

Relatos de frontera:**“Arribeño del Norte” de Carlos Villagra Marsal y “Meu tio o lauretê”, de
João Guimarães Rosa****Carla Benisz y Mario Castells****Resumen**

Este artículo es punto de partida de un trabajo mayor que tiene como objetivo estratégico la caracterización de esos “relatos de frontera” que aúnan las producciones literarias de nuestros pueblos. Nuestro planteo se construye en contraposición a los compartimentos estancos de las literaturas nacionales, donde lo que se manifiesta, más que una *comunidad imaginada* –al decir de Benedict Anderson-, es la fuerza coercitiva de los campos de concentración pergeñados por diversos nacionalismos burgueses en beneficio de una opción neocolonialista. Echando mano a herramientas multidisciplinares, como la etnografía o la etnohistoria, la teoría marxista, la crítica literaria, la traducción, hacemos hincapié en los principios de la crítica literaria, no la pura objetividad (principal argucia del filisteísmo académico) sino la crítica política. Interpretación y comprensión que se quieren tornar praxis, con lo cual, la apuesta empieza con el análisis de dos relatos en los que más allá de las divergencias idiomáticas, históricas, geográficas y estilísticas, hay un substrato mítico y político común. Ponemos en diálogo textos de dos de los mejores narradores de Nuestra América, Carlos Villagra Marsal y João Guimarães Rosa, con el fin de justipreciar el valor de una literatura propia.

Palabras clave: Transculturación-mito-oralidad-frontera-neocolonialismo.

Abstract

This article is the starting point of a bigger work, which has as its main and strategic purpose the characterization of those “tales from the wilderness” that join together the literary products of our nations. Our approach is thought against the national literatures and their strict divisions, where what we find is not that *imagined community*, as Benedict Anderson has said, but the coercive power of the concentration camps conceived by different bourgeois nationalisms in accordance with their neo-colonialist option. We have utilized multidisciplinary tools, as the Ethnography and the Ethno-history, the Marxist theory, the literary criticism and the translation, in order to recover the principles of literary criticism, not the pure objectivity (main fallacy of the Philistine Academy), but political criticism. These interpretation and comprehension are intended to become praxis, so that our purpose starts with the analysis of two short stories, in which we find a mythic and political substratum in common, beyond the idiomatic, historical, geographic and stylistic differences. We establish a dialogue between two of the best writers in Latin

America, Carlos Villagra Marsal and João Guimarães Rosa, with the aim of setting the value of our own literature.

Key words: *Transculturación-myth-orality-wilderness- neo-colonialism.*

A Nora Bouvet, con cariño y admiración.

¿Qué significa campesino o campesinado? El campesinado es una condición humana de bases sociológicas, aunque en general sólo lo consideremos una carencia. Frecuentemente se habla de los campesinos como los que no son nada, los que no viven en las ciudades, los que no saben, los que no usan zapato, los analfabetos, los carentes, etcétera. Sin embargo, durante los últimos años, desde que diversos estudiosos fijaran su atención sobre grupos campesinos, comenzaron a descubrirse muchas novedades sobre ellos. Principalmente que los campesinos no están compuestos de carencias, sino también de presencias. Sobre todo de una presencia humana, de una singularidad e identidad que en ellos es perenne y que en los demás –en todos nosotros- se ha desvanecido. Visto desde esta perspectiva, el hombre de la ciudad y no el campesino es quien debe ser visto como carente, como el hombre genérico, sin características propias permanentes que lo singularicen, como un ser que, al destribilizarse, perdió sus características y la posesión de sí mismo.

Darcy Ribeiro

De fronteras y neo-guaraníes

En países que han sufrido largos años de dictaduras, como el Paraguay (en menor medida también el Brasil), la fuerza de la palabra se ha deteriorado por el desgaste de un tiempo laxo y tedioso. La cultura paraguaya, debilitada por la hecatombe de fines del siglo antepasado, buscó orientar esa angustia -las marcas

dejadas por la Guerra Grande- en la producción historiográfica y el culto a los héroes. Por lo mismo, no podría calificarse la literatura surgida de este tronco como común a otras escrituras que asomaron por la misma época en otros países. De todos modos, la búsqueda comparativa -que no pretendemos sea universal y programática- sirve a la hora de establecer nexos entre obras y autores de dos naciones que no parecieran tener muchos vínculos más que los que traza la dominación política, la expoliación económica y el odio como único puente transitable.

