



Aviso Legal

Capítulo de libro

Título de la obra: Guimarães Rosa: diálogos transversales

Autor: Guardini Vasconcelos, Sandra

Forma sugerida de citar: Guardini, S. (2021). Guimarães Rosa: diálogos transversales. En L. I. Weinberg (Ed.), *Redes intelectuales y redes textuales: formas y prácticas de la sociabilidad letrada* (191-206). Instituto Panamericano de Geografía e Historia; Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe.

Publicado en el libro:

Redes intelectuales y redes textuales : formas y prácticas de la sociabilidad letrada

ISBN: 978-607-30-5274-0

Los derechos patrimoniales del capítulo pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Excepto donde se indique lo contrario, este capítulo en su versión digital está bajo una licencia Creative Commons Atribución-No comercial-Sin derivados 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0 Internacional).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>



D.R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Alcaldía Coyoacán, C. P. 04510, México, Ciudad de México.

Centro de Investigación sobre América Latina y el Caribe
Piso 8 Torre II de Humanidades, Ciudad Universitaria, C.P. 04510,
Ciudad de México. <https://cialc.unam.mx/>
Correo electrónico: betan@unam.mx

Con la licencia:



Usted es libre de:

- ✓ Compartir: copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.

Bajo los siguientes términos:

- ✓ **Atribución:** usted debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- ✓ **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- ✓ **Sin derivados:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, no podrá distribuir el material modificado.

Esto es un resumen fácilmente legible del texto legal de la licencia completa disponible en:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.es>

En los casos que sea usada la presente obra, deben respetarse los términos especificados en esta licencia.

GUIMARÃES ROSA: DIÁLOGOS TRANSVERSALES

Sandra GUARDINI VASCONCELOS*

I

Solemos relacionar a João Guimarães Rosa con el sertón de Minas Gerais, de donde procedía y, a la vez, con el mundo cultural europeo. Menos frecuentes, o tal vez menos evidentes, han sido las iniciativas que vinculan su obra a la de sus pares latinoamericanos. Con raras excepciones —entre las que se cuentan Luis Harss, Emir Rodríguez Monegal, Ángel Rama y Bella Jozef—, la crítica se interesó poco por los posibles lazos de Guimarães Rosa con sus vecinos y, además, esta investigación llegó tardíamente.¹ Llama la atención la demora cuando, como sabemos, el escritor pasó algún tiempo de su carrera diplomática en Bogotá y fue, durante dos períodos consecutivos, vicepresidente del Congreso Latinoamericano de Escritores. En *Los nuestros*, libro que se hizo rápidamente célebre entre el público lector de nueva narrativa latinoamericana, Harss incluye a diferentes novelistas brasileños. Entre todos, destaca a Guimarães Rosa, a quien llama poeta-novelistas y a quien dedica un largo ensayo, a poco de salir la traducción de *Grande sertão*:

* Profesora titular de la Universidade de São Paulo e investigadora del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

¹ Agradezco a mi colega y amigo el profesor Dr. Pablo Rocca por su contribución con algunos datos para la escritura de este artículo, además de su dedicada traducción. Varias informaciones referidas a los críticos uruguayos y sus proyectos en las revistas están presentes en Rocca (2006). El presente trabajo reconoce una versión anterior, ahora considerablemente aumentada para este volumen (“Guimarães Rosa: diálogos transversais”, en Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, org., *Ave, Rosa! Leituras, registros, remates...* Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, 178-185).

veredas (*Gran sertón: veredas*), a cargo del poeta español Ángel Crespo, editada por Seix Barral, con amplia distribución por toda América hispana (Guimarães Rosa, 1967). Durante décadas fue la única disponible en esa lengua hasta que llegó una versión a cargo de dos brasileñistas argentinos (Guimarães Rosa, 2011). En la presentación general, donde mezcla datos geográficos, biográficos e informaciones sobre su trabajo obtenidos hasta ese momento, el capítulo que Harss dedica al escritor brasileño reúne impresiones de lectura salpimentadas con frases de Guimarães Rosa, ya sea conseguidas en el encuentro con el autor, ya espigadas de los libros que comenta. Se trata de un buen panorama para el lector de lengua española, quizá el primero que confiere a Guimarães Rosa el estatuto de novelista latinoamericano (Harss, 1966: 171-213).

Pero más que en los libros, como sucede con casi cualquier escritor del siglo xx, los apuntes críticos y hasta la circulación de la obra de Guimarães Rosa anduvieron por las revistas culturales y más específicamente literarias. En 1966 Emir Rodríguez Monegal da a conocer un artículo en *Commentary*, en el cual lamenta la falta de una crítica seria sobre la literatura latinoamericana en los Estados Unidos. Esta observación sirve de proemio a un epítome sobre la recepción (o, más bien, su ausencia) de la traducción de *Grande sertão: veredas* al inglés, editada por Knopf en 1963. El contraste entre la situación americana y la europea es el telón de fondo que Rodríguez Monegal aprovecha para resaltar los trazos característicos de la gran novela brasileña y orientar a los lectores norteamericanos hacia la que juzga “tal vez la mejor novela latinoamericana de este siglo”. El crítico uruguayo volvería a ocuparse de Guimarães Rosa en la polémica revista *Mundo Nuevo*, que dirigió desde 1966 hasta 1968, en una nota en que, con un cierto cariz testimonial, dio noticia de su admiración por el escritor que acababa de fallecer repentinamente, y arriesgó el juicio de que se trataba del “más maduro narrador de América Latina” (Rodríguez Monegal, 1991: 56). El mismo crítico cuenta cómo oyó hablar por primera vez del autor a comienzos de la década de los sesenta en casa de Walter y Virginia Wey, en Montevideo, y relata, entre informaciones sobre la vida y la obra de Guimarães Rosa, diversos encuentros y diálogos mantenidos a lo largo de algunos años. Sus recuerdos se entremezclan con anotaciones críticas sobre una obra que, en su opinión, convertía al escritor brasileño en alguien notable. Los encuentros entre los dos letrados latinoamericanos no se limitaron a contactos interpersonales, sino que se extendieron a través de alguna correspondencia que se ocupó de asuntos editoriales, de la traducción de las obras de Guimarães Rosa al español, así como pedidos de colaboración

