

Hermética y diseño en la literatura de João Guimarães Rosa

Alejandro Tapia
Teoría y Análisis

Este año 2008 se celebra en Brasil el centenario del nacimiento de João Guimarães Rosa (1908-1967), autor de uno de los procedimientos fabulísticos y verbales más profundos y sorprendentes de la literatura del siglo xx. Al mismo tiempo, 2008 es también el año de la aprobación de nuestro programa de maestría en Diseño y Producción Editorial en la División de CyAD, el cual abrirá finalmente ese necesario campo de estudio donde logren reunirse los problemas de la escritura, la publicación y la lectura con las formas tipográficas y visuales que dan vida a los objetos editoriales, esos instrumentos tan relevantes para nuestra autonomía política y cultural. Sirva pues esta afortunada coincidencia para poner de relieve la propia manufactura editorial que ocupó a nuestro escritor brasileño, especialmente cuando se trata de un autor que trabajó estrechamente con las formas y enigmas visuales de sus libros tanto como lo hizo con las palabras.

Conocer un poco del universo visual y editorial de la literatura roseana es además pertinente ya que esta obra, tan importante para la cultura latinoamericana, como veremos, ha sido escasamente difundida en lengua española: en los años setenta Seix Barral publicó *Noches del Sertón*, así como *Urubuquaquá* (que en la versión brasileña formaban los volúmenes de *Corpo de Baile*, (dividido después por el autor como *Manuelzão*

e Miguilim y *No Urubuquaquá, no Pinhém*), después la magnífica traducción de Ángel Crespo para *Gran Sertón: Veredas* (la novela central de J. G. Rosa, que ha sido publicada por varias editoriales, siendo por ello la más comúnmente conocida) y en la misma camada apareció el volumen de *Primeras Historias*, ediciones éstas que abrieron a nuestra lengua el conocimiento del autor, pero que hoy son ya prácticamente imposibles de encontrar. Sin embargo, hasta 2006, se publicó en español el primer libro de novelas cortas del autor, titulado *Sagarana* –y que es esencial para comprender la poética roseana– gracias a la editora Adriana Hidalgo, de Buenos Aires, que ha puesto por fin al día este importante texto en una excelente edición. Del resto de los libros, *Magma*, *Tutaméia (Terceiras Estórias)*, *Estas Estórias* y *Ave, Palavra*, sólo pocas piezas se han dado a conocer (con excepción de *Tutaméia*, que fue alguna vez editado por Calicanto, en Buenos Aires, en 1979, en una edición más bien marginal y realmente desconocida con el nombre de *Menudencia*, traducida por Santiago Kovadloff) y finalmente, como reposición muy cuidada –y traducida a lo largo de más de 10 años, dada la enorme dificultad lingüística–, una colección de 13 piezas muy relevantes de los diversos libros, que fue realizada por Valquiria Wey y publicada por el Fondo de Cultura Económica en 2001 con el nombre de

palabras clave

Guimarães Rosa

Literatura

Diseño editorial

Enigmas visuales

resumen

El presente artículo traza la trayectoria literaria de João Guimarães Rosa así como de la índole de sus publicaciones con la Editorial José Olympio entre los años 1946 y 1967. Mostrando los elementos cruciales de su narrativa, buena parte de la cual se establece a partir de códigos herméticos y de la recuperación de las tradiciones populares del Sertón brasileño, se muestra cómo los fundamentos de su poética están también presentes en el propio

This article portrays the literary trajectory of João Guimarães Rosa as well the nature of its publications in the Jose Olympio Publishing House between the years 1946 and 1967.

It also shows the most vital elements for his narrative technique, most of which are established from the hermetic and recovery codes of the popular traditions of the Brazilian Sertón. It is possible to see how the very foundations of his poetic art are also present in the editorial of his original publications, which were carefully devised by him. The texts have the aim of solving some visual enigmas and it shows the way in which the hermetic formulation is crucial in order to understand the deep relationship between literature and design in his work.

diseño editorial de sus publicaciones originales, que fueron cuidadosamente pensadas por el propio autor. El texto apunta a resolver algunos enigmas visuales y muestra cómo la formulación hermética resulta crucial para comprender la profunda relación entre literatura y diseño que existe en su obra.

abstract

Campo general y otros relatos (que contiene ya la versión óptima al español de una pieza tan difícil y fundamental como es “Mi tío el jagueté”, que pertenecía al volumen de *Estas Estórias*).

El lector en lengua española habría tenido así, a cuenta gotas, la posibilidad de conocer –de forma aún incompleta– la amplitud de la obra del escritor nacido en Minas Gerais e inventor de la dimensión mítica del Sertón brasileño, conocida desde su obra como el *Grande Sertão*. Pero no sólo eso, en todas las ediciones en español (con excepción de la edición de Valquiria Wey para el FCE, que da una importancia específica a este aspecto) se ha prescindido de los emblemas y símbolos gráficos que acompañaban a las ediciones originales, y que habían sido cuidadas al extremo por el propio J. G. Rosa. Incluso las ediciones brasileñas modernas, que están ahora con el sello de la editorial Nova Fronteira –que hace un trabajo bastante pobre y estandarizado, por cierto– precinden de las riquezas visuales que tenían los libros elaborados en vida por el autor, a pesar de que este elemento no es menor en la configuración arquitectónica de los textos

rosianos y, por tanto, parte imprescindible de su lectura. En este pequeño estudio nos basaremos entonces en las ediciones originales hechas en los años cincuenta y sesenta por José Olympio, amigo y editor de Rosa, así como en algunos otros documentos conservados por José Mindlin (el mayor bibliófilo del continente), en el Instituto de Estudos Brasileiros, de la Universidad de São Paulo, además de otras colecciones editadas en Brasil en las que se recoge buena parte del material gráfico y editorial de J. G. Rosa.

Lo primero que quizá debemos hacer para acercarnos a un universo tan complejo como es el Sertón roseano y sus transfiguraciones literarias es comprender el singular proceso de colonización que tuvo lugar en Brasil, un enorme territorio en el que los conquistadores portugueses lograron fundar y controlar ciudades sobre todo en las zonas litorales, pero cuyo interior quedó generalmente al amparo de incursiones desconectadas del centro, originando así una organización política heterogénea y muchas veces al margen de los grandes proyectos de la civilización occidental. Con una población también heterogénea, que

incluía a las poblaciones tupí y guaraní, a las que después se sumaron emigraciones no sólo portuguesas sino holandesas, alemanas, francesas e italianas, así como la de los esclavos negros; se comprende cómo el proceso de mestizaje trajo como consecuencia una profunda mezcla lingüística que está aún presente en la amplitud lexical de la lengua portuguesa que se habla en aquel país, como se aprecia en la enorme pluralidad de raíces en los nombres de personas y lugares. En el estado de Minas Gerais, por ejemplo, existen lugares cuyo nombre nace del portugués, otros del tupí, pero hay otros también que se mezclan con las raíces sajonas o con formas arcaicas (medievales) del latín: Florianópolis, Divinópolis, Uberlandia. Esta condición parece ser determinante para la exuberante indagación lingüística que caracterizaría a las obras de J. G. Rosa, una indagación que va siempre hacia atrás, hacia el enigma de los nombres y sus afluentes arcaicos, así como a sus intrincadas e insólitas combinaciones, producto de la mezcla incesante y proactiva para la realidad brasileña incluso hasta hoy.

