso? Soy el que no fue, el que va a quedarse callado". La represión patriarcal, general, pero enorme en familias más fuertemente patriarcales del tipo de la brasileña, detenta mayor poder que las otras represiones institucionales<sup>2</sup>. Nadie pudo hacer que el padre regresara del río, ni la madre, ni lo hijos, ni el nieto, ni el padre, ni los soldados, ni los hombres del periódico. En cambio este hijo consigue, al doblegarse ante lo que el padre quería, prometiéndole sin tener fuerzas para tanto, suplirlo en la canoa.

El habla del relato fluye incesantemente en frases cortas, separadas por comillas, mimetizando el habla real. El potencial explosivo de la materia narrada a veces obstruye el flujo, dinamitando la sintaxis, exponiendo lo inefable y consiguiendo momentos de densa belleza. Como el propósito de la culpa: "Si mi padre, siempre creando ausencia: y el río-río-río, el río —haciéndose perpetuo". O las

( La represión patriarcal, general, pero enorme en familias más fuertemente patriarcales del tipo de la brasileña, detenta mayor poder que las otras represiones institucionales<sup>2</sup>. )

palabras del final, cuando el narrador pide a su vez que lo pongan en una canoa: “y yo, río abajo, río afuera, río adentro— el río”. El sabio uso del plural posesivo de la primera persona (nuestro padre, nuestra madre, nuestra casa, nuestro tío, parientes nuestros) unido a la omisión cuidadosa de los nombres propios, hace resaltar el peso de las relaciones de familia y de generación, aplastando la individualidad.

Y basta. Para escribir sobre esta historia sería necesario una mano iluminada como la de Guimarães Rosa. Que se lea sucesivas veces, mil veces, por enésima vez, no una ni dos veces, respetando su proposición, *La tercera orilla del río*.

Y basta. Para escribir sobre esta historia sería necesario una mano iluminada como la de Guimarães Rosa.

## NOTAS

1. *That lonesome valley* in *The negro Sings a New Heaven* (A collection of songs by Mary Allen Grissom). New York, Dover Publications Inc. 1969.
2. Antonio Candido. *The brazilian family* . In: *Brazil-Portrait of half a Continent*. New York, A. Marchload & Lynn Smith, Dryden Press, 1951.

Se agreguen las agudas observaciones contenidas en la obra de Graciliano Ramos y de Pedro Nava.



# Lo seguro en lo inseguro: el que pacta\*

“¿Era yo dos diferentes? Lo que hoy no entiendo, entonces no lo sabía”.

[GSV, 460].

A LA MITAD DE LA NOVELA GRANDE SERTÃO: VEREDAS CUANDO ya va muy adelantada la narración, se cuenta el caso de María Mutema. En una novela tan cerrada, con una unidad tan estrecha, mantenida sin desfallecimiento por la mano maestra, en un monólogo recitado para un interlocutor oyente, surge como una extraña pieza este cuento, perdido a la mitad de la novela y ocupando varias páginas. Además, aunque quien cuente sea el narrador, está repitiendo lo que escuchó a José **Bexiguento**\*\* en la larga conversación que traban en ocasión de la vigilia que sigue al bautismo de fuego de Riobaldo. Sin embargo, a pesar de su extensión —única, dentro de la novela— y cuidado, se justifica por

( Un monólogo recitado para un interlocutor oyente, surge como una extraña pieza este cuento, perdido a la mitad de la novela. )

---

\* Capítulo del libro *Las formas del falso*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1977.

\*\* N.T.: Bexiguento, que tiene marcas de viruela.

su relación con otros casos portentosos que, aunque cortos, suceden en masa al principio de la narración y esparcidos por el resto, a modo de ilustración objetivada de los grandes problemas metafísicos que Riobaldo se encuentra intentando dilucidar<sup>1</sup>. Es lo que sucede, por ejemplo, con los casos de Pedro Pindó (GSV 14-5) y de Aleixo (GSV, 13-4). En el primero, unos padres muy buenos tienen un hijo malo; lo castigan para que corrija su maldad y acaban sintiendo placer al castigarlo. En el segundo, se trata de un individuo malo pero que quiere mucho a sus cuatro hijos y mata gratuitamente a un viejecito limosnero; entonces, a sus cuatro hijos les da sarampión y quedan ciegos; después de esto se arrepiente el padre y se convierte en hombre bueno. Ambos aparecen al principio de la narración, cuando Riobaldo ante la discusión sobre la existencia del diablo, de si existe "libre en sí, ciudadano" (GSV, 12) o si, por no tener cuerpo ni individualidad específica, actúa por otros medios.

Ambos casos se presentan como portentos, como ejemplos del fluir de la vida, en la que nada permanece inmóvil, donde todo cambia incesantemente. En las palabras de Riobaldo: "Mire vea: lo más importante y bonito del mundo es esto: que las personas no permanecen siempre iguales, no fueron terminadas sino que están siempre cambiando. Afinen o desafinen. Verdad más grande. Eso es lo que me enseñó la vida. Eso es lo que me alegra a montón. Y otra cosa más: el diablo actúa a lo tonto, ¡pero Dios es traicionero!" (GSV, 24).

Estas historietas muestran cómo lo contrario siempre nace de su opuesto; sin embargo, como se trata de una colección de eventos, tienen arbitrariamente un punto de partida y un punto final; por lo que se cierran. Pero el comentario de Riobaldo vuelve a abrirlas, creando dudas que muestran nuevas posibilidades de desarrollo: el niño malo, aunque malo cuando es castigado, sufre igual que un niño bueno y ¿qué culpa tenían las criaturitas cegadas por la maldad anterior de su padre?

(Estas historietas, muestran cómo lo contrario siempre nace de su opuesto; sin embargo, como se trata de una colección de eventos, tiene arbitrariamente un punto de partida y un punto final; por lo que se cierran.)