por parte de Rodríguez Monegal. Por ejemplo, en carta datada en París el 31 de enero de 1965, éste solicita al narrador brasileño el envío de una colaboración para el primer número de *Mundo Nuevo*. No es esta la ocasión de entrar en detalles en torno de este diálogo, que el investigador podrá revisar en el Fondo João Guimarães Rosa (Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo), pero lo cierto es que Rodríguez Monegal publicó varias piezas de su admirado corresponsal en *Mundo Nuevo*, algunas especialmente preparadas para la revista y otras tomadas de libros en proceso de edición en lengua española.²

Decidido a poner fin a la balcanización de las letras latinoamericanas, desde la revista que dirigía en París, Rodríguez Monegal trató de aproximar a “la otra mitad” y corregir, en el plano literario, la exclusión a que Brasil había sido relegado. Así, bajo el título de “La nueva novela latinoamericana” publicó, en 1970, una sinopsis con la que trató de construir un nuevo canon que revelara la originalidad de los autores del subcontinente y la renovación que estos habían operado en el género novela. El año 1940 se le aparece como divisor de las aguas, ya que a partir de él se habrían creado vínculos profundos entre escritores a quienes inscribe en “diferentes constelaciones”, que tienen en común sobre todo su ruptura con la tradición lingüística y literaria y los nuevos aportes de cada uno. En una de esas constelaciones inserta a Guimarães Rosa, junto a Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima, Julio Cortázar, José María Arguedas y Juan Rulfo. Sin dejar de subrayar lo que hay de más personal e intransferible en cada uno, a Monegal le interesa trazar sus vínculos, sus puntos de convergencia, esto es, una concepción de la novela cuyo denominador común reside en la renovación de la forma.

La muerte de Guimarães Rosa, ocurrida el 19 de noviembre de 1967, motivó un artículo breve de Jorge Ruffinelli en el prestigioso semanario montevideano *Marcha* (1939-1974), donde reseñó con urgencia la principal novela del autor *mineiro*. Ruffinelli pasa revista a los principales rasgos de *Grande sertão: veredas*, desde la que atribuye su importancia

² Para la consulta de los materiales epistolares entre Rodríguez Monegal y Guimarães Rosa véase, en el mencionado archivo, las carpetas JGR-CE, 05, JGR-PA-03, JGR PA-07 y JGR-R15. Los textos del escritor brasileño difundidos en *Mundo Nuevo*: “Los márgenes de la alegría; Soroco, su madre, su hija; La bienhechora” (diciembre 1966, 6: 15-22. Traducción de Virginia Fagnani Wey); un fragmento de *Gran sertón: veredas* en la traducción de Crespo (febrero de 1967, 8: 10-12); dos cuentos de *Primeras historias* (“Ninguno, ninguna”; “El caballo que bebía cerveza”, febrero de 1968, 20: 17-24), vertidos cada uno por los anteriores traductores y, además, el texto inacabado “El Emperador” en la décima segunda entrega (junio de 1967: 41-43).

a la superación del realismo y el regionalismo y la apertura de nuevos caminos para las nuevas generaciones. Según el joven crítico, el aliento épico de Guimarães Rosa, aun con recursos vanguardistas, logra configurar “una visión más profunda y totalizadora”, en la que lo real se funde con el mito y los temas del amor y la guerra crean una historia legendaria (Ruffinelli, 1967: 29).

Rodríguez Monegal no fue, en consecuencia, una voz solitaria en la tarea de reconocimiento de Guimarães Rosa. También Mario Vargas Llosa en oportunidad de la ya mencionada traducción de *Grande sertão: veredas* dedicó a la novela un artículo que, además de evaluar en la primera parte el trabajo del traductor, ensayó su propia lectura (Vargas Llosa, 1967). En su interpretación trata —dice— de superar el obstáculo de las dificultades lingüísticas de *Grande sertão: veredas* para aprehender su materia profunda. Así, exhorta a su lector a ir más allá del enredo, en que observa algunos vicios, aunque prometía, para quien enfrentara la complejidad del libro, el descubrimiento del lenguaje como una realidad esencial, autónoma, autosuficiente. En esa red se mezclan la novela de aventuras, el laberinto verbal y la interrogación metafísica sobre el bien y el mal para crear una obra que Vargas Llosa vaticina que duraría, y que iba a revelar dimensiones múltiples e inéditas. Tres décadas más tarde, el crítico confirmaría esas primeras impresiones, concluyendo que “*Grande Sertão: veredas* es una de las obras maestras de nuestra época” (Vargas Llosa, 1999). La apuesta de Vargas Llosa se ratificaría a medida que las fronteras se disolvieran y la obra de Guimarães Rosa encontrara otros lectores e intérpretes.