Rosa nació en Cordisburgo (nombre que une la raíz latina *cordis* –corazón– y la partícula germana *burgo* –ciudad–, asociación que también será determinante para su composición literaria, tan nutrida de clasicismo, de cristianismo y de germanismo). Al parecer ese contexto suscitó en Rosa, desde niño, la conciencia de que las palabras encierran en realidad misterios antiguos, por lo que debíamos considerarlas más un punto de partida para la duda y la exploración que imágenes acabadas de las cosas. Su escritura expondría esta situación frente al lector, mostrando el carácter jeroglífico de las palabras y eludiendo así el verlas como partículas nítidas o definitivas del pensamiento o de la gramática. Tal actitud, ya en su temprana edad, se ponía de manifiesto en una carta que Rosa escribió de niño, una carta ya totalmente jeroglífica que marcará sus elementos de diseño posteriores:



LA PRIMERA OBRA LITERARIA DE J. G. ROSA FUE UNA CARTA JEROGLÍFICA, QUE SIENDO AÚN NIÑO ESCRIBIÓ PARA UNA DE SUS HERMANAS.

Con ello Rosa no sólo recordaba que la forma visual de los signos es indisociable de sus contenidos, sino que planteaba la necesidad de la escritura hermética (donde las palabras son a la vez símbolos complejos) como condición para vislumbrar las resonancias lejanas que se encierran detrás de nuestros hábitos lingüísticos cotidianos. Rosa comenzó temprano a ampliar este horizonte estudiando desde niño el alemán, y más tarde el francés, inglés, español, italiano, esperanto, ruso, sueco, holandés, latín, griego, húngaro, árabe, así como las lenguas indígenas como el tupí y el guaraní.¹ Al mismo

¹ En entrevista con Günter Lorenz, un entusiasta crítico alemán interesado en las letras latinoamericanas,

tiempo, como médico, recorrió en burro y a caballo las grandes extensiones del Sertón, escuchando los relatos y la mezcla de formas arcaicas que se daban entre los vaqueros y habitantes de aquellas regiones áridas y pobres, territorios atravesados además por enormes ríos y poblados de animales ancestrales –la boyada, las aves, los caballos y los burros– todos los cuales son a la vez productores de una energía más bien cósmica que también alimentaría sus obras posteriores. Rosa terminaría por conocer profundamente más de 25 lenguas, lo que amplió su percepción de lo que constituye esa vasta travesía hermenéutica, religiosa y atea, mítica y racional, antigua y moderna, que son las lenguas producidas por los hombres, no precisamente para incrementar los conocimientos, sino para ampliar las incertidumbres (“bebo del agua de todos los ríos” –dirá Riobaldo, su narrador de *Grande Sertão: Veredas*–, y más tarde “conozco poco, pero tengo duda de mucha cosa”). Su amplio conocimiento de las lenguas le hizo posible, no obstante, obtener, en 1936, una plaza para sumarse al consulado brasileño del exterior, lo que le permitió viajar por el mundo y reconocer que, en efecto, “el Sertón está en todas partes” (GSV), pues su esencia es más bien esa condición humana y atemporal donde se dan todos los conflictos y las grandezas humanas. Los documentos de correspondencia de sus viajes como cónsul dan cuenta de que nunca abandonó esta búsqueda jeroglífica de la escritura, incluso ante las cosas más menudas:



MUESTRA DE ALGUNAS DE LAS TARJETAS POSTALES ENVIADAS POR ROSA DESDE EL EXTRANJERO (MÉXICO Y PANAMÁ EN ESTE CASO).

Rosa menciona esas lenguas, y señala que también se había ocupado de aprender a leer algo del sánscrito, el lituano, el polaco, el japonés, el checo, el finlandés y el danés. Cf. Günter Lorenz, *Diálogo com Guimarães Rosa*, Civilização Brasileira Editora, Río de Janeiro, 1991.

Y esa nueva situación profesional le permitió también comenzar su trabajo literario. Primero con *Magma*, un libro de poemas que nunca quiso publicar en vida, pues le pareció todavía limitado, pero que intenta ya mostrar al lenguaje en permanente ebullición (magmático) y después con *Sagarana*, libro de novelas cortas donde comienza su verdadera proeza narrativa. En la literatura de J. G. Rosa las palabras –comenzando por los títulos y después por los nombres de lugares y personajes– no tienen nunca un significado claro evidente. Siempre están rasguñadas por otras presencias, es un lenguaje cifrado, en el cual se mezcla lo popular con lo erudito, lo local con lo universal, lo descriptivo con lo enigmático. Por ejemplo, *Sagarana* es como Cordisburgo, la unión entre “saga”, el nombre alemán para *relato* o *leyenda*, y la palabra tupí “rana” (*falso, equivocado*): *falsa saga*, pues, ya que los propios relatos son a la vez una narración y una des-narración de sucesos donde el lenguaje –según se da el fluir narrativo– es el que lo hace todo, es como una mezcla de potencias, que da lugar, cómo decía él, a *volver tangible lo inacreditable*. En la edición de José Olympio de 1946 para *Sagarana*, Rosa acudió a Poty Lazzaroto (encargado de realizar las cubiertas de numerosos libros de esa editorial que habían sido fundamentales para la cultura brasileña: Gilberto Freyre, Machado de Assis, Graciliano Ramos, etcétera) para ilustrar el libro. En él vemos varios grabados tallados en madera que se mezclan con las narraciones, en las que se sitúa un Sertón habitado por ríos, animales, buritís (una especie de palmera), así como vaqueros y bandidos agrestes:



ILUSTRACIONES DE POTY PARA SAGARANA.

libro lenguaje cultura grabados mezcla

Además, los relatos están emblematizados con unas imágenes enigmáticas concentradas en formas circulares, que contienen ya alusiones herméticas a procesos alquímicos, a los signos del zodiaco, a la cábala y a la numerología, sistemas sobre los que están también construidas las narraciones, no en su superficie pero sí en su trasfondo:



EMBLEMAS-ENIGMA DEL LIBRO SAGARANA.

De suyo, estos enigmas hablan ya de que tras la narración visible existen otros códigos, otros vestigios literarios, dando lugar a lo que será una especie de palimpsesto; y en efecto, a veces en los segundos y terceros niveles hallamos más que lo inmediatamente perceptible.

Uno de esos enigmas contiene ya un signo que será esencial en el autor, la *lemniscata*, símbolo del infinito, cinta de Moebius donde la serpiente se muerde la cola y la cual muestra cómo todas las cosas son reversibles: la hechicería alterna con la sabiduría, el bien con el mal, la santidad con la perversión, lo animal con lo humano:



Estas imágenes provocan sugerencias sobre los varios planos narrativos que están involucrados en los relatos. Por ejemplo, en “La hora y la vez de Augusto Matraga”, historia en que un bandido asesino se vuelve un asceta religioso después de sufrir un ataque casi mortal, recibiendo una iluminación de un bandido mayor, Juanito Bien Bien (con quien se batirá a tiros al final, pero que hace su aparición en la historia como un emblema sacro, montado en lomo de animal como una especie de Jesucristo), el nombre de Juanito Bien Bien (*Joazinho Bem Bem*) debía remitir al sonido de una campana, una campana sacra que operará como trasfondo en la transformación ascética de Matraga. Para sugerir lo anterior, en esta historia de *redención pagana* ∞ (como bien la llamó Valquiria Wey), Rosa colocó el emblema de un vaquero sobre el cual hay una enorme campana que tañe sonora (la de la hora de Matraga):



Poty realizó estos emblemas sin tener muy claro lo que significaban. Años más tarde recordaría así a Rosa: “Él exigía, por ejemplo, que una imagen de un sapo fuese colocada dentro de un círculo, encima de un poste de telégrafo. Yo nunca entendía eso, pero lo hice”. Veamos aquí una página de *Sagarana*, donde el misterio de la lengua se mezcla con el de la imagen:

— Bobagem, Primo. Aproveita e toma o remédio também, tudo junto, de uma vez.