Lejos de promover una superada noción de colonialismo cultural que pretende establecer jerarquías entre las culturas, afirmando que existen unas que son superiores y otras inferiores, creemos que el proceso neo-colonizador que ejerce el Brasil actualmente sobre el Paraguay, obedece a un plan ejecutado con antelación y hasta paralelamente en el propio estado brasileño en el que conviven penosamente aún tantísimas culturas. Este proceso, que reconoce un origen histórico en las *bandeiras*, ha hecho del *bandeirante* la cifra del héroe civilizador de la frontera brasileña; pionero e invasor a la vez en el proceso de traslación de la zona de influencia portuguesa (aunque cada vez más brasileña) y de domesticación de una selva, que no era virgen, sino el hábitat de las tribus tupí-guaraníes. En ese espacio de traslación de la frontera, se configura una geografía híbrida, mestiza y el material literario para los relatos de frontera que tomaron cuerpo primero en las tradiciones orales, para luego ser motivo de la literatura de vanguardia del siglo XX a esta parte.

El cambio de la dinámica de esas incursiones colonialistas y la obvia transformación resultante en las culturas sometidas, pasivizadas (incluidas o marginadas) y degradadas todas por la presencia del nuevo orden dominador, torció el rumbo de la historia en nuestra región, trazando fronteras teñidas de sangre y afrenta. Siglos en la dirección impuesta y de genocidio en genocidio (que no empiezan ni se acaban en la Guerra del Paraguay), han hecho de la cuestión una realidad constatable e irreversible¹. Este status neocolonial, presente con

¹ Con ello no decimos que sea irreversible el presente y el futuro del Paraguay en lucha por su soberanía político-económico-cultural, desde ya que no, pero sí señalamos que esta etapa actual de las relaciones entre

características diversas en casi toda América Latina, se articula con las mismas piezas del colonialismo clásico, excepto la fuerza de ocupación. Pues el neocolonialismo “no es sino una metamorfosis del colonialismo, del mismo modo que la mariposa lo es de la crisálida” dado que “mantiene intacta la estructura colonial” (Méndez Fleitas 1971: p. 45). Paulo Schilling, en un artículo del año 1973, en el que toma el caso del “sub-imperialismo” brasileño, caracterizaba esta particular configuración de las hegemonías regionales de la siguiente manera:

Existe fundamentalmente una manera pacífica de establecer la hegemonía de un país sobre determinada región: conseguir un ritmo de desarrollo muy superior al de los países vecinos. Si esta situación se mantiene por varios años, el abismo entre el nivel de la economía del país desarrollado y los demás se vuelve tan grande que determina, inevitablemente, la dependencia económica. Establecida ella, la economía de los más atrasados pasa a subsidiar -por la exportación de la plus valía, por el saqueo de las riquezas naturales y por las pérdidas en el intercambio- la economía del país más poderoso económicamente, aumentando cada vez más el desnivel. La dependencia económica lleva, a su vez, a la satelización política. Los obstáculos políticos -como las fronteras- son gradualmente eliminados. Igualmente los culturales: el modo de pensar y vivir de los pueblos dominados pasa a ser cada vez más el de los metropolitanos. (Paulo Schilling “La cuenca de la integración o los ríos de la discordia”, *Víspera*, VII, p. 46, citado por Melià 1997a: p. 60)

Bartomeu Melià, partiendo de esta explicación, realiza un análisis de la situación paraguaya, ya por ese entonces, una semicolonía del “imperialismo yanqui-brasileño” como lo refiere Méndez Fleitas, conocido político populista enemigo del régimen de Stroessner, y considera que las cinco acciones

ambos países ha sido, en definitiva, concertada también por los estados y las clases dominantes de los mismos, con lo cual, la solución a esta problemática es de conjunto, como respuesta de las clases subalternas de nuestros países a sus elites parásitas y lacayas del imperialismo.

fundamentales de esta nueva situación neocolonial son: 1) ocupación física de tierras, 2) imposición de un determinado tipo de economía, 3) marginación creciente de la población paraguaya, 4) neutralización política de las fuerzas nacionales a cargo de elites apátridas y 5) asimilación cultural (Melià 1997a: 61).

Teniendo en cuenta que esta violencia colonial, como dijimos, también ha sido ejercida en la expoliación de las culturas originarias o en detrimento de las culturas regionales del Brasil mestizo, nos proponemos realizar algunas exploraciones geo-lingüísticas y culturales en dos o más de las orillas de esa experiencia que pretendemos sea la literatura de nuestros pueblos. Para ello nos surge la necesidad de superar esa perspectiva colonialista que -aunque oculta tras los bordados de los filisteos- sigue irradiando el estudio de las -así llamadas- literaturas nacionales. Al respecto, la propuesta del crítico brasileño Luiz Costa Lima, se presenta con una luz atractiva. Él apela al estudio de las literaturas comparadas como alternativa a las literaturas nacionales. Su planteo, en realidad, está pensado para la literatura brasileña, en relación con las literaturas de los países centrales. Pero, a nivel regional y en el caso de Paraguay, que ha sido considerado siempre una “incógnita”, como lo definió Luis Alberto Sánchez, y que es un País Pequeño en el MERCOSUR, se puede extender la afirmación de Costa Lima respecto de que el estudio en términos de literaturas nacionales “engendra a ignorância recíproca, é potencialmente mais danosa para as literaturas dos países periféricos do que para a dos países metropolitanos, que, em principio, sempre atrairão maiores e melhores contingentes de interessados” con lo cual se comprueba que “o isolamento nacional das literaturas só ajuda a preservação do *status* colonial” (Costa Lima 1991: 39).