Como sea, se trataba, en las décadas de los sesenta y setenta, de los primeros esfuerzos, tal vez en la estela del controvertido *boom* de la literatura latinoamericana, por trasponer la línea demarcatoria del Tratado de Tordesillas que, si hoy parece haber sido superado, antes ubicó a Brasil y los países hispanoamericanos en dos universos literarios separados y autónomos. En 1981 Antonio Candido advirtió que esa distancia continuaba: en un ensayo publicado en la revista *Novos Estudos Cebrap*, Candido recordó que la expresión “nueva narrativa latinoamericana” (58) se refería, invariablemente, a la “unidad compuesta, maciza y poderosa” (58) que, al mismo tiempo que obliteraba las diferencias internas entre los distintos países de lengua española, eludía a los escritores brasileños ocupándose de ellos como casos aparte, por lo cual su integración al conjunto se volvía una operación difícil. El fértil diálogo entre Antonio Candido y Ángel Rama, iniciado en Montevideo en 1960, representó el siguiente paso firme para borrar esa línea divisoria. El encuentro, tal

como está documentado en la correspondencia entre los dos críticos, reunida por primera vez en 2016, se inició justamente a raíz de una visita de Candido para dictar un cursillo en la Universidad de la República, es decir, en la institución universitaria oficial de Uruguay, que se cerró con una conferencia sobre la obra de Guimarães Rosa. Esa fue, quizá, la primera vez que se examinó públicamente su obra fuera de Brasil, como lo recordó el mismo conferencista en su discurso al recibir el título de doctor *honoris causa* de la Universidad de la República (Candido y Rama, 2016). Con el paso de los años el intercambio se enriqueció. Adaptando a los menesteres de la crítica literaria el concepto de transculturación, acuñado por el antropólogo cubano Fernando Ortiz en 1940, Rama eligió al género novela como aquel cuya libertad formal hacía posible la invención de un nuevo lenguaje. La novela, en su perspectiva, transitaba, de modo tenso, entre universalismo y regionalismo. Según el crítico uruguayo, José María Arguedas, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y João Guimarães Rosa habían sido los novelistas que encontraron las soluciones formales más fecundas para mezclar “en varias dosis los impulsos modernizadores y las tradiciones localistas” (Rama, 1982: 36-37). Ellos, desde esta posición, construyeron una mirada acorde a partir de operaciones transculturadoras, tanto en el nivel de la lengua como en la estructuración literaria y en la misma cosmovisión. Este ensayo se tornó un punto de giro en la acogida del brasileño al universo de las letras latinoamericanas.

II

Comencé por las precedentes observaciones, algo genéricas, porque entiendo necesario ordenar el contexto de recepción de la obra de Guimarães Rosa entre sus pares latinoamericanos, en un diálogo que quedará posiblemente trunco, que será casi unidireccional.

Si tomamos en cuenta la confesión de Guimarães Rosa, en oportunidad de su discurso en la sesión plenaria del II Congreso Latinoamericano de Escritores, reunido en la Ciudad de México en 1967, éste no conocía la literatura hispanoamericana de su tiempo:

Y yo recurro a la condición de mi propia nacionalidad para expresarles la necesidad que los escritores del Brasil sienten de unir sus esfuerzos a los pensamientos y a los sentimientos de los escritores latinoamericanos. Si yo hubiera leído los libros más importantes de los escritores de Latinoamérica,

novelistas, poetas o ensayistas, podría hablar con un mayor conocimiento de las letras latinoamericanas, pero yo sólo he conocido a los compañeros escritores latinoamericanos en reuniones como esta (Guimarães Rosa, 1968: 34).

Es difícil aquilatar hasta qué punto ese alegato de desconocimiento es un despiste por parte de quien tenía en su biblioteca particular unos pocos títulos de Rubén Darío, Ricardo Güiraldes, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos y Gabriel García Márquez, varios de los cuales quizá adquirió o recibió en esa precisa ocasión.³ En cualquier caso, las aproximaciones fueron objeto de la crítica, sea por el lado de la transculturación —como hizo Rama—, sea en busca de un fondo común, como hizo Rodríguez Monegal y también Bella Jozef, quien aproximó a Guimarães Rosa, por ejemplo, a Rómulo Gallegos, Julio Cortázar, Miguel Ángel Asturias y Borges, a través de la hipótesis de que todos superaron el regionalismo, renovaron el lenguaje y transformaron los modelos precedentes emprendiendo esa tarea cada uno a su modo.

Son muchas las posibilidades para establecer los vínculos entre el escritor brasileño y su contexto latinoamericano. El punto de vista que se adopta aquí reconoce como estímulo una pregunta originalmente formulada por el comité del Programa Memoria del Mundo de la UNESCO que, a fin de conceder al Fondo João Guimarães Rosa el sello de ese órgano en el ámbito brasileño, reclamó una justificación sobre la “influencia a nivel regional de la obra del autor fuera de las fronteras de Brasil, y en especial su impacto en la región de América Latina y el Caribe”.⁴ Sólo con este protocolo sería posible que el mencionado Fondo se hiciera acreedor al “Registro Regional Memoria del Mundo”. De esa manera, este ensayo pretende explorar algunos aspectos de ese tránsito y mapear la repercusión que la obra de Guimarães Rosa obtuvo junto a sus pares, en un intento de

³ Estos son los títulos hispanoamericanos que localizamos en la biblioteca particular del autor, actualmente como se dijo en el acervo del Instituto de Estudos Brasileiros de la Universidade de São Paulo: *Poemas y Prosas profanas*, de Rubén Darío; *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes; *Manual de zoología fantástica*, de Jorge Luis Borges; *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; *La muerte de Artemio Cruz* y *Aura*, de Carlos Fuentes; *El trueno entre las hojas*, de Augusto Roa Bastos; *Los funerales de la Mama Grande*, *El coronel no tiene quien le escriba* y *La mala hora*, de Gabriel García Márquez.