— Não quero, já falei! Quero mas é ajudar êste corpo a se acabar...

... (“Nem um irmão, nem um filho”...) êle está mas é enganando o companheiro!... Há quantos anos que esconde aquilo... Não! E hoje!... Não está direito... Tem de confessar...

— Primo Ribeiro... eu nunca tive coragem p’ra lhe contar uma coisa... Vou lhe contar uma coisa... O senhor me perdoa!...



— Chega aqui mais p’ra perto e fala mais alto, Primo, que essa zoeira nos ouvidos quase que não deixa a gente escutar...

— Não foi culpa minha... Foi um castigo de Deus, por causa de meus pecados... O senhor me perdoa, não perdoa!...

— Que foi isso, Primo? Fala de uma vez!

— Eu... eu também gostei dela, Primo... Mas respeitei sempre... respeitei o senhor... sua casa... Nós somos parentes... Espera, Primo! Não foi minha culpa, foi má-sorte minha...

Primo Ribeiro arregalou os olhos. Calçou a mão na madeira do côcho. Faz força para se levantar.

— Não teve nada, Primo!... Juro!... Por esta luz!... Nem ela nunca ficou sabendo... Por alma de minha mãe!

As pernas de Primo Ribeiro se recusam a agüentar-lhe o corpo. Primo Argemiro se levantou também. Quer ajudar o outro a se sustentar.

— Me largal Me larga e fala como homem!

— Já falei, Primo. Me perdoa...

136

Con el sello de Jose Olympio, Rosa recurrió a Poty y después a Luis Jardim (otro importante ilustrador que aparecerá a partir de las *Primeiras Estórias*) para emprender también el diseño de las portadas, las solapas y los índices de los libros, los cuales siempre planteaban esta poética de palimpsesto como una parte decisiva de sus claves de escritura. Por otra parte, el uso del grabado y de las figuras humanas y animales del Sertón remite a la forma básica y popular de elaboración de imágenes, tal como lo habían utilizado también los artistas alemanes del movimiento *Die Brucke*, sólo que aquí mezclado con resonancias más bien esotéricas y con las propias tradiciones editoriales que surgieron en Brasil. Nos referimos a los *libros de cordel*, una de las formas de publicación más singulares que caracterizan hasta hoy la producción editorial popular en la región nordestina y sertaneja del país del “orden y progreso”. El libro de cordel es una forma muy singular de producción y circulación de poemas y narraciones, que adquiere su fisonomía a partir de las propias condiciones de aislamiento que prevalecen en aquellas regiones alejadas del centro y del orden. Son publicaciones hechas artesanalmente por algún poeta o narrador popular en las que se cuentan, en verso o prosa, los acontecimientos de las regiones, las vidas de santos, las hazañas y tragedias de los capitanes, los yagunzos o los congagaçeiros, así como las guerras entre clanes y anécdotas ejemplares. Estas publicaciones son generalmente ilustradas con grabados y en ellas los acontecimientos siempre aparecen expresados evocando las grandes fuerzas que mueven las faenas humanas: dios y el diablo, las energías cósmicas, la naturaleza dura. Se llaman libros de cordel porque se distribuyen en las plazas de los pueblos, afuera de las capillas e iglesias, colgados de un cordel por medio de pinzas de ropa. Todavía hasta bien entrado el siglo xx se acostumbraba que los ciegos memorizaran trechos de los textos y los recitaran ante la gente para mostrar su contenido, colocándose al lado del cordel para cantar parte de sus versos. Vemos aquí algunas de estas piezas:



LIBROS DE CORDEL.



rio G. de O
ntas do P
tas de Can



Es claro que las portadas de los libros de J. G. Rosa hacen alusión a esta forma popular del libro de cordel, lo que parecía querer recordar al mundo literario sofisticado de las zonas litorales que el verdadero afluyente de la cultura brasileña se encontraba en el Sertón profundo y no en el mundo cosmopolita y tropical de las bahías. Vemos aquí las portadas de los libros de Rosa editadas por Jose Olympio:



Ciertamente la importancia del Sertón para la vida del país había sido puesta ya de relieve por otros autores como Euclides de Cunha (*Los sertones*) o Graciliano Ramos (*Vidas secas*), pero, a diferencia del regionalismo positivista o del realismo político que habían caracterizado al modernismo brasileño de inicios de siglo, Rosa introdujo una complejidad narrativa y lingüística de otro orden, una fabulación que permitía mostrar la dimensión mítica y sabia de los personajes de aquella región: los niños, los ciegos, los vaqueros, los bandidos. La atención literariamente focalizada hacia esos seres simples y populares –vuelto aquí sin embargo emblemas arquetípicos de la condición humana– trajo como consecuencia una nueva lectura del país, incluso política, ya que lo que antes se mostraba como carencia de civilización aquí se convertía en saga reveladora y trascendente, mezcla insólita de lógica e ilógica, capaz de modificar los presupuestos de la dominación que se dan sutil e implícitamente a través del lenguaje. Para lograr aquello en su manufactura literaria, Rosa tuvo que imponerse una compleja disciplina de trabajo, que implicaba por ejemplo leer a los autores más importantes de la literatura en sus lenguas originales: Homero, Virgilio, Dante, Goethe, Shakespeare, Cervantes, Kafka, Poe, Musil, Rilke, Flaubert, Dostoievsky, Thomas Mann, Unamuno; asimismo, leyó con atención los textos religiosos fundamentales, los *Upanishads*, el taoísmo, los mitos indígenas –y débese también a esta búsqueda de las narraciones fundamentales su amistad con Juan Rulfo, Miguel Ángel Asturias y

José María Arguedas, entre otros—. Los grandes modelos de la literatura están ahí, transfigurados, en su travesía narrativa por el Sertón.