El bandido del compuesto y la literatura paraguaya

“Arribeño del Norte”, de Carlos Villagra Marsal fue publicado en 1969 por la Editorial Jorge Álvarez de Buenos Aires e integra la antología denominada *Crónicas del Paraguay*. En su trama, trivial como la de cualquier *káso ñemombe'u*², no se nos escapan los felices artilugios utilizados por el autor. En primer lugar el título, que

² En guar.: caso relatado, género tradicional de la oratura paraguaya.

contiene un aparente pleonasma, porque todo arribeño debería ser necesariamente del norte, si la palabra en Paraguay no hubiera sufrido ese traslado semántico tan grande, al punto que dejó de significar “el de arriba” o “el de aguas arriba”, para pasar a designar al “forastero”. O, en todo caso, al prototipo descrito maravillosamente por Ramiro Domínguez en su clásico trabajo de antropología rural *El Valle y la Loma & Culturas de la selva*. Allí, esbozando los caracteres que diferencian a los hombres *loma* de los *valle*, especifica que “la loma prosigue su proyección centrífuga en la psicología del arribeño (...), hombre sin arraigo, tráfuga, aventurero que corre los caminos a la buena de Dios” (1995: 47). De temple proteico y dúctil a las circunstancias, el arribeño tiene una agilidad mental que lo hace innovador. Virtud que, según nuestro autor, se convierte en vicio debido al desarraigo, que “impide su integración y mina su progreso” (*Idem*).

Ciertamente, el tipo elegido es el que más ha fecundado la literatura del Paraguay en su etapa actual; este tipo, el del arribeño bandido, es un temprano motivo del compuesto, género de poesía popular épica, donde además del verso octosilábico en cuartetos, común a otras formas similares (desde el cantar de gesta, pasando por el romancero español hasta los cielitos o cifras de los payadores gauchos o el contrapunto de los arrieros del llano venezolano), se introduce el uso del guaraní jopará, lengua coloquial por antonomasia del país. Esta composición musical en forma de relato entonado, que deriva de las antiguas baladas de los trovadores de la época colonial, abreva en casos generalmente verídicos que conmovieron a la comunidad y se canta con acompañamiento de guitarra o rabel (violín popular). Como lo hiciera también en su novela corta *Mancuello y la perdiz*, los principales referentes de este relato han sido los personajes típicos de la leyenda y el compuesto. “(P)ersonajes que son signos -sociales, históricos, míticos- contruidos en función del mensaje o discurso, y no productos de la tradición cultural que los ha instaurado necesariamente como personas humanas” (Bareiro Saguier 2007: 10, t. 2). Pero he aquí que el fenómeno que implica traducir no sólo se efectiviza en la mera traslación de un código a otro, en la homología estructural entre ellos; también se traslada desde un género afín a la oralidad a otro que es panacea de la hegemonía de la industria cultural de masas. Partiendo del hecho de que la traslación implica de principio una adaptación y con ello una

traición, ésta, por suerte, nos da la posibilidad de entrever las figuras semi-ocultas de eso que subyace como *topói* mítico común.

En “Arribeño del norte”, el autor hace una descripción simpática de su personaje, a quien lo presenta como “un vengador justiciero”. Sin embargo, como asevera Martínez Gamba: “en el fondo se ve que no es más que un asesino psicópata que ha desarrollado su preferencia por el arma blanca, quién sabe después de cuántos *aguaí*” (2008).

Sin embargo, volviendo a los valores del relato, el más destacable, para nosotros, sigue siendo la asunción del castellano paraguayo popular que, como se sabe, es una virtual traducción literal al castellano del pensamiento elaborado por el hablante en guaraní, con lo cual establece la traducción como privilegiada *ars poetica*, tejido y ornamento.

Al comenzar ya encontramos estas expresiones: “-Lo que haya –dijo el hombre– Cualquier cosa. Esto equivale a: Oîmívante –he’i la arriéro– Oimeraêva mba’e. Luego dice: -Cualquier mandioca hervida-; que es como decir: Oimeraêva mandi’o mimói. Más adelante, se lee: - Y está lindo –contestó el hombre-. Ya vale demasiado; traducción literal de: Ha oî porâ – ombohováí la arriéro– Ovaletereíma (*Idem*).