A su vez, entre los documentos del Fondo João Guimarães Rosa, se registran las siguientes anotaciones: referencia bibliográfica de *Don Segundo Sombra* en el mecanuscrito “Caso no. 6” (JGR-M-16, 03); cita de Rubén Darío en estudio de composición (JGR-M-16, 52).

⁴ Documento interno del Instituto de Estudos Brasileiros (USP).

estimar ese impacto. Apenas se llevará a cabo una aproximación sobre cómo esa obra fue leída y evaluada por algunos de sus contemporáneos y sucedáneos. En suma, originalmente el material de este artículo procede de algunos testimonios de lectura que conseguí reunir a lo largo de los años, y que he venido acrecentando, lo que me lleva a comprobar que no sigue siendo fácil cruzar la demarcación establecida en Tordesillas.

Para un diplomático ocupado en cuestiones de fronteras y un escritor para quien éstas siempre fueron porosas y fáciles de trasponer, sorprende que su obra, desde el punto de vista de la recepción, haya tenido una circulación y un tránsito relativamente modestos, en comparación con la magnitud de su proyecto literario y con su poética, francamente refractaria a los límites, sean estos lingüísticos, discursivos, culturales. Los testimonios de lectura que se reúnen en estos apuntes son unánimes en el reconocimiento de la originalidad e importancia de su obra, así como de su aporte a la renovación de la novela latinoamericana.

Invariablemente, cuando se les pregunta sobre su conocimiento de la literatura brasileña, diferentes escritores hispanoamericanos o del Caribe señalan el nombre de Guimarães Rosa entre los autores que leyeron. La escala va del simple registro de lectura —como es el caso de los mexicanos Carlos Fuentes, Fernando del Paso y Hugo Gutiérrez Vega, los argentinos Héctor Bianciotti y Luisa Valenzuela, el venezolano Adriano González León, la cubana Zoé Valdés—, hasta la admisión de que el autor de origen *mineiro* ejerció un papel importante en su formación como escritor. Estos son, por ejemplo, los casos de Ricardo Piglia y de César Aira. Piglia refiere: “Leí *Grande sertão: veredas* en la versión original y me pareció que era una lengua inventada. Quedé fascinado. No fue fácil, pero lo leí con pasión y con la ayuda de amigos. Después leí los cuentos, que son más claros y limpios” (Piglia, 1998). Por su parte, Aira, cuando se le preguntó si había recibido la influencia de algún escritor brasileño, respondió que “O recado do morro” lo había hecho escritor, “en la pequeña medida en que quería serlo”:

La luz de felicidad que hay en la obra de Guimarães Rosa, que me atrajo tanto, es un efecto de esa coincidencia y redundancia. Lo que le hace actualizar la plenitud de la lengua en el inmenso paisaje brasileño. Lo mejor del cuento es que cuando el mensaje llega al destinatario se descubre que era inútil, porque Pedro Orósio era la montaña (en Jozef, 1999: 44).

Sin fisuras, se destaca en los testimonios la referencia a la densidad y a la invención del lenguaje en la obra de Guimarães Rosa. Juan Carlos

Onetti es enfático al calificar el “genio” del autor y su “admirable” novela (Onetti, 1990). Cabrera Infante llama la atención sobre el elemento sorpresa:

Si el problema es encontrar un libro que trabaje con elementos sudamericanos sorprendentes, entonces prefiero *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, una obra genuina que hace contribuciones extraordinarias a la literatura, pero que, lamentablemente, casi nadie conoce. Su mundo es realmente mágico, sin tener nada que ver con el realismo mágico y todas esas porquerías. Guimarães Rosa afecta al lenguaje, y eso es lo que importa (Cabrera Infante, 1996).

En el mismo diapasón, Juan José Saer opina:

Uno de los libros más importantes escritos en la literatura latinoamericana –uso esa categoría por comodidad, ya que no creo en el género “literatura latinoamericana”– es el *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Es un libro extraordinario, uno de los más modernos, más renovadores y más inesperados que leí. Como toda gran obra, crea un mundo propio al cual somos invitados a entrar. Al final, son los artistas quienes establecen las leyes. Ahora estamos acostumbrados con la pintura cubista, pero cuando surgió el trabajo de descomposición de la figura decían que estaban locos. Lo mismo ocurrió con los impresionistas. Decían que los cuadros estaban mal pintados. El público estaba acostumbrado a otro tipo de representación. Lo mismo sucede con Guimarães, con su manera especial de narrar ese lugar. Un mismo hecho puede ser contado de mil maneras diferentes y Guimarães logra establecer un tono muy personal. Dicen que cada escritor cuando crea es como si fuera un nuevo idioma extranjero en el corazón de un lenguaje (Saer, 1997).⁵

Juan Rulfo no dudó en apuntar que Guimarães Rosa era “el mejor novelista de América Latina en el siglo xx” (Jozef, 1999: 173), el “Ulises de América”,⁶ y que el brasileño y José María Arguedas, en *El zorro de arriba y el zorro de abajo* (1971), eran los que habían ido más lejos y en

⁵ Véase también el breve comentario de Saer sobre ‘Meu Tio o Iauaretê’ en “Mis tíos narradores”, *Trabajos*. Buenos Aires: Seix Barral, 2006, 3-77.