Rosa capturaba las palabras, los diálogos, los giros sintácticos, las técnicas narrativas y dramáticas de aquellos grandes autores (ello se muestra en sus cuadernos de apuntes), y les daba forma en el portugués, para proyectar después una imagen sobre el Brasil profundo totalmente instigadora y llena de matices, que dejaría una honda huella en la cultura de aquel país.² El resultado es una prosa llena de filigranas textuales, desafiantes para el lector: aliteraciones, palabras compuestas, neologismos, onomatopeyas, paradojas, metáforas, alegorías y permutaciones sintácticas, así como usos insólitos de la puntuación, todo ello trabajado con profundo cuidado (sus libros tardaban años) pero que ofrecen una profunda y cordial experiencia al lector, quien descubre —así sea por simple contraste— todo lo que está en juego en la plasticidad del lenguaje, algo más que una cristalización estética: una forma de ser del mundo. Como señala Lauro Belchoir “si alguien se propusiera ‘ver’ las páginas de *Grande Sertão: Veredas* con la curiosidad con la que un niño procura las ilustraciones de un libro infantil, tendría ciertamente su atención volcada hacia un exceso de elementos que se exhiben a la simple mirada: comillas, guiones, combinaciones de señales de puntuación, una cantidad inmensa de palabras escritas en *itálico*, inserción de poemas, letras capitulares y ornatos tipográficos [...]”.³ Por ejemplo, veamos algunos de los usos editoriales del texto:

Que dessa —chefe eu— o **O** não me pìlhava...
(...) e volto do meio para tras...—
—“Safas”—; maximé.
—?—

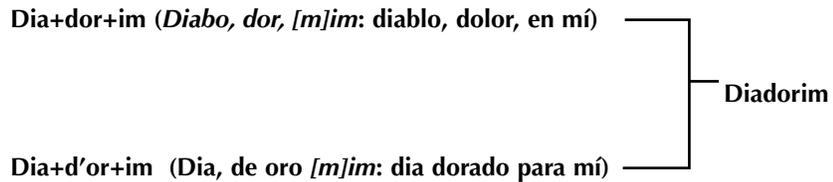
Otras parecen recordar que el texto está hecho para hablar y cantar:

Co-ha
Rosa’uarda
P’r’aquí mais p’r’aquí
em a-cú-acôo de acuado?!
p’r’agradar
br’r’r’úuu
ô-ô-ô
Os tiros, que eram: ... a bala, bala... bala, bala,
bala... a bala: bô!...—

² Rosa pensaba que el poder de la lengua sería esencial en la proyección que tendría que tener la cultura brasileña frente al mundo, y esto queda claro en una larga carta que el autor hiciera a Bernardo Guimarães en 1947, en la cual se ve también cómo este proceso es pensado como la búsqueda de una *nigredo* alquímica: “La lengua portuguesa —dice Rosa—, aquí en Brasil, está hecha una vergüenza y una miseria. Está descalza y despeinada [...] Es preciso distenderla, destorcerla, obligarla a hacer gimnasia, desarrollarle músculos. Darle precisión, exactitud, agudeza, plasticidad, calado, motores. Y es preciso refundirla en el cazo, meneando muchas horas [...] Nuestra literatura, con pocas excepciones, es un valor negativo, una cabeza de cachorro en el tapete de un gran salón. Naturalmente habladores, sentimentales, sin imaginación creadora, imitadores, vacíos, incultos, apresados, prejuiciosos, veleidosos, impacientes, no cuidamos de la exactitud [...] Quien pueda, deprepararse, armarse y luchar contra ese estado de cosas. Es una revolución blanca, una serie de golpes de Estado [...]” en Vicente Guimarães, *Infância de João Guimarães Rosa*, José Olympio, Río de Janeiro, 1972.

³ Cf. Lauro Belchoir Mendes, “Imagens visuais em Grande Sertão: Veredas”, en Lauro Belchoir y Luiz Claudio Vieira, coordinadores, *A astucia das palavras. Ensaios sobre Guimarães Rosa*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998, p. 63.

Otra de las técnicas de Rosa consiste en componer nombres dentro del portugués a partir de raíces de otros léxicos, que son sólo virtualmente sertanejos, haciendo así verosímiles nuevas acuñaciones. Por ejemplo es el caso de Diadorim, uno de los personajes centrales del *Grande Sertão: Veredas*, el cual contiene tanto una alusión al Demonio (motivo central de la novela) así como, al mismo tiempo, a la iluminación solar, ya es un personaje misteriosamente ambivalente que permanece indescifrado gran parte del texto, pero que provoca tanto la mayor iluminación como el mayor dolor. El esquema podría ser como sigue:



En este trabajo esmerado sobre la ambigüedad y la condición paradójica del lenguaje están presentes, además del carácter sertanejo propiamente dicho, los postulados de poetas como Hölderlin, las provocadoras refutaciones hechas a la filosofía por Musil o las observaciones radicales de Nietzsche –de quienes Rosa obtuvo también un significativo aprendizaje–. Nietzsche, por ejemplo, había hablado también sobre la indescirnibilidad de la lengua, mostrando que ésta es producto sólo de la experiencia contingente y se encuentra además en incesante cambio: la lengua impone clasificaciones arbitrarias, y todos somos presa de las delimitaciones históricas. Dirá: “Dividimos las cosas en géneros, caracterizamos el árbol como masculino y la planta como femenino: ¡qué extrapolación tan arbitraria! Hablamos de una “serpiente”: la designación cubre solamente el hecho de retorcerse; podría, por tanto, atribuírsele también al gusano. ¡Qué arbitrariedad en las delimitaciones!”, por ello señalará que utilizar productivamente la lengua es como aprender a “bailar encadenado”.⁴ Y esta concepción vale también para las configuraciones lingüísticas de J. G. Rosa, quien en un momento dado dice que es posible ayudar al idioma creándole las estructuras que le hacen falta (sonaría tal vez petulante –acepta el autor– el afirmar que el hombre pretenda ayudar a la creación, pero ese es el trabajo del escritor).⁵ La misma fórmula operaría también en el diseño de sus libros. El lector vería, en las páginas originales, los signos verbales actuando como partituras musicales: a través de la alteración de las normas de puntuación, en el juego de las cursivas y las negritas incitando a nuevas lecturas, en la intercalación de las palabras con las imágenes gráficas y los enigmas compositivos o en la sincronización de los sonidos con los matices tipográficos. Hay en ello una toma de postura frente al signo que contraviene la aparente univocidad de la relación entre forma y contenido, entre signo y verdad. En “Cara de Bronze”, relato de *No Urubuquaquá, no Pinhém*, un vaquero se cuestiona sobre esta búsqueda a través del nombre del “quién de las cosas” y se hace patente que la certeza del ser se da con la palabra fluida en la eclosión poética, en la invención de la metáfora (como también afirmara Hölderlin), de modo que el descubrimiento del “quién de las cosas” será de abertura, momento de florecimiento, simbiosis instantánea y, sólo después, cuando se endurece como concepto, su vitalidad se cierra y se torna *logos*. Esta concepción mágica del lenguaje puede también quedar ampliamente ilustrada en un pasaje de “Campo General” (otro de los relatos de *Corpo de Baile*) donde se cuenta cómo un niño sertanejo resolvió la pérdida de un animal querido, justamente a través de la extrapolación del nombre (una cosa puede ser otra cosa, una cosa es lo que no es, revelación):

⁴ Friedrich Nietzsche, “Sobre verdad y mentira en sentido extramoral”. Texto en línea en: <http://www.scribd.com/doc/2318054/Nietzsche-Friedrich-Sobre-verdad-y-mentira-extramoral>, consultado el 14 de agosto de 2008.