Como se ve, este castellano popular paraguayo viene directamente del guaraní, palabra por palabra. Salvedad que se establece en el registro de un castellano culto que surge cuando el que habla es el propio narrador, como en este pasaje:

A la vieja le pareció entonces que él no era sino una criatura del viento Norte, resonante y lejano, traído por el viento asoleado para un destino cuyas secretas secuencias nadie (y él mismo todavía) podría desbaratar (Villagra Marsal 1969: 152).

Nótese que el párrafo transcrito, a pesar de su delicada redacción, no pierde su identidad de castellano paraguayo. Y es que, rechazando el burdo procedimiento de las interpolaciones molestas de los indigenistas, Villagra Marsal consigue incorporar

el aliento de la lengua indígena sin hacer concesiones de tipo folclorista. Esta mezcla de niveles de lenguaje constituye un logro en la literatura paraguaya en castellano. Tal como lo explicita el escritor Martínez Gamba, ya citado, se trata de:

(...) un bilingüismo extraño en el que no aparece una de las lenguas, pero que está, tácita, subsumida en la otra, y su presencia se siente “como un río subterráneo” al decir de Roa Bastos. Esta obra se diferencia de *Mancuello y la perdiz*, donde el autor procuró y logró traducir un hecho lingüístico: la oralidad castellana del Paraguay, porque en ésta hace relucir los dos niveles del castellano paraguayo: el popular y el culto (*Op. cit.*).

El autor, a través de esta técnica, asume el bilingüismo paraguayo como pocas piezas de literatura han logrado presentar. La atmósfera irreal que atraviesa el relato de inicio a fin, sin quedar anclado en ningún situacionismo maravilloso (de hecho, el motivo más persistente es justamente el viento norte), propicia el desenvolvimiento de la trama y anuncia un final exacto, efectivo y no sólo efectista. El narrador extra-diegético que está fascinado por el personaje que describe y encantado por la trama que relata, intenta ocultar los vestigios de sus andanzas para propiciarlos hacia el final como macabro obsequio en la presentificación de un detritus de horror insoportable.

-Bueno, madre... bueno.

Con la última luz, ella pudo notarle todavía el aire transitorio y remoto, la fatiga sin tiempo y la bondad invulnerable.

Pero él volvió el torso, inclinándose hacia la grupa del lado del lazo. Después de un momento, con la cara oculta, dijo:

-Y éste creo que es el que te robó -el torso se enderezó, el brazo describió una parábola violenta, y delante de la vieja fue a caer una cabeza humana. Quedó de costado, con la mejilla izquierda pegada al suelo. Un solo ojo blanco, abierto, parecía mirar vagamente.

Del hoyo del cuello rebrotó la sangre, más negra que la tierra o la sombra, formando un cuajo a los pies de la mujer.

Un tirón ya invisible de las riendas y el jinete, al lento tranco de su montado, se dirigió hacia la tranquera, hacia el Sur.

El ojo muerto resplandecía. (Villagra Marsal 1969: 160).

Así, como un niño asombrado, su voz (en el ritmo del relato pareciera uno percibir las síncopas típicas del castellano coloquial de este país), parece vestirlo de laurel y mirto, depositario de las cualidades que los paraguayos privilegian y ponderan, y que el mismo Villagra define como “esa fusión de Dionisos y Teseo que todos, secretamente, aspiramos ser alguna vez” (1991: 16). Pero el encantamiento con la abyección es también de uno mismo y lo notamos poco después de terminar la lectura. Ya que al fagocitar ese encantamiento lo que despierta el escritor en nosotros es una soberbia interpelación sobre la necesidad que tenemos de sacralizar la violencia. No es casual entonces, que el clima, en el relato, sea la empuñadura, y el mito, acero de doble filo.

Pero los gritos se elevaron sin respuesta para siempre, mientras el paso del ruano que ya era como zaino tapado, el arribeño se sumergía poco a poco en la noche creciente, como si los gritos y el hombre y su caballo no fueran más que viento Norte o sueño (*ídem*).

El avance sobre la frontera y la eficacia simbólica del hombre jaguar

Guimarães Rosa ha sido objeto de controversia dentro de la crítica latinoamericana. Por un lado, se ha hecho hincapié en el carácter vanguardista de su escritura, asociándolo a una herencia fundamentalmente europea cuyo máximo exponente es James Joyce (cf. Rodríguez Monegal, 1969); por otro lado, en otra vertiente, críticos como Ángel Rama (2007) se han enfocado en la inmersión regional con el énfasis en la oralidad que supone el trabajo etnográfico de su literatura. Dentro de esta polémica, deberíamos situar el lugar de “Meu tio o lauaretê” como núcleo generador de la apuesta más radical de la estética rosiana, la

cual se expande y solidifica en la monumental *Gran sertón: veredas*. El concepto de transculturación es, en este sentido, de utilidad para la lectura de esta prosa radical siempre que tengamos presente la idea dialéctica que lo motiva. Lejos de cerrarse en el ámbito de una región, el escritor transculturador realiza una obra original a partir del material que le proponen determinadas geografía y cultura periféricas, pero motorizado éste por los procesos de modernidad en sintonía con los lugares centrales de la renovación literaria (Rama 2007).