( María Mutema es una mujer que vivía en un pueblo sertanero y cuyo marido amanece muerto un día en la cama, sin una enfermedad previa o una aparente herida. Una vez enterrado el marido, María Mutema va viviendo seria y digna en su condición de viuda, siempre vestida de negro y escaso hablar; sólo que le da por ir a la iglesia, confesándose cada tres días. )

El caso de María Mutema es, en esa línea, el más extenso, el más completo y, sobre todo, el más importante para la novela. María Mutema es una mujer que vivía en un pueblo sertanero y cuyo marido amanece muerto un día en la cama, sin una enfermedad previa o una aparente herida. Una vez enterrado el marido, María Mutema va viviendo seria y digna en su condición de viuda, siempre vestida de negro y escaso hablar; sólo que le da por ir a la iglesia, confesándose cada tres días. El Padre Ponte, hombre bonachón y gordo, mostraba reluctancia en oírla en confesión y fue enflacando y reduciéndose hasta que murió. Nunca más fue a la iglesia María Mutema. Un día, aparecen en el pueblo unos padres extranjeros, que vienen en misión de revitalizamiento religioso, sermoneando y llamando al arrepentimiento general. En la última noche, María Mutema aparece en la puerta de la iglesia y es interpelada por el padre, desde el púlpito; primero interrumpe el Salve Regina que está rezando; después le dice a María Mutema que quiere oírla en confesión a la puerta del cementerio, donde están enterrados dos difuntos. Entonces María Mutema confiesa todo allí mismo, públicamente, a gritos. Había matado sin motivo a su marido, gratuitamente, echándole plomo derretido en la oreja mientras dormía; después, le confesó el crimen al Padre Ponte, diciéndole que lo había hecho por amor a él, lo que era mentira. Y mientras más sufría y se debilitaba el padre, ella insistía más en la mentira. Y no sabía por qué, sólo sabía que sentía placer en ello; había llevado también a la muerte al padre y ahora le pedía el perdón de Dios, confesándolo todo públicamente. María Mutema va presa y en la prisión continúa de rodillas, rezando y gritando sus pecados; desenterrado el esqueleto de su marido, se confirma su crimen. Y la historia concluye así: "Precisamente por la arrepen-tida humildad que ella inició, con tan notorio sufrimiento, algunos decían que María Mutema se volvería santa". (GSV. 215)

Esta parábola, que habla del mal puro, el mal en sí sin motivo, enseña cómo María Mutema sentía "un placer



de perro” al atormentar al Padre Ponte, con quien iba a confesarse engañosamente cuando aseguraba lo falso, declaraba más, edificaba el mal (GSV, 214). Y había asesinado a su marido “sin motivo alguno, sin que él hubiera hecho mal —sin ninguna causa—; ¿por qué? Ni lo sabía” (GSV, 214). Mientras sus crímenes no son milagrosamente descubiertos, María Mutema sigue la misma; todo se encuentra suspendido y detenido. Pero tras el arrepentimiento, la vida volvió a fluir otra vez, la redención es adivinada a través de la modificación personal de María Mutema, que quedó libre de sus pecados y así se está convirtiendo, tal vez hasta volverse santa.

Los dos crímenes de María Mutema son formalmente uno solo. El crimen es cometido mediante la introducción de algo en el cerebro, a través del conducto auditivo, algo que se solidifica o se consolida y mata. También en ambos casos el crimen es un pacto entre dos personas- un agente y un receptor pasivo y con el mismo efecto: la muerte del receptor, la perdición para el agente. Y la carencia de motivos indica la intervención del mal, que se encontraba dentro del agente y que fue llevado hacia dentro del receptor, sin que por eso se librara de él el agente. El plomo derretido, por lo tanto en estado móvil, se transforma en una bola sólida; la mentira pecaminosa, que el padre no pone en duda, es recibida como una seguridad. En el caso del marido, la bola de plomo simboliza la seguridad; en el caso del padre, la seguridad se da directamente. Al mismo tiempo, María Mutema se libra del mal por la misma vía: hablando, esto es, introduciendo en los oídos de las personas su confesión pública. Pero ahora con una diferencia esencial: ya no es un pacto porque no involucra sólo a dos personas, la multitud está implicada; y, según el texto, el pueblo la ha perdonado, no se quedó pasivo, por lo tanto, posibilita de esa manera la disolución de la seguridad, al admitir que María Mutema puede dejar de ser mala, que está dejando de ser mala, que se está volviendo santa. El pueblo no congeló a María Mutema en su maldad para siempre; al contrario, le abrió la posibilidad de cambiar.

Los dos crímenes de María Mutema son formalmente uno solo. El crimen es cometido mediante la introducción de algo en el cerebro, a través del conducto auditivo, algo que se solidifica o se consolida y mata. También en ambos casos el crimen es un pacto entre dos personas, un agente y un receptor, la perdición para el agente.

El asesinato del marido, que ocurrió en el nivel de lo concreto, es comprobable y denunciado por el ruido que produce el metal dentro de la calavera: “Mientras tanto, desenterraban de la fosa los huesos del marido: se cuenta que la gente agitaba la calavera y la bola de plomo se sacudía allá dentro, tintineando” (GSV, 215). Ya el asesinato del padre sucede en el nivel abstracto, pero no por eso deja de realizarse el mismo proceso, estando presentes en el texto incluso el oído y el metal. “(...) El Padre Ponte visiblemente sólo obtenía disgustos de prestarle su oído de cura en aquel sacramento, que entre dos, y sólo dos, se da y que tiene que ser guardado en secreto férreamente”. (GSV, 212). Por lo tanto, tenemos el mismo crimen y la misma imagen, diferentes sólo en lo referente al nivel de concreción o de abstracción. Plomo o palabra al entrar por el oído y anidar en lo más íntimo del hombre, su cerebro o su mente, lo matan. Es el pacto con garantía de seguridad, lo seguro dentro de lo inseguro, la seguridad que mata y pierde: muerte real y muerte abstracta. El pacto, como el crimen, es algo que atenta contra la naturaleza de existir, en su fluidez, en su permanente transformación. Es la tentativa de tener una seguridad dentro de la inseguridad de vivir. En las hermosas palabras de Riobaldo: “La vida es ingrata en lo que es suave de suyo; pero nos devuelve la esperanza aún en medio de la hiel de la desesperación”. (GSV, 210). Una cosa sale de otra y a su vez de esa otra una diferente y así sucesivamente. Sólo se puede intentar detener ese movimiento por medio de un pacto; y su imagen es justamente la de una cosa dentro de la otra, pero cristalizada, endurecida, residuo del mal, sin apertura para la transformación, como la bola de plomo dentro de la calavera.

La doble imagen —concreta y abstracta— que uno encuentra en el caso de María Mutema es la matriz imagética más importante de la novela. La imagen de *una cosa dentro de otra*, visualmente tan impresionante y tan rica en el significado global de la novela —bien como en los

fragmentos de significado que lo integran—, se reitera en sus páginas, con diferentes variantes.