⁵ Lorenz, *op. cit.*

Eran tantos los perros. Gigón –el más grande, totalmente negro [...] Pero, según el sentir de Miguelín, la más principal era Gota de Oro, una perra bondadosa y sin dueño que lo quería a él. [...] Siempre estaba toda flaca, enferma de la salud [...] Pero tuvo perritos. Todos se murieron, menos uno, que era tan lindo. [...] era del mismo color que Gota: los dos en amarillo y blanco, lloviditos [...] Después pasaron por el Mutún unos troperos y se quedaron muchos días porque sus burros estaban casi todos mancos. Cuando retomaron el camino, el padre de Miguelín les regaló la perra, que jalaron amarrada a una cuerda, el perrito lloriqueando dentro de un canasto. Iban donde iban. Miguelín lloró contra el piso, pagó la tristeza [...] Entonces le crecieron esperanzas: Gota de Oro iba a regresar. Esperó, esperó, sensato. [...] “Ella ya no sabía regresar, ya estaba casi ciega” [...] Miguelín era tan pequeño que en pocas semanas se iba a consolar. Pero un día le contaron la historia del niño que encontró en el bosque una cuca, que los demás le arrebataron y la mataron. El niño triste cantaba, llorando:

¿Mi Cuca, dónde está mi Cuca?
 ¡¿Mi Cuca, dónde está mi Cuca?!
 ¡Ay, mi Cuca
 que el bosque me dio!...

Él no lo sabía, nadie sabía lo que era una cuca. Y se acordó más aún de Gota de Oro: y lloró tanto, que de pronto le puso a Gota de Oro ese nombre de Cuca. Y desde entonces nunca más se olvidó de ella.

Tal pasaje pone de manifiesto el misterio de la creación de los nombres y los signos: quien nombra confiere existencia a lo nombrado a partir de la imagen que le crea. Es el “bailar encadenado” nietzscheano, que Rosa aplicará también a los enigmas visuales en la edición del *Grande Sertão: Veredas*, novela publicada en 1956, recurriendo a algo que podríamos llamar una especie de *poética editorial* que se mantendrá a lo largo de sus libros. La complejidad de los enigmas lingüísticos y gráficos radica en que si nuestra lectura se basa sólo en la aplicación de lo que ya sabemos, no descubriremos nunca lo que el signo realmente encierra. La lectura roseana implica así nuestra desautomatización, idea que está formulada también en un texto que Kafka dirigió a sus contemporáneos desprevenidos, a propósito de la lengua yiddisch, donde dice: “En la representación buscarán aquello que, relacionado con las explicaciones, ya saben, pero lo que realmente está no lo verán [...] es por ello una lengua que el pueblo no abandona a los gramáticos”.⁶

Veamos, en la edición de José Olympio para el *Grande Sertão: Veredas*, tanto la versión gráfica inicial como la definitiva de las solapas, realizada por Poty bajo la orientación de Rosa, aparece un mapa simbólico del Sertón poblado de ríos y palmeras, armas y demonios, así como vacas, caballos y jinetes, dispuestos de formas enigmáticas. Uno de los signos de ese mapa es un misterioso símbolo compuesto por el cruce de las letras **VAB**, que recuerda las primeras letras de las palabras vaca y buey en medio de las cuales se coloca una A mayor, la letra inicial del alfabeto romano. Al lado está la imagen de la cabeza de un buey con su cornamenta, motivo que se repite en varias partes:

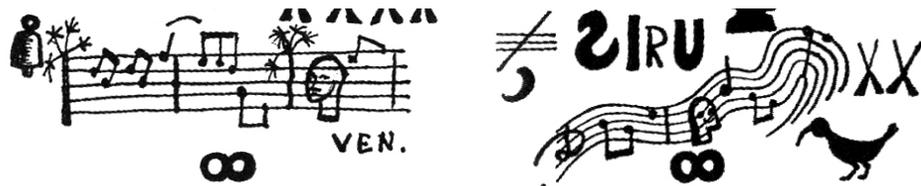


⁶ Franz Kafka, *Discurso sobre la lengua Yiddisch*, libro en línea en: [http://librosgratis.liblit.com/index.php?s_ubdir=K%2FKafka%2C%20Franz%20\(1883-1924\)&sortby=name](http://librosgratis.liblit.com/index.php?s_ubdir=K%2FKafka%2C%20Franz%20(1883-1924)&sortby=name), consultado el 14 de agosto de 2008.

Si recordamos que es la forma de la cabeza de buey ∇ la que en su evolución dio lugar a la letra A occidental, es como si este anagrama-enigma nos remitiera al origen del lenguaje, mucho del cual se fundó con base en la emblematización de las actividades agrícolas antiguas. Asimismo, aparecen esparcidas las letras A, D, J, G y R, insertas en figuras geométricas que les sirven de moldura, y que parecen proporcionar también algunas claves de lectura: las iniciales del propio G. Rosa, el Demonio, el Alfabeto fundamental:



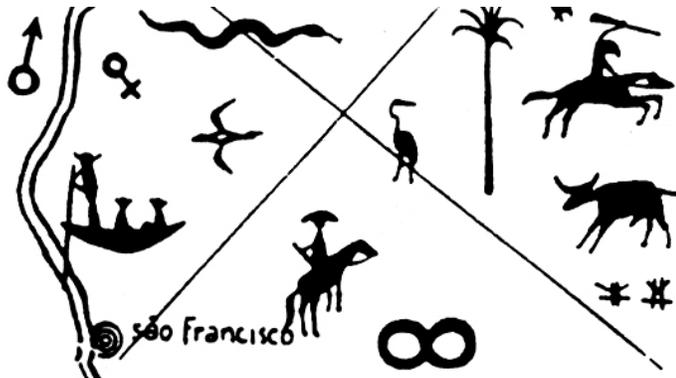
En la primera versión, uno de los ríos que cruzan la escena, rodeado de palmeras, está dibujado como una partitura: primero aparece el pentagrama en sí, con notas musicales, mezclado después con la ondulosidad del río y como notas fungen otras figuras, mostrando que la composición del texto está hecha a partir de su sonoridad (además, en sus orígenes ancestrales la notación musical y la alfabética estaban entremezcladas): ello recuerda que la novela está escrita en una fórmula basada en la oralidad, para ser escuchada (leída en voz alta):



Por otra parte, J. G. Rosa señaló a sus traductores alemanes y franceses que varios de estos motivos eran hieroglíficos, es decir, requieren una lectura pertinente, pues están en clave, como los símbolos egipcios. Los motivos egipcios se multiplican en otras partes, por ejemplo, la imagen de un río según la figura de un delta, sobre la cual hay también una esfinge, recuerda también al Nilo y a la invocación a resolver el enigma, así como las aves, cuyas siluetas corresponden no tanto a las del Sertón sino a la figura del Ibis, ave sagrada consagrada al dios Toth que es característica de los grabados de las pirámides de Keops, haciéndonos recordar que los jeroglíficos egipcios son los que dieron lugar, mediante transformaciones históricas, al alfabeto romano. En otra parte, hay un buey hincado frente a rifles cruzados que componen varias X, que equivalen a la letra semítica “tau” o t romana:



El alfabeto antiguo, ideográfico, muéstrase aquí en su transmutación hacia la escritura occidental, pero evocando su origen anímico y enigmático. Al final de los mapas está a su vez la *lemniscata*, proyección hasta el infinito (y que recuerda la afirmación que siempre hizo Rosa respecto a que, cuando él escribe, piensa en el infinito):