El largo monólogo de “Meu tio o lauaretê” es un intento de expresar una oralidad pura, ya que comienza *in medias res*, sin ningún tipo de marco que lo introduzca, ni que sirva de mediación escrita entre lo que el lector espera según los cánones del género y el discurso del narrador. Un marco de este tipo, por ejemplo, podría establecer una articulación intratextual entre la oralidad del narrador y la escritura del autor. Tampoco encontramos una tradicional presentación del escenario; el texto sí lo construye en el habla, a través no sólo de los datos indirectos que aporta el personaje, sino también en su mismo lenguaje, que es geográfico. Es por esto que Finazzi-Agrò asocia la categoría de espacio con la voz:

não há, como na novela de Conrad, uma preparação ao encontro, um movimento de aproximação, assim que o leitor é colocado imediatamente dentro de um “fora” absoluto, no centro de uma floresta sem nome (...); ou seja, ele é situado desde o início de uma fala *outra* (2001: 136)

La violencia de la introducción no es efectiva sólo porque contradice lo esperable según el género, sino porque esa obstrucción formal se produce con una materialidad extraña para el lector prototípico, esa lengua otra alejada del portugués estándar y que contiene un profuso vocabulario tupí, onomatopeyas y neologismos.

Hum, não adianta mais percurar... Os animais forma por longe. Camarada não devia ter deixado. Camarada ruim, *n't, n't!* Nhor, não. Fugiram depressa, a' pois. Mundo muito grande: isso por aí e gerais, tudo sertão bruto, tapuitama... Manha, camarada volta, traz outros. Hum, hum,

cavalo p' los matos. Eu sei achar, escuto o caminhado deles. Escuto, com a orelha no chão. Cavalo correndo, popóre... Sei acompanhar rastro. (Guimarães Rosa 1985: 161)

Desde ya que esta oralidad es artificio. La lengua del relato es una construcción del autor, una lengua literaria, a partir de un trabajo que supone dos aristas. Hay, por un lado, una labor etnográfica de relevamiento de voces adscriptas a una región, a una historia y a una cultura. El anclaje histórico-geográfico de ese léxico nos permite leerlo en clave regional. Por otro lado, el léxico es reelaborado en función de la construcción de una lengua que no es ni oral ni verdaderamente existente por fuera de las fronteras del relato.

La sintaxis dislocada, que permite asociar la escritura al ritmo de la oralidad, es un rasgo distintivo de la literatura de Guimarães Rosa, pero el tupí como la materia más radical que pone en juego el trabajo transculturador, no es necesariamente una constante. Así como en “Meu tio o lauaretê” la oralidad está asociada a la lengua tupí, en otros textos de Rosa los neologismos y las voces extrañadas remiten a culturas diversas, que pueden ser europeas e incluso de una Europa anacrónica. En una perspectiva similar aunque más general que la que el concepto de transculturación supone, por eso también –quizás– menos elaborada, Alfredo Bosi (2005) lee la literatura brasileña en términos dialécticos (precisamente, en su obra *Cultura brasileira. Uma dialéctica de la colonización*) que no solo incluyen la relación de la literatura con aspectos estrictamente regionales, sino que, en un concepto amplio de lo que entiende por la cultura popular, incluye también la literatura urbana de Rubem Fonseca. De acuerdo con este planteo, Rosa surge como uno de los casos más ricos en que la cultura letrada se apropia de materiales tradicionales y populares y constituye de este modo “una cultura por debajo del umbral de la escritura” (Bosi 2005: 345). Ahora bien, la contraparte de esta apropiación es su reelaboración. En otro trabajo, Bosi va a afirmar que “Guimarães Rosa sólo inventó después de haber hecho inventario de los procesos de la lengua” (1979: 15). La combinación entre invención e inventario abarca el proceso de escritura rupturista y vanguardista como correlato de un trabajo de campo respecto

de la lengua. Se podría decir que, si su anclaje regional le otorgó a Guimarães la materia, el ejemplo vanguardista de Joyce le proporcionó un método.