Todas esas variantes gravitan en torno al eje central que le dio origen; lo que cambia es la naturaleza del material que ponen en juego, el espacio alcanzado, el grado de abstracción, etc. La cosa que está dentro de la otra puede tomar la forma de un animal repulsivo o la de un mal sentimiento; o la cosa puede estar contenida en algo tan grande como la propia Tierra o tan pequeño como el ojo de un hombre; el oído y el sonido pueden ser rasgos relevantes o pueden desaparecer por completo. Pero todavía la cosa que está dentro de otra se puede notar por la percepción sólo de una señal exterior o, al contrario, es la mención lo que hace presuponer los efectos que causa.

Sólo por poner un ejemplo, describo la incidencia de la imagen dos veces en la misma escena, y con dos variantes, diferentes la una de la otra. Cuando la banda está acampada bajo las órdenes de Medeiro Vaz, cuando, por lo tanto, Riobaldo ya se encuentra consciente del amor completo que siente por Diadorim, éste aparece con una calabaza en las manos para hablar con Riobaldo. “Pero agitó la calabaza: tenía una cosa dentro, un hierro, lo que me molestó, pedazo de hierro, sin utilidad, sólo para producirle comezón a la gente” (GSV, 60). El incidente no tiene explicación; se registra aunque a Diadorim le extrañó la reacción de Riobaldo. Pero intentando desenmarañar la enredada cronología de la primera parte de la narración —sólo desde la pág. 296 la cronología pasa a ser lineal—, se comprueba que Riobaldo a esa altura ya había escuchado el caso de María Mutema, que es la razón de la comezón inexplicable que siente al escuchar el ruido: pedazo de hierro en la calabaza, bola de plomo en la calavera. Esas dos imágenes tienen un paralelismo completo en la forma y en la naturaleza del contenido (pedazo de metal), en la forma esferoide del continente, en el movimiento que hacen al

La cosa que está dentro de la otra puede tomar la forma de un animal repulsivo o la de un mal sentimiento; o la cosa puede estar contenida en algo tan grande como la propia Tierra o tan pequeño como el ojo de un hombre; el oído y el sonido pueden ser rasgos relevantes o pueden desaparecer por completo.

chocar la una contra la otra, en el ruido que las lleva en el sentido de la audición.

Por otra parte, como ese incidente se narra antes del caso de María Mutema, se está preparando el efecto "sensible" que va a surgir en el caso de María Mutema, al lector y al interlocutor.

( Toda clasificación es necesariamente arbitraria. Sin embargo, es posible advertir que las imágenes de la cosa dentro de la otra constituyen un conjunto, ya que son generadas por la misma matriz; es posible advertir también que son agrupables en subconjuntos, que conservan todas ellas el sello de la matriz, ciertos rasgos las distinguen en grupos. )

Todavía en la misma escena y a continuación, Riobaldo y Diadorim se dirigen a un ojo de agua, para beber en el hermoso pozo azul, medio oculto por una palmera de hojas curativas. Riobaldo tiene un mal pensamiento: "sofismé: ¿si Diadorim se fijara en mí con los ojos y me declarara todas las palabras?" (GSV. 60). Se asoma al agua, para tomarla con un vaso, cuando ambos dan un salto para atrás: "Pero, ¿qué?, vio un animal —una rana brusca, fea—: echando burbujas que caían en cascada" (GSV. 61). No era ya el metal dentro del esferoide, produciendo un ruido al ser sacudido, sino el bicho asqueroso que estaba escondido en la hermosa agua y que quita las ganas de beberla. Cambió la naturaleza del continente y del contenido; persiste lo fundamental, que es la imagen de una cosa dentro de otra; persiste todavía: la impresión de comezón, la sugestión del ruido y la forma del continente, proyectada ésta sobre un plano que pasa de esferoide a circular: "El pozo se abría casi redondo u ovalado" (GSV. 60).

Toda clasificación es necesariamente arbitraria. Sin embargo, es posible advertir que las imágenes de la cosa dentro de la otra constituyen un conjunto, ya que son generadas por la misma matriz; es posible advertir también que son agrupables en subconjuntos, que conservan todas ellas el sello de la matriz, ciertos rasgos las distinguen en grupos. Entonces intentaré aislar estos subconjuntos del conjunto de las imágenes de la cosa dentro de la cosa, utilizando un criterio más o menos empírico, pero que por eso mismo abarca más y supone en el lector de la novela un es-

tado de receptividad abierto para las sugerencias sensibles que provienen del texto.

Uno de los subconjuntos se caracteriza por la presencia de un animal vil en la posición de contenido, tal como la menciona arriba, y que reaparece casi igual en otro pasaje. A la mitad de la narración, Riobaldo hace un resumen de todo lo que ha relatado anteriormente, diciendo que no necesita contar nada más (GSV. 292-6); es de ahí en adelante que se inicia la narración en línea recta. En medio de las reminiscencias sueltas y en resúmenes, aparece lo siguiente: "Adentro de las aguas más claras hay un sapo roncador" (GSV. 294). Mientras que la otra imagen, la de la rana en el ojo de agua, es sólo descriptiva, ésta, por su generalización, se convierte en metáfora; en este caso el propio narrador está hablando metafóricamente. La imagen aparece otra vez en la noche de la emboscada cuando Riobaldo, junto con Hermógenes, va a entrar en su primera batalla. Algunas dudas acuden a su mente, perturbando su concentración guerrera, lo que lo hace decir: "Lagartijas, por qué la gente tiene que ahuyentar de la idea: yo me paraba allí para matar a los otros - ¿y no era pecado?" (GSV. 197). Lagartija dentro de la idea: la palabra lagartija mantiene su doble significado, el literal de pequeño saurio y el figurado, que es el de aversión entrañada. Corresponde al mismo conjunto la imagen, ya mencionada en otra parte de este trabajo, con diferente connotación, la cual Riobaldo utiliza cuando descubre que quiere a Diadorim con amor carnal: "Pero desde adentro de mí: una serpiente" (GSV. 276).

Hasta aquí el rasgo constante que caracteriza a este subconjunto es la presencia de animales viles e inferiores —rana, sapo, lagartija, serpiente— reptiles o batracios que se dan a nuestra percepción como las formas más rudimentarias y más degradables de los seres vivos. Pero a este subconjunto pertenece también una imagen en la que el contenido es un ser inanimado —la piedra—, dotado de

Hasta aquí el rasgo constante que caracteriza a este subconjunto es la presencia de animales viles e inferiores —rana, sapo, lagartija, serpiente— reptiles o batracios que se dan a nuestra percepción como las formas más rudimentarias y más degradables de los seres vivos.