⁶ Fundo JGR-IEB Rdc13-029 Caixa 134 (artigo de periódico). Alberto Cientuefos, “Rulfo: ‘É brasileiro o ‘Ulisses’ da América””, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de setembro de 1971.

los que reconoció una especie de hermandad. Según el testimonio aportado por el escritor mexicano Daniel Sada (1953-2011) a Rodolfo Mata, Rulfo obtuvo un “gran aprendizaje al leer a Guimarães”, en quien veía una expresión literaria de “la tradición y, al mismo tiempo, la vanguardia, dos fuerzas perfectamente ajustadas”.⁷ Por su lado, Arguedas pensaba que Guimarães Rosa, como él mismo, había “bajado a la raíz de su pueblo” y era —como él y como Rulfo— un escritor provinciano, de esos que escriben “por amor, por gozo y por necesidad, no por oficio” (Arguedas, 1996: 16 y 18). Ya muerto Guimarães Rosa, éste se vuelve interlocutor en la obra de Arguedas. A él se dirige con el vocativo de “hermano João”, y lo incorpora a su caudalosa y atormentada escritura. Su crisis depresiva y el intento de suicidio lo llevan a encontrar la relación entre su experiencia y la del hombre en la canoa de “A terceira margem do rio” (“La tercera orilla del río”), en lo que es una de las primeras y raras referencias a un texto de Guimarães Rosa en el interior de la obra de uno de sus pares. En un mero acercamiento sobre las afinidades entre Rulfo, Arguedas y Guimarães Rosa podríamos decir que tienen en común la memoria o la nostalgia de su tierra, lo cual hace de estos tres autores exiliados de sus provincias de origen testigos de los diversos procesos de modernización y de sus efectos sobre las culturas tradicionales.

Otro caso de apropiación de textos de Guimarães Rosa es el del escritor uruguayo Washington Benavides (1930-2017), quien dijo haber descubierto a Guimarães Rosa en la década de los cincuenta, algo que significó “un cambio de rumbo, casi mágico, de [su] visión-itinerario de la prosa brasileña” (Benavides, 1993b: 9).⁸ Traductor de Guimarães Rosa, en una ocasión de dos relatos junto al poeta Eduardo Milán (*Con el vaquero Mariano*), además de la clara intimidad con la obra del brasileño, en los poemas en prosa o pequeños relatos de su libro *Historias* (1970), del que hizo un adelanto en la efímera revista montevideana *Brecha*, Benavides va tejiendo hilos entre aspectos de la técnica y del universo de Guimarães Rosa con el de otros autores. Acompaña al brasileño el modelo de microrrelatos del mexicano José Juan Tablada o del español Ramón Gómez de la Serna, cuyas greguerías también aproxima a lo que llama “flashes poéticos”, que Benavides aprehende en los zoológicos y en los acuarios del escritor brasileño en *Ave, palavra*. Al escritor uruguayo le interesa, sobre todo, lo que describe como una “honda vena

⁷ Juan Rulfo y la literatura brasileña. Entrevista con Daniel Sada. Ciudad de México, noviembre de 2003.

⁸ Véase también “Washington Benavides, um amigo da literatura brasileira”, *Cadernos de Tradução*, 28, 2011: 279.

de poesía” en la obra de Guimarães Rosa. De ese modo, ve en *Grande sertão: veredas* un “poema-monólogo épico”, tal vez “el más importante —como poema— escrito en América Latina, con excepción del *Canto General* de Pablo Neruda” (Benavides, 1993b: 29). Guimarães Rosa o sus ficciones aparecen inclusive en intertextos de la propia obra poética de Benavides, como en “Historia de los objetos perdidos”, en que menciona la “bacínica” azul de Vovô Barão de “Os chapéus transeuntes” y el “sentimiento nacido en la lectura atenta de la obra de Guimarães Rosa, principalmente de su *Grande sertão-veredas (sic)*” (1970: 53), en la introducción al pequeño volumen titulado “Historia de estas historias”. A fin de explicar la mezcla de poesía y prosa en sus textos breves, así como la intención de operar en una obra abierta, Benavides recurre a Guimarães Rosa, en cuyos relatos encontró la sugestión del “epos” que no existía en su obra anterior (Benavides, 1970). Pero su atención sobre la obra de Guimarães Rosa no cesa. Más de dos décadas después, en su libro de poemas *El molino y el agua*, con el título de “João”, hay un texto en que el yo poético afirma que, al releer a João, “me doy cuenta que escribió/ siempre para un niño;/ el niño que fuimos o deseamos ser;/ el niño perdido de la fábula” (Benavides, 1993a: 15).