Al respecto, Haroldo de Campos en su clásico artículo “Guimarães Rosa: el lenguaje del yaguareté” (2004) destaca que “Guimarães Rosa retoma de Joyce lo que hay de más joyceano: su (como dijo Sartre) ‘cuestionamiento del lenguaje común’, su revolución de la palabra” (2004: 18). Ejemplo de esta búsqueda es el procedimiento de las palabras-montaje, a través de las cuales se expresa el lenguaje de la onza. Al igual que Joyce, Guimarães va a obstruir la sintaxis racional con la yuxtaposición entre términos, un método que, en el relato que nos ocupa, es utilizado para la reelaboración de la terminología del tupí, en muchos casos desde el plano de un mestizaje lingüístico a través de rasgos de aportuguesamiento (verbos que flexionan según el paradigma portugués, por ejemplo), delatando el origen mestizo –tanto genético como cultural– del narrador. Hay traducciones internas en el relato, en las que el mismo narrador aclara algunos de los términos tupí que utiliza, que se explican si tenemos en cuenta el interlocutor blanco del pseudo-diálogo al que esa lengua otra le resulta tan violenta como al lector. Un proceso de sincretismo está presente en varios niveles: en la lengua elaborada por el autor, en la condición de mestizo del personaje y –violentamente– en el diálogo interrumpido entre el indio (mestizo, pero que reniega de su origen blanco) y el hombre occidental.

A través de esta gramática mestiza, el narrador asocia la lengua con la región: “munhãmunhã, bobagem. Tou falando bobagem, munhamunhando” (Guimarães Rosa, 1985: 161). Según el glosario de Valquiria Wey de la traducción al castellano (2000: 461), el término de origen tupí “munhãmunhã” se podría traducir como “hablo mi lengua” e incluye en su composición el significante “mu” cuyo significado oscila desde amigo o pariente hasta nación o raza. Sin la necesidad de ir hacia una problemática nacional, en los términos en que la plantea Ettore Finazzi-Agrò (2001), la palabra posibilita una delimitación geográfica y cultural de la lengua creada por Guimarães Rosa; de todos modos, su utilización se complejiza en la oración siguiente con la derivación “munhamunhando”, en la que el término recibe la flexión del gerundio del portugués, pero que nuevamente pone al desnudo la operación artificiosa de la lengua literaria rosiana sin que ésta resulte contradictoria con el anclaje regional, sino que –por el contrario– reconoce en él el material más

importante. Es el mismo procedimiento que utilizó otro escritor transculturador, Augusto Roa Bastos, quien ha transitado en su escritura una trabajosa búsqueda por la inclusión del guaraní; de modo que –sin necesidad de respaldarse en el modelo vanguardista europeo– es este mismo ejercicio de inclusión el que conlleva las rupturas con el lenguaje y la creación de una lengua literaria. Respecto de las palabras-montaje, sostiene Rubén Bareiro Saguier que

(...) el ejemplo más eficaz, y más bonito, es el del verbo sapecaba. En *Hijo de hombre*, p. 12, se dice: «El aire de aquella época inescrutable nos sapecaba la cara a través de la boca del anciano». Sapeká significa tostar, por el fuego, o curtir, por el viento o el sol. El efecto del uso de este verbo guaraní castellanizado, su sonoridad misteriosa resulta tan convincente que el autor no lo traduce ni lo explica. (Bareiro Saguier 2007: 82, t. 2)

Los aires que asocian a Guimarães con los escritores bilingües del Paraguay –como Roa o Villagra Marsal– no se detienen allí, ellos se apropian de lenguas del mismo tronco común, el tupi-guaraní; de ahí que en la escritura de Guimarães también encontremos

la serie de quiebres entre trozo y trozo, la manera particular de pasar de una idea a la otra. Estas no siguen el desarrollo dialéctico del pensamiento occidental, es decir, no existen mayormente entre ellas las partículas gramaticales de ligazón o consecución, sino movimientos de impulso, como golpes o zancadas, mediante retomas de una palabra o de una idea, a veces de manera explícita, otras a través de implícitos de orden emocional, y no racional (Bareiro Saguier 2007: 75, t. 2)

Además de la creación de una lengua literaria, en tanto artificio letrado que se presenta como oralidad, hay una operación lingüística llevada a cabo por el mismo narrador que asocia la lengua tupí –una lengua tan artificial y cultural como cualquiera– con un carácter irracional, natural y anterior a toda lógica humana. Las

transformaciones que Guimarães Rosa opera sobre el lenguaje –como la tupinización y, fundamentalmente, las onomatopeyas– expresan dentro del monólogo del indio, el lenguaje del animal (De Campos 2004: 20). Ya desde el basamento mítico que subyace, según el cual el narrador es el sobrino del yagüareté, queda establecida la ligazón genética entre lo animal y lo indígena, que se mantiene hasta el final en el que explota el mestizaje lingüístico, aunque el narrador entonces –en un último intento por sobrevivir al peso civilizatorio de su asesino– se encuentre “fingiendo no ser indio (onza) o luchando para no ser onza (indio)” (Guimarães Rosa, cit. por De Campos 2004: 23, nota al pie).