( Este subconjunto todavía está más emparentado con Hermógenes que con los demás. Estos bichos rastreros y repelentes, estas piedras venenosas preparan y rodean el nivel de realidad en que existe Hermógenes. )

la fantástica posibilidad de secretar veneno que cambia al ser inanimado en animal asqueroso y peligroso. Riobaldo dice: "Hay hasta retorcidas razas de piedras horribles, venenosas - que dañan mortalmente las aguas si yacen en el fondo del pozo" (GSV. 13), al hacer el interlocutor el inventario de las cosas malas que existen. Imagen, por lo demás, que se desdobra todavía comportando su propia explicación: "el diablo duerme dentro de ellas: son el demonio" (GSV. 13); el agua es envenenada por las piedras, que se vuelven venenosas por la intervención del diablo.

Este subconjunto todavía está más emparentado con Hermógenes que con los demás. Estos bichos rastreros y repelentes, estas piedras venenosas preparan y rodean el nivel de realidad en que existe Hermógenes. Es verdad que a él se le compara con animales emblemáticos de alguna dignidad, como el caballo o el perro, aunque nunca con el noble toro, reservado para ubicar la figura de los jefes. Sin embargo la comparación no es pura: "él es un grueso mezclado de caballo y culebra... O un perro grande" (GSV. 197). Y todavía se le compara con otros mamíferos, aunque limitada y disminuida la comparación, por la palabra que sigue, "raposo vivillo" de la página 222, ya sea el "tigre y asesino" de la página 18. No sólo él es llamado "caracol de sombra" (GSV. 202) y "carangonzo" (GSV. 163), o sea, escorpión, que anda como los cangrejos —nombres que aparecen de inmediato como parientes, no sólo por la sugestión material sino todavía más por el sonido—, pero es definido, con una bella imagen de la cosa dentro de la otra, como algo que participa de la naturaleza misteriosa y repulsiva de toda esa área de los seres: "El era un sujeto extraído de entre pantanos, piedras y cascadas, hombre todo cruzado". (GSV. 249). Otro subconjunto, menos interesante tal vez porque es más convencional, es el que presenta la cosa dentro de la otra con mayor énfasis en la superimposición. La cosa contenida se sugiere como si estuviera abajo, denunciándose a los sentidos por algo

que se escapa de allí, en movimiento ascendente. Más directamente representante de los mundos inferiores —aquello que se encuentra abajo, infierno o inconsciente—, es advertido por el oído o por la vista. De esa manera, al contar cómo, en la Guararavacã de Guaicuí, tuvo la completa revelación de su amor por Diadorim y cómo resolvió decirse a sí mismo que negaba eso, Riobaldo afirma: “El Señor ve, hacia los campos lejanos: en algunos lugares, pegando el oído al suelo, escucha el ruido de fuertes aguas, que van revoloteando abajo de la tierra” (GSV. 277). Esta imagen, comentario figurado del sentimiento reprimido por el consciente, refuerza todavía más la sugestión del sonido. Otras insisten con preferencia en la sugestión visual, como la del fuego fatuo, que relata Riobaldo para mostrar la fácil credulidad del pueblo. “Así, mire, tiene un tembladeral —un pantano matador en el Riacho Ciz— allí se hundió una boyada casi completa, que se pudrió; algunas noches después se pudo ver tirado afuera, deshaciéndose al viento, de letrina, persiguiéndose a todo, un millón de llamaradas azules, *jãdelãfo*, fuego fatuo. Gente que no sabía lo avistaba y enloquecía por correr huyendo” (GSV. 72). Pero aunque la historieta registre algo que sale y que es la visible señal de que algo se encuentra allá adentro, materia orgánica en descomposición que produce el fuego fatuo. Pero otra historieta sólo menciona lo que entró, y por qué entró, sin que aparezca en la imagen aquello que sale y que, presumiblemente, deberá salir, por paralelismo con la historieta anterior. Riobaldo narra cómo su banda consigue liquidar a los soldados que lo perseguían, atrayéndolos a los tremendales insospechados, donde se hunden y perecen; y agrega: “He ahí por qué, debajo de la costra seca, rebulle oculto un semifondo, de pantano devorador...” (GSV. 66).

( Esta imagen, comentario figurado del sentimiento reprimido por el consciente, refuerza todavía más la sugestión del sonido. Otras insisten con preferencia en la sugestión visual, como la del fuego fatuo, que relata Riobaldo para mostrar la fácil credulidad del pueblo.

En otras ocasiones, la señal de los mundos inferiores no es sólo visible sino suficientemente concreta: Allá hay una pedrera grande: donde las grandes piedras del fon-

do del suelo salen a flor (GSV. 93); en esta imagen es más fuerte la impresión visual y la sugestión de movimiento, de algo que emerge del *fondo* y *sale a flor*. Parecido a ese movimiento, con sugestión visual pero con mayor énfasis en la sugestión auditiva, es esta otra: "En un lugar, en la pendiente, brota del suelo un vapor de azufre, con un gran estruendo; el ganado huye de allí con temor" (GSV. 28). Pero también se encuentra grabación visual, estática y clara, del compartimiento inferior donde el mal se propaga: "Y ahora me acuerdo: en la ribera, entre las orillas, el Señor va a ver la hacienda vieja, donde tenía un alojamiento casi del tamaño de la casa, por debajo de ella, socavado en el interior del suelo: allá maltratarán esclavos y personas hasta que poco a poco los matarán... (GSV. 72) La suma abstracta de ese subconjunto de imágenes, la hace el narrador en las últimas páginas del texto: "Todo sale de los más oscuros agujeros, menos lo que viene del Cielo". (GSV. 560).

( Hay todavía un subconjunto de lo internado en el ser humano. Algo literal o simbólico entró en una persona o se encuentra dentro de una persona, actuando sobre ella y causándole algún efecto; éste también literal a veces y a veces simbólico. )

Hay todavía un subconjunto de lo internado en el ser humano. Algo literal o simbólico entró en una persona o se encuentra dentro de una persona, actuando sobre ella y causándole algún efecto; éste también literal a veces y a veces simbólico. Clara e impresionante en sus rasgos visuales es la imagen de la bola dentro de la cabeza del yagunzo Felisberto, de la cual salían fluidos que lo volvían verde: (...) Felisberto el que por tener una bala de cobre metida en la cabeza, de vez en vez se ponía todo verduzco (...) (GSV. 496). Bala que no podía ser extraída por estar localizada en el cerebro y que un día iba a matar a su portador: "El hecho de aquella bala —una vez entrada y depositada adentro de uno— y que no se podía sacar de ninguna manera, que no mataba de una sola vez pero que no perdonaba fecha, me provocaba" (GSV. 497). Esta, que es de las más literales, ilumina por aproximación a otra más oscura y sutil, pero que obedece al mismo esquema. El yagunzo no es otro que el Treciziano, en quien encarna el diablo y que intenta matar a Riobaldo: "Decían que a él le daba dolor de cabeza y que padecía erupciones y dermatosis" (GSV.