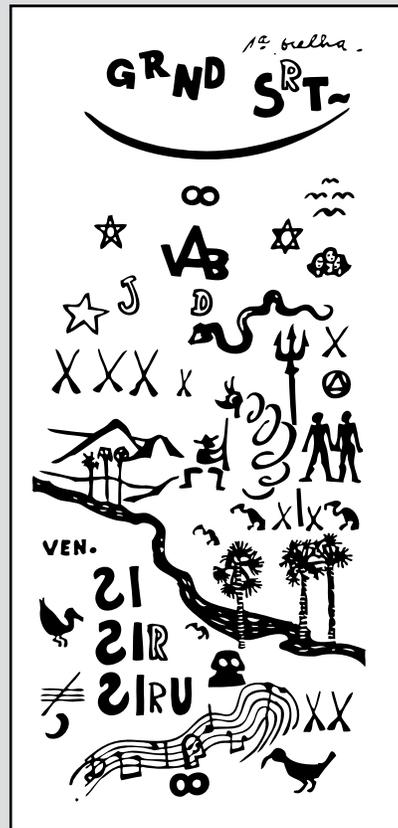
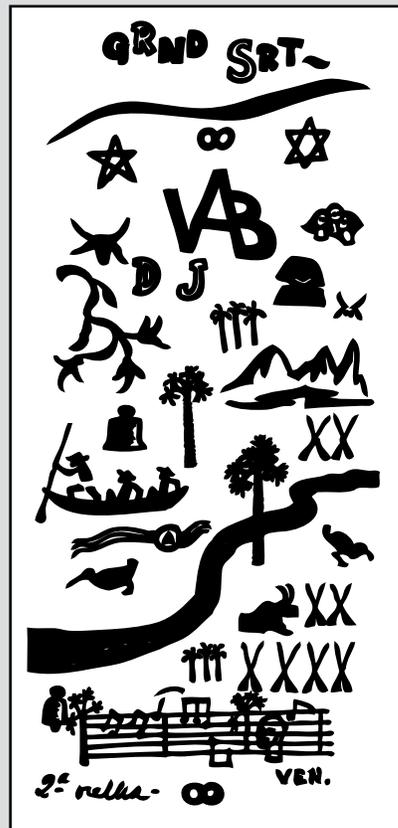
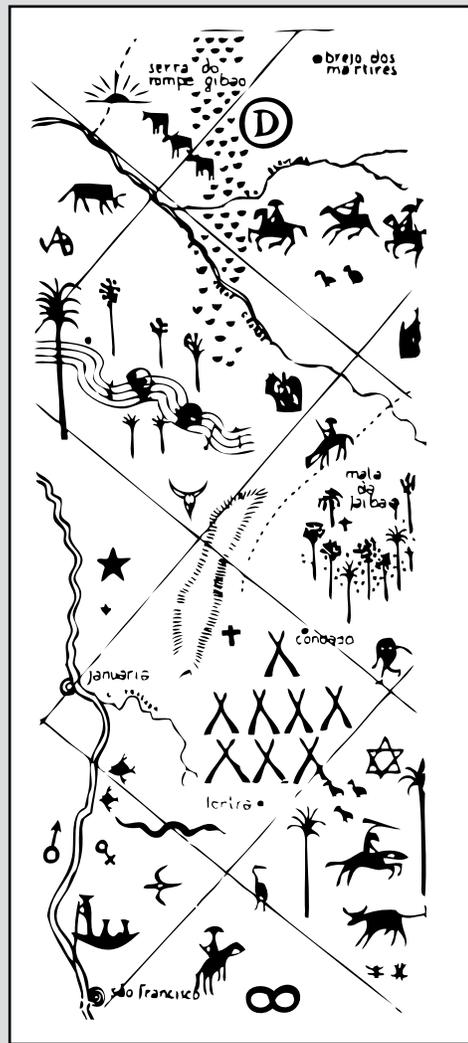
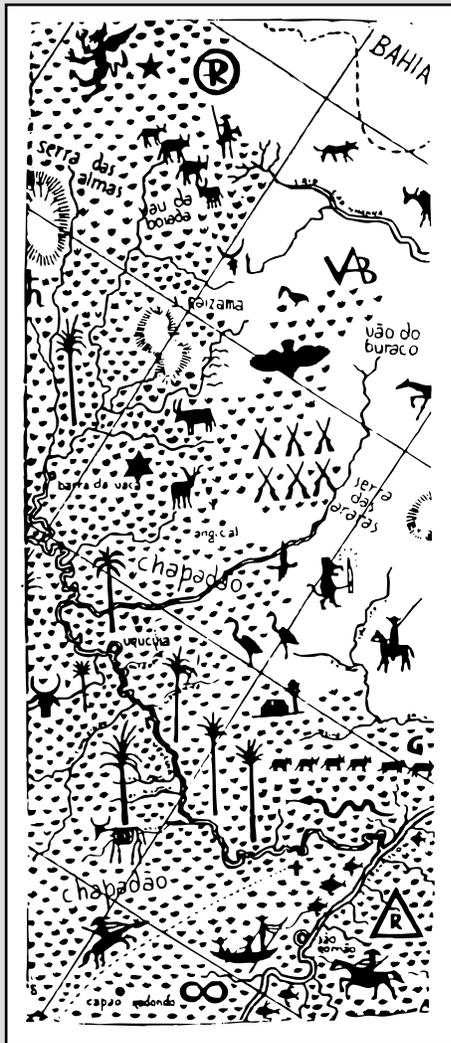
La propia novela *Grande Sertão: Veredas*, comienza con una palabra mezclada lingüística y tipográficamente: **Nonada**, un neologismo crucial en Rosa con el que Riobaldo, el narrador, comienza su discurrir: es una doble negación (como decir *casi nada*, o *no es nada, no nada*), colocado antes de lo que será una gigantesca travesía épico-lírica, contada desde la voz –ciertamente irónica– del yagunzo Riobaldo a un imaginario lector instruido y urbano, y culmina con el signo de infinito al final de la narración, cuyo trazo lo hace ver a la vez como un signo de luto:



Y finalmente, bordeando el lado izquierdo y derecho del Río San Francisco (el lado de Dios y el del Diablo), están los símbolos alquímicos del acero y el antimonio, conforme a la pauta, bien establecida por algunos investigadores,⁷ de que el autor aludía a los procedimientos de Hermes para generar esa amalgama proyectada hacia lo Uno, la fusión máxima de las potencias, y que será la base de varias de sus alegorías narrativas. Veamos ahora los diseños completos de las dos versiones hechas para las solapas del libro:

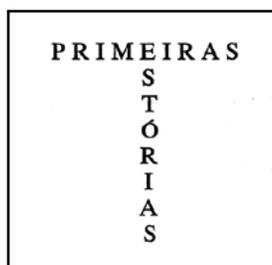
⁷ Cf. por ejemplo Francis Uteza, *Metafísica do Grande Sertão*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

PRIMERA Y SEGUNDA VERSIONES DE LAS SOLAPAS DE POTY PARA GRANDE SERTÃO: VEREDAS.