El borramiento –en el lenguaje– de toda idea de artificio cultural es realizado por el mismo narrador cuando explica los nombres de los jaguares: “Agora eu não mato mais não, agora elas todas têm nome. Que eu botei? ¡Axi! Que eu botei, só não, eu sei que era mesmo o nome delas. Atié” (Guimarães Rosa 1985: 177). El narrador niega haber nombrado a los jaguares, los nombres –en su mayoría del léxico tupí– son anteriores a cualquier intervención humana y la aclaración de que no haya sido *solo* él quien los bautizó, tampoco posibilita otro tipo de intervención si se tiene en cuenta que él es la única presencia humana en la zona luego de que los jaguares fueran matando paulatinamente a los lugareños. Sin embargo, al traducir algunos de estos supuestos nombres salvajes, reconocemos una motivación y la perspectiva del narrador. En muchos casos responden a características físicas del jaguar; en otros, por ejemplo, los nombres de las jaguares expulsadas, expresan su condición (Mpu–expulsado– y Nhã-ã –aquí estamos– en tupí) y, del mismo modo, la jaguar muerta es Putuca (la que descansa); es decir, estos nombres tienen un origen exterior y humano: el narrador como único testigo de esa “comunidad” animal los bautiza desde el punto de vista en que él los entiende. Los nombres entonces son posteriores a la intervención del sujeto y también a una modificación en la relación que el mismo sujeto mantenía con lo salvaje: ya no los mata, afirma, ahora los nombra, los humaniza. Porque también los dota de actitudes y sentimientos que responden a mandatos culturales antes que instintivos; es el animal devenido objeto cultural, tótem. La intervención sincrética en el proceso de denominación de los jaguares delata también la perspectiva mestiza desde la que se opera. La jaguar descrita con mayores características humanas es Maria-Maria, y éste no solo es un

nombre cristiano, sino además similar al de la madre del protagonista –Mar' lara Maria–, por lo que repite la continuidad matriarcal del linaje de la onza. De modo que el mismo narrador actualiza el artificio literario mediante el procedimiento transculturador de una nomenclatura que reformula lo histórico en términos de una visión mítica de lo salvaje.

Ywy mba'e megua; la tierra mala

Ambos textos, en tanto relatos míticos, no solo son narrados, también son representados. Esto queda develado hacia el final en una resolución en que las mutaciones, efectiva y tremenda en uno y desbaratada por el fuego del revólver en el otro, nos aportan otro rasgo común de ambos protagonistas: el “canibalismo”. En “Meu tio o lauaretê”, esta intercesión que rompe el relato con la muerte, se explica por el relato mismo, porque el mito es tomado como verdad por el hombre blanco; él cree en el hombre devenido jaguar y esta creencia insta en él el miedo que lo impele a defenderse. El monólogo se entiende entonces como una *performance* porque resulta una ficción que no solo se narra, sino que se actúa, se interpreta y en la que la palabra tiene capacidad realizativa. El hombre blanco –símbolo de la civilización, la ley y el orden– cae en la irracionalidad del temor infundado por el relato del salvaje, y el mito –en tanto es creído– prevalece. Si bien la función del blanco se recubre de ese simbolismo civilizador, no puede realizarlo plenamente sin contaminarse de esa irracionalidad contra la que lucha.

En el cuento de Villagra Marsal, el artificio de la *performance* produce un fuerte efecto de fascinación y por eso nos adentra en la dimensión de lo irracional. Efecto que demuestra que la razón (la de nosotros mismos) no está tan lejos de lo salvaje y primitivo. En ambos casos, el final, que nunca es un *deus ex machina* sino que es producto directo del relato, insta la violencia como origen de la historia; hablamos en términos históricos porque, tanto para Villagra como para Guimarães, el mito es historizado en varios aspectos. Por el lado de “Meu tio o lauaretê”, en la construcción de la lengua literaria sucedánea de un trabajo etnográfico sobre la lengua tupí (reelaborada estéticamente, desde ya); pero, además, en que la imposición del blanco, el héroe civilizador, por sobre el indio, simboliza la violencia histórica que se erige como origen y aval de una continuidad en la opresión. Esta

superioridad y supervivencia del blanco es posible porque, como sabemos, es portador de una tecnología superadora: el arma de fuego, que tiene una importancia protagónica en el relato mediando entre ambos sujetos. Por su parte, “Arribeño del Norte” representa el tipo etnográfico de la geografía lomera y el producto del histórico proceso de imposición de una economía extractiva y de desarticulación de las comunidades de campaña. En este caso, la conversión del héroe valeroso, civilizado en toda su estirpe, en “jaguar” por el culto a la violencia irracional y el regodeo en la carroña, está mediada por varios filtros, la vieja y el narrador. El placer que encuentra este tipo de criminales está también sugerido en esa sexualidad latente, ocluida en lo que hace a las mujeres y reafirmada en la saña homicida. Regresión que se ve acompañada además por la predilección que el arribeño tiene por el arma blanca:

Tajaba la mandioca y los trozos grandes de cecina con su propio cuchillo, de hondo y acanalado acero de yatagán y mango de metal esmaltado.