481), señales exteriores sensibles de la posesión demoníaca. También Riobaldo tiene dolor de cabeza (GSV. 554) cuando siente la cercanía del diablo en la batalla final del Tamanduá-tão.

El internado también puede ser una emoción o un sentimiento. Riobaldo, tras de la difícil experiencia de la primera emboscada, amargado por Diadorim, que viajó y no da noticias, perturbado por la cercanía de Hermógenes, que le inspira miedo y odio al mismo tiempo, se da cuenta de que siente rabia contra todos, uno por uno y sin motivo especial. “Y fue entonces cuando di con la verdad fiel: que aquella rabia que traía en mí producida, era mía sin otro dueño, como cosa libre y ciega” (GSV. 224). La materialización del sentimiento, transformado en cosa y desligado de aquello que lo contiene, hace acordar inmediatamente la matriz verbal de donde proviene la imagen. Lo mismo sucede con una imagen que se podría llamar previa, porque es anterior al efecto, aunque el efecto quede sugerido en los materiales que integran la imagen. Así es como Riobaldo define el amor, cuando habla del complejo y ambiguo sentimiento que lo une a Diadorim: “¿El amor? Es un pájaro que pone huevos de hierro” (GSV. 59). Refiriéndose todavía a ese mismo sentimiento que siente por Diadorim, con otra imagen del mismo tipo: “Las prisiones que están fincadas en lo vago, en uno” (GSV. 299) o a un nivel abstracto, esta otra: “... y concebía por él un vergonzoso afecto que me perdía...” (GSV. 79). Aquello que se internó en el interior del hombre, puede ser el propio diablo; ese es el caso de Hermógenes y Riobaldo detalla los aspectos de protección que El da: “Del tamaño de un grano de ahí vine, dentro del oído de Hermógenes, por todo el oído. Redondito a la luz de los ojos de Hermógenes, para espiar el primero de las cosas” (GSV. 286). Pero también es el proceso general que el diablo utiliza para cumplir su misión, haciendo de las personas su instrumento. “...el diablo está adentro del hombre, las asperezas del hombre —o es el hombre arruinado, el

( La materialización del sentimiento, transformado en cosa y desligado de aquello que lo contiene, hace acordar inmediatamente la matriz verbal de donde provienen la imagen. Lo mismo sucede con una imagen que se podría llamar previa, porque es anterior al efecto, aunque el efecto quede sugerido en los materiales que integran la imagen. )

hombre de los reversos" (GSV. 12). De<sup>2</sup> la misma manera la maldad pura y gratuita que caracteriza desde pequeño al niño Valtêi, hijo de Pedro Pindó, hace que Riobaldo lo defina así: "...le gusta ser malo desde adentro, desde el fondo de la especie de su naturaleza" (GSV. 14). Cuando no es el propio diablo quien se interna, puede ser un emisario suyo, que usa la palabra para hacer que el mal penetre en el amago del otro. Es por eso que Riobaldo teme considerar lo que dice Hermógenes: "Mis oídos echaban para afuera lo que él hablaba" (GSV. 179); nuevamente una imagen previa, que presupone los efectos. Pero Antenor, hombre de Hermógenes, al hablar mal de Joca Ramiro, consiguió alcanzar a Riobaldo: "Aquel Antenor ya había depositado en mí el nublado de una mala idea: desidea (...)" (GSV. 170); es el mal que penetra por el oído. que se interna en la persona y comienza a causar efectos.

El internado puede ser el espacio donde el mal campea; por vivir tanto en ese espacio, aceptando las reglas del juego, y de un juego tremendo, que lleva a la muerte y a la perdición, el sujeto parece transportar el espacio exterior hacia adentro de sí: "Mi compadre Quemelém dice: ¿qué soy muy del sertón El sertón: es dentro de uno" (GSV. 293).

Esos subconjuntos de imágenes que estoy analizando —la del bicho vil, la de los mundos inferiores y de lo internado en el ser humano—, tienen todos su matriz en el caso de María Mutema, en la doble imagen del crimen "concreto" y del crimen "abstracto" e impregnan todos los niveles de elaboración literaria de la novela. Aparecen en historietas sueltas en la trama, surgen bajo la forma de ideas generales como el dicho y el adagio, salen en la historia de la vida de personajes secundarios, brotan en los incidentes que integran la trama del enredo, ya sea en el discurso directo ya sea en el lenguaje figurado.

(Esos subconjuntos de imágenes que estoy analizando —la del bicho vil, la de los mundos inferiores y de lo internado en el ser humano—, tienen todos su matriz en el caso de María Mutema, en la doble imagen del crimen "concreto" y del crimen "abstracto" e impregnan todos los niveles de elaboración literaria de la novela.)

Por otro lado se ligan con el propio núcleo central de la trama y con la figura del personaje-narrador. El hilo de la trama es el tormento del narrador por haberle vendido su alma al diablo; este hilo atraviesa la novela toda y corre desde la primera página hasta la última; lo que el narrador está narrando es, en suma, los antecedentes que lo llevaron hasta el punto de hacer un pacto con el diablo y las consecuencias de eso para él y los demás. En cuanto a la figura del personaje narrador, sus instrumentos son los mismos de María Mutema: el instrumento del personaje yagunzo es la bala, el instrumento del letrado narrador es la palabra.

Y así como María Mutema se libera de sus crímenes hablando, repartiendo entre todos el peso de su secreto, abandonando su condición de Mutema<sup>3</sup> y comenzando a volverse santa, también el narrador usa la palabra en este inmenso monólogo que finge la forma de un diálogo, para examinar sus culpas y poder entrever, al menos, la esperanza. La palabra puede matar pero también puede redimir; puede ser un medio para minar la seguridad y crear nuevamente la inseguridad, rehaciendo a la inversa el proceso anterior. La esperanza está en destruir la cosa que encuentra dentro de la otra, admitiéndose que dentro de la cosa que está internada puede haber una abertura; en las palabras de Riobaldo: "Pero la libertad —apuesto— todavía es sólo la alegría de un pobre caminito dentro del hierro de grandes prisiones". (GSV. 290).