El uso de estas extrañas simbologías, que llaman al desciframiento de una actividad claramente hermética, responde también a la necesidad de inscribir a la literatura en un polo opuesto –más poderoso y trascendente para la experiencia humana– que el de la lógica y la ciencia. En el fondo, es esta convicción la más propiamente política del autor, con la que responde al empobrecimiento que la racionalidad moderna ha traído a la vida humana.⁸

La afluente hermenéutica y hermética que sostiene el trazo narrativo y editorial de la novela del 56 se desplaza hacia otros elementos del libro en las siguientes obras: *Primeiras Estórias*, de 1962, y *Tutaméia (terceiras estórias)*, de 1967, siendo éstos los últimos títulos que Rosa pudo publicar en vida continuando con la Editora José Olympio, recurriendo al trabajo gráfico, esta vez, de Luis Jardim. En estas ediciones el carácter críptico-emblemático se ubica en los índices, y también en el propio carácter de los títulos: *primeiras* y *terceiras estórias*, no existiendo unas segundas (“si no –decía Rosa– los críticos tendrían todo fácil”). Estos libros están compuestos por una nueva tónica: relatos cada vez más breves en los que las invenciones lingüísticas de la narrativa roseana se dan en dosis más concentradas, y en los que se formulan –de forma bien escondida e indirecta– algunas claves de su poética literaria, tan sertaneja como universal. El escenario sertanejo, así como, por primera vez, algunos elementos del mundo urbano (como la construcción de Brasilia, que no por nada se había emprendido en esos años justo en medio del Sertón) dan trasfondo a los relatos, sin embargo el aliento metafísico ocupa esta vez la atención principal. Rosa explica ahí que lo que él hace son *estórias*, por oposición a Historia (“la *estória* no quiere ser Historia”, dirá en *Tutaméia*) y el trabajo editorial llama de nuevo a la solución de imágenes jeroglíficas. En *Primeiras Estórias*, el título aparece formado como un anagrama, con la combinación del amarillo y el negro en la tipografía de las dos palabras en la página legal, y después formando una figura, en el inicio del texto:



ANAGRAMAS INICIALES DE *PRIMEIRAS ESTÓRIAS*.

⁸ La voluntad de restituir el valor fundamental de la narración ante la dilusión que plantea el curso del mundo a partir de la modernidad no es una curiosidad histórica, sino un enclave decisivo en el devenir de nuestra evolución antropológica frente al conocimiento y la comunicabilidad de la experiencia. La hermenéutica lo plantea así: “El surgimiento y desarrollo de la forma de pensamiento y expresión que finalmente asumió el título de filosofía es solidario con un proceso de descrédito de la literatura [...] como vehículo para la transmisión y análisis de contenidos fundamentales. No es preciso destacar que los primeros documentos culturales que han llegado hasta nosotros cobijan y adornan su verdad, su fe y su sentido bajo el manto de una forma literaria que suele combinar la narración y la invocación. Esto es sin duda válido para los primeros textos de la cultura judía y de la griega, universos de referencia en que occidente hunde sus raíces; se puede percibir también en los desiertos de Medio Oriente, en los territorios precolombinos, en la prototradición nórdica, en los textos orientales” (Patxi Lanceros “Conocimiento”, en *Diccionario de Hermenéutica*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1998, p. 109). Los pensadores austriacos y germanos más o menos contemporáneos a J. G. Rosa sustentaron tesis similares, como Walter Benjamin, quien, en 1936, escribía, en un ensayo fundamental: “El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el aspecto épico de la verdad, es decir, la sabiduría, se está extinguiendo [...] Se trata de un efecto secundario de fuerzas productivas históricas seculares, que paulatinamente desplazaron a la narración del ámbito del habla, y que a la vez hacen sentir una nueva belleza en lo que se desvanece” (Walter Benjamin, *El narrador*, 1936) o Robert Musil: “Esto es un manicomio babilónico; por mil ventanas le gritan al transeúnte mil voces, mil músicas, mil ideas diferentes y el individuo se convierte así en un tablado para motivos anarquistas (...) pero en las bodegas de ese manicomio martillea la voluntad vulcánica de crear, se materializan los sueños ancestrales de la humanidad como el vuelo, las botas de siete leguas, la mirada que penetra a través de los cuerpos, y un número infinito de fantasías semejantes que en los siglos anteriores eran la más sagrada magia del sueño; nuestra época crea esas maravillas, pero ya no las siente” (“La Europa desamparada [1922]”, en Robert Musil, *Ensayos y conferencias*, Madrid, Visor, 1992, p. 119).

Por otra parte, los veintiún relatos que componen el libro tienen cada uno un enigma visual, que Rosa colocó en los índices que aparecen en las solapas del libro:

de
GUIMARÃES ROSA

PRIMEIRAS ESTÓRIAS

I — AS MARGENS DA ALEGRIA

II — FAMIGERADO

III — SOROCO, SUA MÃE, SUA FILHA

IV — A MENINA DE LÁ

V — OS IRMÃOS DAGOBÉ

VI — A TERCEIRA MARGEM DO RIO

VII — PIRLIMPSIQUICE

VIII — NENHUM, NENHUMA

IX — FATALIDADE

X — SEQUÊNCIA

XI — O ESPELHO

XII — NADA E A NOSSA CONDIÇÃO

XIII — O CAVALO QUE BEBIA CERVEJA

XIV — UM MÔÇO MUITO BRANCO

XV — LUAS-DE-MEL

XVI — PARTIDA DO AUDAZ NAVEGANTE

XVII — A BENFAZEJA

XVIII — DARANDINA

XIX — SUBSTÂNCIA

XX — TARANTÃO, MEU PATRÃO

XXI — OS CIMOS

ÍNDICE DE PRIMEIRAS ESTÓRIAS, ILUSTRACIONES DE LUIS JARDIM.

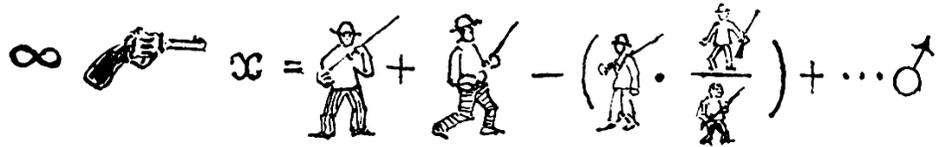
Estos enigmas están hechos con figuras secuenciadas de figuras, símbolos alquímicos y el signo de infinito, que alternativamente se coloca en la izquierda y la derecha de cada secuencia. Los cuentos-moldura del libro son el I, el XI y el XXI. El primer cuento comienza así “Esta e a estória”, mientras que el último termina con la frase “E vinha a vida...” (y venía la vida...). Por otra parte, el cuento central (XI) se titula “El espejo”, lo que divide al libro en dos partes, cada una de las cuales refleja a la otra (este texto central es a la vez un artificio que le permite diferenciarse de la obra de Machado de Assis, o sea del modernismo brasileño, ya que éste había escrito un relato similar con el mismo título, y que Rosa reescribe oponiéndole su propia poética en lo que es una especie de ensayo fabulado). De este modo, la forma del libro como dispositivo físico es utilizada como una metáfora completa de su visión del mundo. Como en *Sagarana*, los emblemas de los cuentos intentan proponer claves de lectura. Por ejemplo, el cuento X se titula de hecho “Secuencia” (aludiendo a la propia construcción secuenciada de los emblemas del libro, y en el que se hace notar que lo más importante es el recorrido poético que da lugar a la *estória*, más que su anécdota), en el cual una vaca providencial escapa haciendo que un joven la persiga. El joven sigue a la vaca sin saber que al final de la jornada conseguirá algo que no esperaba, el amor de una joven que antes no conocía, en una hacienda que es la que la vaca buscaba. El relato genera así una expectativa o conflicto que no se resuelve pero que no nos importa (podemos dejar olvidada la cuestión) en virtud de que interviene después una insólita circunstancia que supera aquello que se buscaba, pero que no se hubiera conseguido si no se hubiera buscado el primer objetivo. Esta compleja y vital ecuación está emblematizada, como vemos, en la siguiente imagen. Notemos la esfinge de la izquierda, la flecha que se dirige al sujeto cuando éste cree perseguir a la vaca, así como el signo de infinito al final; se trata de lo que Rosa llamaba una *estória* de **desenredo**:



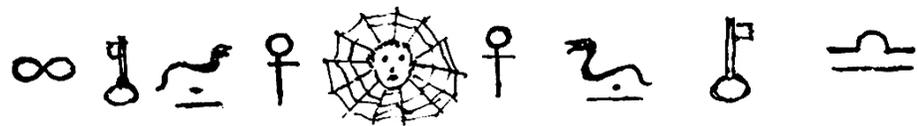
Tenemos a la vez el correlato narrativo de esta imagen en la parte central de la historia, que es cuando el joven duda y decide trasponer el río que la vaca ya ha cruzado (una alquimia de purificación sobre lo causal narrativo) y donde Rosa describe así la situación (veamos una de las frases que coincide con el emblema):

Otramente el dorado bosquejo del crepúsculo. El joven, el caballo bueno, cómo venían, contorneando. Antes del río no veían: a las aves, que ya anidaban. A la orilla, retardando, no quería destemplarse en nada; pensaba. A las pausas, por partes. No escuchó la campana de vísperas. ¿Habría de perder, de ganar? Ya sí y ya no, así pensó: jamás, jamenos... –el hijo de don Rigerio. La fatal persecución, podía quebrarse y dejarse. Hesitó, sí. *Por cierto que no sucedería sin lo que él mismo no sabía* –la oculta, súbita saudade. ¡Paso extremo! Empezó a descalzarse de las botas. Y entró –decididamente. A aquéllas quilas-trans-aguas, a las brazadas. Era un río y su más allá. Estaba ya del otro lado [cursivas mías].

En otro de los emblemas, del cuento IX, “Fatalidad”, donde se narra la intervención de un delegado, filósofo y poeta, para matar (y reestablecer el orden de la naturaleza) a un endemoniado ser que actúa lascivamente con la mujer de un hombre del Sertón, la secuencia gráfica alude a una ecuación matemática,⁹ que culmina con unos puntos suspensivos y después con el símbolo alquímico de **acero**, asociado en esa tradición al proceso de “separación”:



En el cuento XI, “El espejo”, por otra parte, el emblema (esta vez simétrico, ya que es el cuento que funge como centro y mira hacia ambos lados), hay en medio un rostro atrapado por una telaraña, después está el símbolo del **cobre** (uno de los siete metales de la alquimia, asociado al proceso de “conjunción”), luego una misteriosa serpiente a la que le sigue una llave (la llave de la narrativa con la que las *Primeiras Estórias* quieren abrir el problema de la literatura), y después, al final, el signo de la “sublimación” $\hat{=}$, otro proceso alquímico que desempeña un papel simbólico muy importante en esta y en otras narraciones del libro, dispuestas a demostrar la insuficiencia de la lógica binaria para el conocimiento humano (como sucede por ejemplo con el fabuloso y misterioso relato VI, “La tercera orilla del río”, donde aparece también la “sublimación”):¹⁰



Así, como vemos, los jeroglíficos no son ingenuos o aleatorios, están imbricados con la narración. En el caso de *Tutaméia*, por su parte, lo que llama la atención es que aparecen 44 textos numerados en el índice, y cuyos títulos están ordenados alfabéticamente, excepto en las piezas 18, 19 y 20, que comienzan, respectivamente, con las letras J, G, R, que contravienen la lógica previamente estableci-

⁹ Debemos decir que en las culturas antiguas las matemáticas no son la antípoda del mito o de la literatura, sino forman también parte del lenguaje mediante al que se accede a lo sagrado y a la totalidad del universo. Robert Musil, uno de los autores que está muy presente en la formación del pensamiento de J. G. Rosa, como ya dijimos, había escrito al respecto, aseverando que las matemáticas no son una organización maquinaal sino una actividad fundamentalmente espiritual. Véase “El hombre matemático” (1913) en Robert Musil, *Ensayos y conferencias*, op. cit.

¹⁰ En la alquimia existen tanto “elementos” como “procesos”, mediante cuya manipulación se alcanzan los diversos efectos como la precipitación, la sublimación (su contrario) o la separación. En Rosa, tales procesos se evocan como instrumento para superar esas dicotomías impuestas por la lógica y la razón. Sus cuentos hablan de lo que es y a la vez no es, de las soluciones insólitas, de lo “tercero incluido”. Por esa misma razón, su poética está asociada a la idea de la unión de los contrarios, como sucede con el símbolo del yin-yang. Ello remite también a la presencia del taoísmo como sistema de pensamiento que es decisivo en la poética roseana, como lo demuestran también varias de las lecturas halladas en su biblioteca. De ahí que se pueda sostener también la asociación, permitida todo el tiempo por Rosa, del Sertón con el Ser-Tao, y que explica cómo, a pesar de siempre hablar de los paisajes y hombres sertanejos, hay en el fondo una exploración más bien del Ser como unidad. Véase para ello los textos del *Tao Te King*.

da. Cuatro de esas piezas, mezcladas a lo largo del texto, son prefacios, especies de ensayo-anécdota donde Rosa va comentando lateral y críticamente su poética: son los prefacios titulados *Aletria e hermenéutica*, *Hipotrélico*, *Nos, os temulentos* y *Sobre a escova e dúvida*, y que hablan sobre la noción de *estória*, el sentido del desenredo, la creación de neologismos o la insuficiencia de la lógica, que ya antes hemos comentado.

Creo que los elementos que hasta aquí hemos comentado dan ya una idea de lo que contiene una obra tan compleja como la de Rosa en sus ediciones originales, hoy desmembradas. Hay que decir que el gigantesco trabajo de este autor aportó una base enorme a la cultura brasileña contemporánea. Rosa está ahora, latente, en el trasfondo de muchas expresiones musicales, en la investigación de los jóvenes dramaturgos, en los artistas plásticos, en la postura de muchos diseñadores gráficos y arquitectos: en la política cultural del país. Hasta 2006 en Brasil se habían publicado más de 2 700 libros donde se estudia su obra, además de otros miles de artículos que sería imposible cuantificar hasta hoy. En Cordisburgo, niños de la calle –llamados los “Contadores de estórias”– aprenden trechos de sus obras, y uno puede escucharlos en las afueras de la casa donde él nació, convertida ahora en museo. Una de esas niñas decía, en una entrevista:

Yo busco en sus libros el trecho donde esté contado algo importante de mi propia vida, y luego lo memorizo para decirlo en voz alta; no dejo de usar mi lenguaje de todos los días, pero, puesto con las palabras suyas, siento que me dirijo ahora a todas las personas del mundo, que cualquiera en cualquier lugar me comprendería.

Y esta es la aportación que el escritor-diplomático quería dar a su país: la posibilidad de ofrecer el Sertón al mundo para enriquecerlo con una profundidad que nadie hubiese alcanzado antes. Que vive todavía es algo que está claro. Él lo había previsto. Por eso un día antes de fallecer de un infarto, en 1967, durante la toma de protesta como miembro de la Academia Brasileira de Letras, y siendo entonces también el gran candidato al premio Nobel de literatura gracias a la propuesta que hicieran sus entusiastas comentaristas y traductores alemanes, Guimarães Rosa culminó su discurso diciendo:

“Las personas no mueren, quedan encantadas.”



las personas no mueren, quedan encantadas