III

Invierto, para terminar, el ángulo. Trataré muy rápidamente de la única oportunidad, hasta donde conozco, en que América Latina es tematizada en un texto ficcional de Guimarães Rosa. Se trata de “Páramo”, cuento del volumen *Estas Estórias* (1976),⁹ que ya fue leído como una escenificación ficcional de la melancolía (Santos de Oliveira, 2010) y como la figuración del exilio del intelectual latinoamericano, que circula entre el centro y la periferia (Scher Pereira, 2007). El significado de la palabra que otorga el título (“Páramo”), aparte de desierto o de planicie solitaria, en sentido figurado puede entenderse como firmamento o bóveda celeste. Bajo el título, la letra griega Ω (omega) remite al sentido de algo concluido, de final. En esta ruta, la narración podría ser observada como un relato de la experiencia del exilio y el apartamiento de un narrador-protagonista en misión diplomática en una ciudad innominada, que sitúa en la cordillera de los Andes, pero que fácilmente podría identificarse con la ciudad de

⁹ A partir de ahora, indicado en el texto por *EE* seguido del número de página.

Bogotá:¹⁰ “Una ciudad vieja, colonial, de vetusta época, y triste [...] siempre lluviosa” —cuyos trazos barrocos se imprimen en el propio lenguaje que el narrador usa para referirse a “la cárcel de los Andes”:

Allá, en el espacio hostil, el aire era extenuante y raro, las campanadas marcaban las horas en lo abismático, como falsos retenes del tiempo, para abrir lástimas, y los discordantes rumores humanos apenas realzaban el gran silencio, un silencio también muerto, como si estuviera hecho de la desmedida materia de las montañas. Por allá, rodeados de una difusa niebla sombría, altas, grises, andaba un pueblo de cimérios. Iban por calles y pasajes, de casas bajas, de tejados desperejos, con aleros sombríos, casas en negro y ocre, o grandes casas solariegas, edificios *claustrados*, viviendas con galerías al frente con maderas en las ventanas, rejas, cercas de hierro, bisagras moriscas, miradores, balcones, y altos muros con portezuelas, desde los cuales se vislumbraban los patios empedrados, o por lúgubres postigos, o por alguna puerta que se dejó abierta, se entreveían corredores estrechos y oscuros, crucifijos, muebles arcaicos. Toda una pátina sombría. Pasaban hombres sucios y delgados, con ropas oscuras, rasgos sombríos, y viejas mantillas negras, o mujeres indias, descalzas, con sombreros, envueltas en chales oscuros, cayendo en franjas. Y los alrededores se poblaban, a guisa de cipreses, de filas negras de eucaliptos, absurdos, con su *graveolencia*, con olor a sarcófago.¹¹

¹⁰ Una reunión de las numerosas referencias a Bogotá se puede encontrar en Vélez Escallón (2014).

¹¹ “Lá, no hostil espaço, o ar era extenuado e raro, os sinos marcavam as horas no abismático, como falsas paradas do tempo, para abrir lástimas, e os discordiosos rumores humanos apenas realçavam o grande silêncio, um silêncio também morto, como se mesmo feito da matéria desmedida das montanhas. Por lá, rodeados de difusa névoa sombria, altas, cinzas, andava um povo de cimérios. Iam por calhes e vielas, de casas baixas, de telhados desiguais, com beirais sombríos, casas em negro e ocre, ou grandes solares, edificios claustrados, vivendas com varandal à frente com adufas nas janelas, rexas, gradis de ferro, rótulas mouriscas, mirantes, balcões, e altos muros com portinholas, além dos quais se vislumbravam os pátios empedrados, ou por lúgubres postigos, ou por alguma porta deixada aberta, entreviam-se corredores estreitos e escuros, crucifixos, móveis arcaicos. Toda uma pátina sombria. Passavam homens abaçanados e agudos, em roupas escuras, soturnas fisionomias, e velhas mantilhas negras, ou mulheres índias, descalças, com sombreiros, embiocadas em xales escuros, caindo em franjas. E os arredores se povoavam, à guisa de ciprestes, de filas negras de eucaliptos, absurdos, com sua graveolência, com cheiro de sarcófago” (EE, 178).

Fundada en 1538, Bogotá se representa en el relato como un escenario construido por acumulación de detalles y por la confusión de los registros, una ciudad mestiza cuya mezcla de elementos europeos e indígenas supone “la pérdida, la disolución de las referencias originales [...] y la elaboración de nuevas marcas” (Gruzinski, 2001: 79). Al mismo tiempo, se representa por una lista de términos que acentúan su naturaleza hostil, lúgubre, melancólica, oscura, como si tuviera que corroborar el tema que se anuncia desde el epígrafe, que toma de Platón, y se desdobra en los primeros párrafos de la narración —una especie de prólogo que, invocando como interlocutores a un indefinido “hermanos”, adelanta una reflexión sobre la experiencia que pretende relatar— “la muerte en vida”.¹² Se refiere así el narrador a un momento de crisis, una travesía, o “pasaje”, del que se sale “renacido, un hombre más real y nuevo” (*EE*, 177).