Las imágenes de la cosa dentro de la otra funcionan como un patrón que se repite analógicamente en todos los niveles de la naturaleza, al que nuestra experiencia y tradición están acostumbrados a separar: en los hombres, en los animales, en los elementos naturales, en los seres inanimados. Lógicamente, el patrón reiterado a todos los niveles de la naturaleza revela la analogía inmanente en todos ellos y se traduce en panteísmo. Literariamente, el patrón es un operador que transporta,

( Y así como María Mutema se libera de sus crímenes hablando, repartiendo entre todos el peso de su secreto, abandonando su condición de Mutema<sup>3</sup> y comenzando a volverse santa, también el narrador usa la palabra en este inmenso monólogo que finge la forma de un diálogo, para examinar sus culpas y poder entrever, al menos, la esperanza. )

mostrando y sugiriendo “sensiblemente” esa analogía y ese panteísmo. Si por un lado todo es Dios, por el otro lado ningún dominio es defendido contra el diablo. De la misma manera que el alma de los hombres, todo el reino de la creación puede ser penetrado por el demonio y quedar sujeto a él, volviéndose su instrumento. “Bien, el diablo, regula su estado negro en las criaturas, en las mujeres, en los hombres. Hasta en los niños, digo yo. ¿Pues no hay el dicho: niño, cosa del diablo? Y en los usos, en las plantas, en las aguas, en la tierra, en el viento... Estiércol... *El diablo en la calle, en medio del remolino...*” (GSV. 12). Como si no bastara la demostración que hace el texto de ese principio, ahí está luego en las primeras páginas, su limpio enunciado.

El diablo en la calle, en medio del remolino, epígrafe del libro, ritornela que surge y resurge a intervalos en el seno del texto, síntesis que compuso el narrador para sí mismo como un extracto (tanto en el sentido de “extraído de” como de “concentrado”) de toda su experiencia de la vida es la imagen mayor que fija esa concepción, por un lado, y por el otro todas las imágenes de la cosa dentro de la otra. El diablo, algo concretado y corporeizado en medio de algo movable y envolvente como el remolino, es la imagen mayor de lo seguro en lo inseguro. “Del viento. Del viento que venía rodando. Remolino: el señor sabe —pelea de vientos—. Y cuando uno tropieza con otro y se enrollan, el loco espectáculo. La polvareda subía, dale que dale en lo oscuro, hasta lo alto a punta de vueltas, hojarasca y enramada rota, en el tronar de pustulentos silbidos, torciéndose turbio, brincando. Sentí mi caballo como mi cuerpo. Aquello paso pronto, el roró. La gente daba gracias a Dios” (GSV. 233). Esa es la primera descripción que aparece en el texto de la visión del remolino, seguida por la explicación del fenómeno de que trata, o sea, uno de los receptáculos del diablo: “El demonio se vertía allí, adentro viaja” (GSV. 223).

( El diablo, algo concretado y corporeizado en medio de algo movable y envolvente como el remolino, es la imagen mayor de lo seguro, en lo inseguro. )

Esa es la imagen que se le ocurre al narrador cuando, al final, relata el duelo entre Diadorim y Hermógenes, en el que Diadorim mata a Hermógenes y es muerto, mientras Riobaldo asiste a todo desde lo alto de la ventana de una casa, sin poder intervenir porque está bajo posesión diabólica. La descripción del duelo a cuchillo en medio de la calle por su uso insistente de vocablos que dan cuenta de un movimiento confuso y rodante (**pé-de-vento, baralhar, rodou, roldão, rodejando, remando**), crea la impresión, la confirma y se afirma en triple repetición, en media página o en dos párrafos del estribillo: "...el diablo en la calle, en medio del remolino...". En la concepción del narrador, el diablo está dentro del hombre, pero también está dentro de todos los seres de la naturaleza —incluso los inanimados, como el viento y la piedra. Todo pasa como si el Cosmos fuera Dios, principio positivo, pero admitiendo la existencia de un principio negativo que lleva el nombre de diablo. De la disputa permanente entre ellos nace la frase: "Vivir es muy peligroso"— mote del cual el libro entero es glosa. Dios es todo lo que existe, menos el diablo: y éste le disputa la primacía a aquél. El diablo gana pequeñas partidas, rápidas y una vez concluidas dentro del gran fluir de todo lo que existe y que es Dios; pero en esas pequeñas partidas se puede perder un hombre. El diablo se involucra en la seguridad de esas pequeñas partidas que gana o intenta ganar, dentro de la inseguridad general que es el fluir, donde todo se transforma, donde una cosa sale de otra, y de ésta todavía va a salir otra y así sucesivamente.

Intentar detener ese fluir por medio de la seguridad es tarea del diablo. "Dios es paciencia. Lo opuesto es el diablo". (GSV. 18).

La esencia de la vida es el movimiento y el cambio. Ese es su sentido: el de un proceso dinámico, sin prisa, constante en su inconstancia. Ese sentido impregna las

( En la concepción del narrador, el diablo está dentro del hombre, pero también está dentro de todos los seres de la naturaleza —incluso los inanimados, como el viento y la piedra. )

propias figuras del habla de Riobaldo, cuando se refiere a la vida: “(...) los errores y vueltas de la vida en su lentitud de serruchar. ¿Se disfraza la vida? Por ejemplo” (GSV. 82). Querer tener alguna seguridad en el seno del movimiento y del cambio, es atentar contra el desorden natural de las cosas, que es su orden oculto. Como dice Riobaldo: “En lo real de la vida, las cosas acaban con menos forma, o no acaban. Mejor así. Pelear por lo exacto, es darle errores a uno. No se quiera. Vivir es muy peligroso...” (GSV. 82).

Dejarse llevar por el movimiento y aceptar los cambios es la manera de vivir con plenitud. Querer subyugar al mundo y hacerlo doblegarse a sus órdenes puede redundar en la perdición. Así actuó Riobaldo, al vender su alma y perder a Diadorim, que se presentaba como un hombre y respecto a quien Riobaldo tenía la seguridad de que era un hombre; al final, dentro de la seguridad del ser de un hombre, ¿no se escondía la mujer? Riobaldo consiguió lo que quería, que era acabar con Hermógenes; pero, ¿qué gana con eso y qué diferencia para mejorar le trajo a su vida? La seguridad mata y arrebata. Es lo que le hace decir, sobre el “mal amor oculto” que siente por Diadorim: “Me hubiera asegurado con lo que después me quedé sabiendo, más allá de tantos asombros... (...) Digo: lo real no está en la partida ni en la llegada; se dispone para uno en medio de la travesía” (GSV. 62-3). La idea de un presente que fluye, en contraste con un pasado y un futuro ilusorios que impiden la usufructación del fluir, se reafirma en la asociación con Diadorim: “Ah, hay una repetición que siempre otras veces sucede en mi vida. Yo atravieso las cosas —y en medio de la travesía no veo:— estaba solo, entretenido con la idea de los lugares de salida y de llegada. El señor lo sabe en abundancia: la gente quiere pasar un río a nado y pasa; pero va a dar al otro lado en un punto mucho más abajo, muy diferente de lo que pensó al principio. ¿No es muy peligroso vivir?” (GSV. 35).

Dejarse llevar por el movimiento y aceptar los cambios es la manera de vivir con plenitud. Querer subyugar al mundo y hacerlo doblegarse a sus órdenes puede redundar en la perdición.

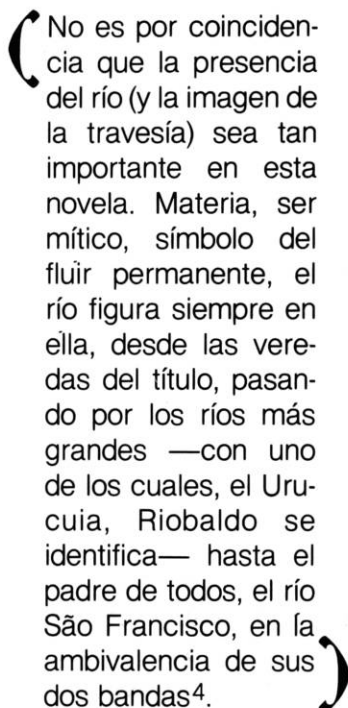
No es por coincidencia que la presencia del río (y la imagen de la travesía) sea tan importante en esta novela. Materia, ser mítico, símbolo del fluir permanente, el río figura siempre en ella, desde las veredas del título, pasando por los ríos más grandes —con uno de los cuales, el Uruçuia, Riobaldo se identifica— hasta el padre de todos, el río São Francisco, en la ambivalencia de sus dos bandas<sup>4</sup>. Unida a la misma constelación de significados, aunque materia de otros orígenes y menos importante como presencia, aparece la idea de la rueda de la vida. Dice Riobaldo: “Lo real rueda y pone enfrente” (GSV. 133). La rueda de la vida, encarnación del movimiento y de los cambios de todo lo que existe, al fin y al cabo se refiere a Dios: “Dios que hace rodar todo” (GSV. 40).

Diadorim también tenía su seguridad; de ahí le viene la frustración y la muerte. Su seguridad es el odio a Hermógenes, asesino de su padre y el deber de ejecutar la venganza, matando a su vez al asesino. En eso, Diadorim no titubea. Ese es el internado de Diadorim: “Diadorim no, él no dejaba escapar el fuego de hielo de aquella idea (...)” (GSV. 32).

Seguridad tan entrañada que desvirtúa la manifestación de los sentimientos, confundiendo a quien lo testifica: “Y él suspiraba con odio, como si fuera por amor (...)” (GSV. 30).

La seguridad del odio es la causa de la muerte de Diadorim, y doble muerte: lo obliga a desperdiciar la vida y el amor de Riobaldo, prohibiéndole asumir su ser femenino y lo conduce directamente a la destrucción de sí mismo. Como también lo dice Riobaldo, en las palabras a modo de epitafio que pronuncia sobre Diadorim: “**De María Deodorina Da Fé Bettancourt Marins** que nació para el deber de pelear y jamás sentir miedo y además para amar mucho, sin gozar del amor...” (GSV. 568).

Ya Riobaldo es un hombre sin seguridades. De sí mismo dice que está en desacuerdo con todo el mundo,


 No es por coincidencia que la presencia del río (y la imagen de la travesía) sea tan importante en esta novela. Materia, ser mítico, símbolo del fluir permanente, el río figura siempre en ella, desde las veredas del título, pasando por los ríos más grandes —con uno de los cuales, el Uruçuia, Riobaldo se identifica— hasta el padre de todos, el río São Francisco, en la ambivalencia de sus dos bandas<sup>4</sup>.

que no tenía fe ni tomaba partido. Presa de múltiples dudas, recurre al pacto con el diablo para tener la capacidad también de una seguridad, que tienen todas las personas que lo rodean.

De hecho, después del pacto consigue avanzar en línea recta hacia su objetivo. Toma la jefatura, que antes había rehusado por saber que no llenaba los requisitos para tenerla. Cuando muere Medeiro Vaz y la banda queda acéfala, Diadorim indica a Riobaldo para la jefatura; pero éste propone a Marcelino Pampa, quien acepta; todavía un poco después llega Zé Bebelo y pasa a mandar la banda. Después, a través de los extravíos por los que Zé Bebelo guía a la banda, sin nunca tropezar con el enemigo, Riobaldo empieza a dudar de que Zé Bebelo sea capaz de dirigirlos. Aunque encuentre justo el motivo de la venganza, no tiene en eso tanto empeño como Diadorim: él secunda y apoya a Diadorim, pero la empresa no es suya. Sólo por medio del pacto con el diablo adquiere la seguridad de que es necesario acabar con Hermógenes; y se vuelve uno solo, o sea el jefe de los yagunzos. Para enfrentar a quien ha pactado se necesita otro que haya pactado: el diablo está con Hermógenes pero también con Riobaldo. A la hora del combate final, el diablo está en la calle en medio del remolino, pero también se encuentra al lado de Riobaldo y dentro de él. Al fin, Riobaldo consigue cumplir su misión de acabar con Hermógenes. Pero el diablo cumple lo prometido con las tretas que la tradición le atribuye, o sea, de la manera más dolorosa y más inesperada para aquél que le vendió su alma: Riobaldo acaba con Hermógenes, pero en el mismo acto Diadorim muere. Al final, fue Riobaldo el instrumento de la muerte de Diadorim: él, al adquirir la seguridad de Diadorim mediante el pacto y poniéndola eficazmente en práctica, lo lleva a la muerte. De ahí la culpa que cita desde el principio de la narración: culpa por haber vendido su alma al diablo y así haber llevado a su amigo a la muerte.