Más allá de los aspectos autobiográficos, que eventualmente remiten al paso de Guimarães Rosa por la ciudad colombiana entre 1942 y 1944, en su función de segundo secretario de la embajada brasileña, y después en marzo de 1948, como secretario-general de la delegación brasileña a la IX Conferencia Panamericana, el cuento escenifica la condición de “exilio en ciudad extranjera” (“degreco em cidade estrangeira”) y encierra desde la incomodidad física, causada por el *soroche*, o mal de las alturas, hasta la experiencia psíquica de la pérdida de sí mismo, que se desprende en la percepción del narrador-protagonista de que “todo era un pavor inmenso de disolverme” (*EE*, 181). La sensación de desamparo, el sentimiento de soledad, la angustia, todo es vivido como una especie de muerte. El viajero extranjero vive la experiencia de la alteridad —“No soy de aquí”—, la pérdida de la identidad —“mi nombre no es mío”—, la privación —“no tengo un amor, no tengo casa”— y la incorporeidad —“¿Tengo un cuerpo?”— (*EE*, 179). La melancolía y la muerte recorren todo el texto y se destacan hasta en la referencia a los cuadros alegóricos del pintor suizo Arnold Böcklin —*La isla de los muertos* (1880) y *Vita somnium breve* (1888)—, y en la azarosa visita del narrador al Cementerio Central, acompañando el féretro de un joven desconocido.

En la Bogotá gélida y hostil, el frío físico se traduce en frío psíquico, el extrañamiento y el dolor de la pérdida se materializan, y un yo dilacerado asume la forma del doble —el “hombre con aire de cadáver”,

¹² Entre las notas de Guimarães Rosa sobre Bogotá, en una lista con títulos para posibles narrativas, el escritor registró: “(8) Bogotá (morte em vida)”. Véase JGR-IEB-EO-18, 03.

representación de un yo que se siente otro y se enfrenta con el vacío y la muerte—. En la 12ª carta del Tarot, “el hombre ahorcado”, el narrador descubre a quien lo simboliza: el hombre suspendido en un tronco y colgado por uno de los pies, con los ojos bien abiertos, como preguntando si es él o si es el mundo el que está cabeza abajo, con la insinuación de que la vida está suspendida. Ese es el arcano de la espera, la víspera de un gran cambio. Lejos de significar la muerte (“ahorcado”), la carta indica que, a esa altura de la jornada, debe hacerse una pausa y mirar el mundo de otra manera. Se trata de una invitación a reflexionar sobre la vida a partir de una nueva perspectiva.

La atmósfera de pesadilla, la sensación de descenso a los infiernos (a pesar de estar en la cumbre de la Cordillera) asombran al narrador, cuyo compañero, “por decreto del destino”, es ese otro, la fantasmagoría desparramada por el texto y referida como *Hombre con el aspecto de cadáver* (EE, 182) / *Hombre con el aire de cadáver* (EE, 184) / *Hombre con fluidos de cadáver* (EE, 184) / *Hombre con la presencia de cadáver* (EE, 184-5) / *Hombre frío como un cadáver* (EE, 185) / “Hombre con algo de cadáver” (EE, 188) / “Hombre con el todo de cadáver” (EE, 189) / “Hombre que es un cadáver” (EE, 190) / “Hombre con el frío de cadáver” (EE, 191). La repetición, con pocas variantes, no deja dudas sobre la relación del narrador con esa figura especular, proyección de un yo que vive la experiencia de la muerte “temporaria” —una forma de aludir a la depresión y al sufrimiento psíquico—. Al malestar físico, a la disnea, a las crisis de ansiedad, al insomnio, se suman el sentimiento de ajenezidad y el desamparo del extranjero. En el “absoluto de la soledad”, captura apenas “el mundo de odio” de los “melancólicos transeúntes”, de la vieja india “de ojos profundos”, del hombre que lo encara en la calle.

El narrador se aferra, para enfrentar la desterritorialización, al acervo de referencias culturales que domina, como los versos de “La máquina del mundo”, de Carlos Drummond de Andrade (“infiernos en el sueño rencoroso de los mineros” [“infernos no sono rancoroso dos minérios”]), Goya, el mismo Böcklin, y un libro que parece ser de poemas, que llama *El Libro* y lleva por todas partes, como una muleta emocional, pero que duda en abrir. Próximo al final del cuento, finalmente al abrirlo y leer algo, al azar, el narrador deja en blanco una cita, un vacío, un espacio que, como informa en una nota Paulo Rónai, “el Autor no llegó a completar”. Quizá busca una respuesta para una pregunta que nunca llega a formularse. El retorno del cementerio a la ciudad hostil es la vuelta para la que el narrador no sabe “si era la vida o si era la muerte”, un lugar entre suspendido y ambiguo, que remite metafóricamente a la experiencia

del intelectual latinoamericano, una experiencia que lo sitúa en una zona liminar, transnacional, en un espacio de conflicto tal vez nunca resuelto.

Publicado póstumamente e inconcluso,¹³ “Páramo” puede ser leído como el testimonio de ese intelectual, siempre extranjero, siempre migrante, que hace de la escritura el lugar de la alteridad, el que nunca está en ningún sitio. Tal vez represente, con gran fuerza, lo que significó para Guimarães Rosa, para decirlo con la bella expresión de Flávio Aguiar (2001), la travesía más allá de Tordesillas.

Traducción de Pablo Rocca

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIAR, Flávio (2001), “Para além das Tordesilhas: O conceito de América Latina e a obra de Ángel Rama”, en AGUIAR, Flávio y VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.), *Ángel Rama. Literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 15-31.
- ARGUEDAS, José María (1996), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*. São Paulo: Edusp; París: ALLCA.
- BENAVIDES, Washington (1970), *Historias*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- _____ (1993a), *El molino y el agua*. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- _____ (1993b), “Los Zoo” y otras prosas de João Guimarães Rosa: los fueros de la nostalgia en la extensa “animalia” y la inacabable flora, dispersa en su obra. Montevideo: Ed. de la Banda Oriental-Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- CABRERA INFANTE, Guillermo (1996), “O filho da revolução”, *O Globo*.
- CANDIDO, Antonio (1981), “Os brasileiros e a literatura latino-americana”, *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo), 1: 58-68.
- _____ y RAMA, Ángel (2016), *Un proyecto latinoamericano (Correspondencia de Ángel Rama y Antonio Candido con un anexo con la correspondencia de Gilda de Mello e Souza a Rama y textos inéditos de Candido)*. Pablo Rocca (ed., pról., investigación y notas). Montevideo: Hum-Estuario. [En portugués: São Paulo; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2018].

¹³ Como informa Paulo Rónai, en la “Nota Introductoria”, “Páramo” es uno de los textos al que “sólo faltó una última revisión por parte del Autor” (EE, 198).

- GRUZINSKI, Serge (2001), “Do barroco ao neobarroco. Fontes coloniais dos tempos pós-modernos. O caso mexicano”, en CHIAPPINI, Lúgia y AGUIAR, Flávio (orgs.). *Literatura e História na América Latina*. 2ª. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 75-98.
- GUIMARÃES ROSA, João (1967), *Gran sertón: veredas*. Ángel Crespo (trad.). Barcelona: Seix Barral.
- _____ (1968), “Emoción del Brasil”, en *Em memória de Guimarães Rosa*, Autores Varios. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 34.
- _____ (1976), “Páramo”, en *Estas Estórias*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 177-198.
- _____ (1978), *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora.
- _____ (1979), *Con el vaquero Mariano*. Washington Benavides y Eduardo Milán (trads.). Washington Benavides (pról.). Montevideo: Ed. de la Banda Oriental.
- _____ (2011), *Gran sertón: veredas*. Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar (trad. y pról.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- HARSS, Luis (1966), *Los nuestros*. Buenos Aires: Sudamericana.
- IGOA LÁZARO, Rosario y COSTA, Walter Carlos (2011), “Washington Benavides, um amigo da literatura brasileira”, *Cadernos de Tradução* (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil), II. 28: 275-286. Disponible en: <https://doi.org/10.5007/2175-7968.2011v2n28p275>
- JOZEF, Bella (1991), “O romance brasileiro e o ibero-americano na atualidade”, en COUTINHO, Eduardo F. (org.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 187-201.
- _____ (1999), *Diálogos oblíquos*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora.
- ONETTI, Juan Carlos (1990), *Leia*, (junho).
- PIGLIA, Ricardo (1998), *Cult* (São Paulo), 14 (setembro).
- RAMA, Ángel (1982), *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- ROCCA, Pablo (2006), *Ángel Rama, Emir Rodríguez Monegal y el Brasil: Dos caras de un proyecto latinoamericano*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir (1966), “In Praise of Guimarães Rosa”, *Commentary* (Nueva York). Disponible en: <https://www.commentarymagazine.com/articles/emir-rodriguez-monegal/in-praise-of-guimaraes-rosa/>
- _____ (1970). “La nueva novela latinoamericana”, en MAGIS, Carlos H. (coord.), *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*.

- México: El Colegio de México, 47-63. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf
- ____ (1991), “Em busca de Guimarães Rosa,” en COUTINHO, Eduardo F. (org.), *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 47-61. [Publicado originalmente en *Mundo Nuevo*, Buenos Aires, núm. 5, feb. 1968, 4-16].
- ____ (1992), *Narradores de esta América*. Vol. I. Los maestros de la novela. Caracas: Alfadil Ediciones.
- RÓNAI, Paulo (1976), “Nota Introdutória”, en GUIMARÃES ROSA, João, *Estas Estórias*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, X-XII.
- RUFFINELLI, Jorge (1967), “João Guimarães Rosa: El diablo en el remolino”, *Marcha* (Montevideo), 1 380, 23/XI. [Recogido en *Crítica en marcha. Ensayos sobre literatura latino-americana* (1979). México: Premiá Editora, 91-93].
- SAER, Juan José (1997), *Jornal do Brasil*, (4 de outubro).
- SANTOS DE OLIVEIRA, Edison (2010), “Traços melancólicos em Guimarães Rosa: uma leitura de ‘Páramo’, de *Estas estórias*”, *Reverso* (Belo Horizonte, Brasil), XXXII. 59: 71-76.
- SCHER PEREIRA, Maria Luiza (2007), “O exílio em ‘Páramo’ de Guimarães Rosa: dilaceramento e superação”, *Psicanálise & Barroco. Revista de Psicanálise* (Juiz de Fora, Brasil), V. 1: 7-21.
- VARGAS LLOSA, Mario (1967), “Epopéya del sertón, Torre de Babel o manual de satanismo?”, *Amaru* (Lima), 2: 70-72. [Republicado como: “Epopéya do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo?” (29/11/1969), *Suplemento Literário de Minas Gerais*: 2; “Epopéya do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo?” (30/03/1991), *Folha de S. Paulo*: 6; “Epopéya del Sertón, Torre de Babel o Manual de Satanismo?” (2007), *Cadernos de Cultura Brasileña. El Mundo Mágico de João Guimarães Rosa*. Nova Série, 5: 100-107].
- ____ (1999), *Correio Braziliense*, (4 de julho).
- VÉLEZ ESCALLÓN, Bairon Oswaldo (2014), “O *Páramo* é do tamanho do mundo: Guimarães, Bogotá, Iauretê”. Tesis de doctorado. Universidade Federal de Santa Catarina.