{ Para enfrentar a quien ha pactado se necesita otro que haya pactado: el diablo está con Hermógenes pero también con Riobaldo. A la hora del combate final, el diablo está en la calle en medio del remolino, pero también se encuentra al lado de Riobaldo y dentro de él. }





- 1 Me acuerdo que casos de este tipo se dan frecuentemente en la Biblia, en los textos budistas y en los confucianos. Sólo para registro: lo que hay de común entre el habla caipira o sertanera y esos tan ilustres textos debe ser 1) la oralidad original, entrañada en la escritura posterior y 2) el carácter primitivo y pre-conceptual de la objetivación, en personajes humanos, animales, divinos, inanimados, de principios morales.
- 2 Antonio Candido, ya en 1957, nos llamó la atención hacia la importancia de esta concepción: *Tesis y antítesis*, pp. 119-140.
- 3 Partiendo de la forma y de la idea de la palabra fonema, que viene del griego con el significado "sonido de la voz", a través del latín hasta el portugués, según Antenor Nascentes, Guimarães Rosa crea simétricamente un antónimo, derivado de la raíz *mut*, del latín *mutis* -a, -um (mudo).
- 4 Cf. Antonio Candido, *Tesis y antítesis*, pp. 124, 5.



# JUICIOS

<b>ensayos</b>	<b>εσγασματῶν</b>
<b>aproximaciones</b>	<b>εσποικισμικῶν τῶν</b>
<b>análisis</b>	<b>εἰσελῆσε</b>

1. Los trabajos  
Enrique LOPEZ AGUILAR
2. Un tal Julio  
Autores varios
3. Artículos y reseñas  
Virginia WOOLF  
Traducción de autores varios
4. Ensayos sobre Guimarães Rosa  
Walnice NOGUEIRA GALVÃO  
Traducción de Francisco CERVANTES



**Juicios. Ensayos sobre Guimarães Rosa**  
se terminó de imprimir el 15 de noviembre  
de 1985. Se tiraron 1500 ejemplares más so-  
brantes para reposición en **Winko Impresores,**  
**S.A. de C.V.** Edición de la Coordinación de  
Extensión Universitaria de la Universidad Au-  
tónoma Metropolitana-Azcapotzalco.

### Formato de Papeleta de Vencimiento

El usuario se obliga a devolver este libro en la fecha  
señalada en el sello mas reciente

Código de barras. 2894468

FECHA DE DEVOLUCION


- Ordenar las fechas de vencimiento de manera vertical.
- Cancelar con el sello de "DEVUELTO" la fecha de vencimiento a la entrega del libro

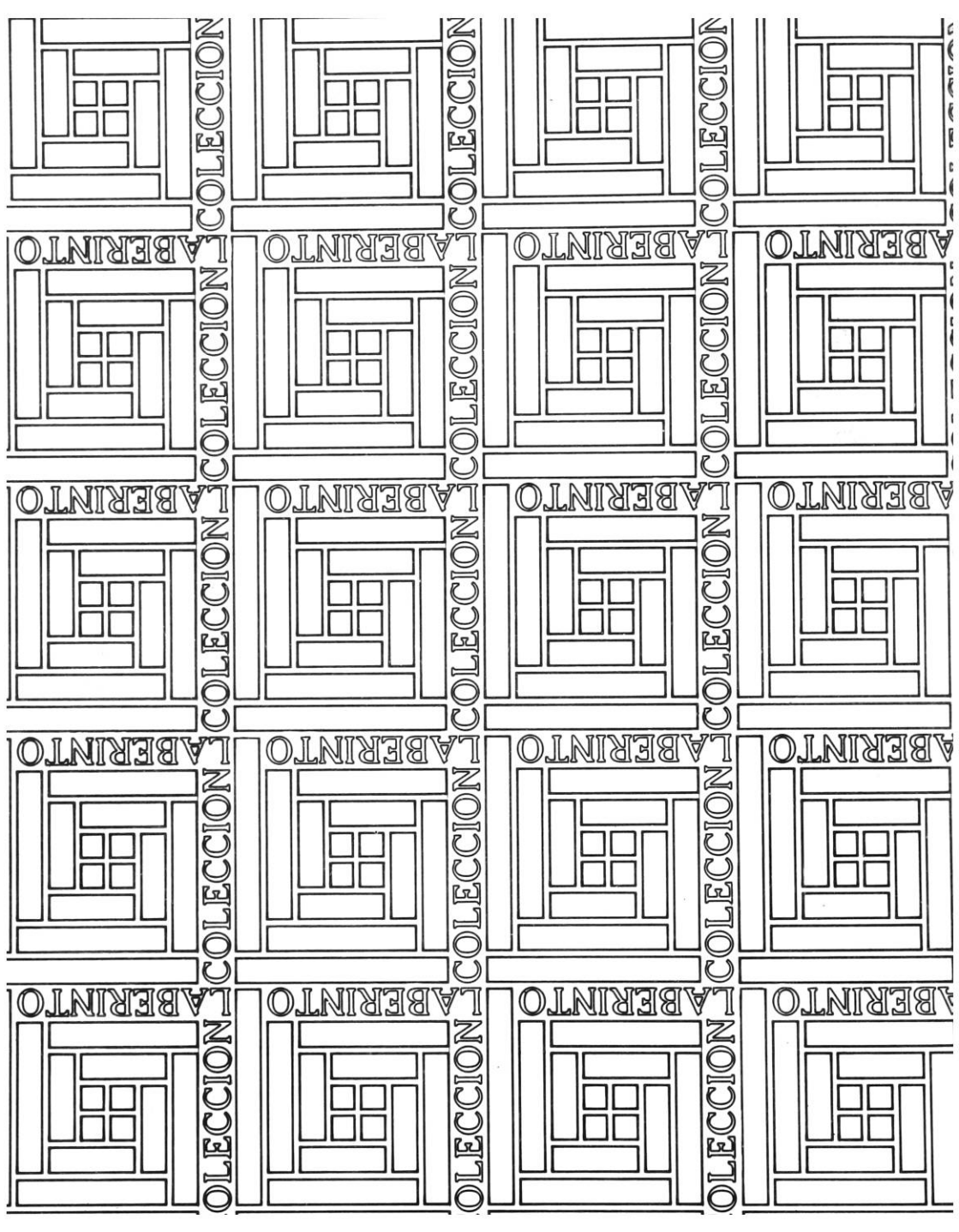


2894468

UAM  
PQ9697  
G9.6  
J8.58

2894468

Juicios : ensayos sobre G





COLECCION  
LABERINTO