-Cuando venía quise mariscar –declaró, removiendo con la punta de la cuchara un pedazo duro de yema. Al fin, agregó como disculpándose-: pero cuando se anda con apuro, no se puede.

-¿Le persiguen? –la vieja se pasaba por las crenchas un peine fino de cuerno.

-Y además ya hacen dos días que mi recortado se descompuso completamente, y lo tiré –dijo el hombre para sí. Dejó de comer y le dijo, mirándole a los ojos-: Nunca podemos saber del todo lo que nos pasa (Villagra Marsal 1969: 155)

Estas dimensiones –mítica y performativa– toman cuerpo en la relación dialéctica entre relato y muerte. Dialéctica porque la distancia entre ambos no implica una oposición sino una interrelación dentro de un mismo proceso que, subrepticamente, posee un contenido mítico, mientras que, en la superficie se destaca el carácter performativo del monólogo del narrador. De hecho, la certeza más clara de un relato que nos presenta una trama imbricada, está en que el que termina con la vida del tigrero lo hace por miedo y credulidad más que por una

disposición punitiva de la justicia. La relación entre relato y muerte –más precisamente: canibalismo– es de larga data en la literatura brasileña y fue canalizada fundamentalmente por los vanguardistas del *Manifiesto antropofágico* de los años veinte. Guimarães –leído en clave modernista– aúna las dos tendencias que destacaban los antropófagos. Éstas son: por un lado, el rescate del rito antropófago dando por tierra la construcción del buen salvaje, para situar la *diferencia*³ en el ritual de la muerte; por otro, el ritual de la poesía, del canto y la rapsodia que Mário de Andrade recrea en *Macunaima*. Un linaje doble que oscila entre la interacción y la oposición de dos motivos, el relato y la muerte. Claro que la utilización del mito que hace Guimarães es estructuralmente diferente a la que realiza Oswald de Andrade en el *Manifiesto*, para el cual el mito permanece en la atemporalidad indeterminada de la edad de oro y se proyecta hacia un futuro utópico. En el relato de Villagra Marsal, lo que trasciende no es tampoco ninguna mención siquiera mínima de un pasado aurífero sino la cruda pesadilla del *ywy mba'e meguá*⁴, la tierra mala, nefanda, que habitamos.

Ejemplos exitosos de transculturación en la literatura, subyacen en estos relatos, en estos 'campos generales', para hacer uso de este espacio pertinente, el subsuelo mítico que hace erupción a través del lenguaje –nunca totalmente traducido– y a través del motivo popular sobre el que se construye el argumento, lo que para Guimarães se convierte en *estória*, de acuerdo con el nombre con que

³ Me refiero a *diferencia* de acuerdo con el modo en que Haroldo de Campos (1982) utiliza el concepto, como un nacionalismo en diálogo con lo universal. Los concretistas –y Haroldo entre ellos– encuentran esta *diferencia* en el gesto antropofágico de apropiación creativa de la cultura universal y la oponen al *ufanismo*, cifra del vacío patriotismo brasileño. En palabras de De Campos: "De la búsqueda macunaímica así incesantemente *diferida* y frustrada (prolongada) queda la diferencia, el movimiento dialógico, desconcertante, 'carnavalizado', jamás resuelto puntualmente de lo mismo y de la alteridad, del aborigen y del alienígena (el europeo). Sería un espacio crítico paradójico, al contrario de la *doxa*: la interrogación siempre renovada, inquietante en lugar del precepto tranquilizador del manual de boy-scouts." (De Campos 1982: 14).

⁴ Tierra del mal y la desdicha, *ywy mba'e megua* o *mbairy*, es la tierra que prosiguió a la destrucción de la primera tierra, donde convivían dioses y hombres. Esta tierra, para los tupi-guaraníes, solo puede existir según el modo de la imperfección puesto que el orden social, por haber perdido coherencia y unidad, es *teko achy*, vida mala o enferma. Como explica Hélène Clastres: "Su imperfección se redobra en virtud de la multiplicidad: las buenas normas ya no tienen fuerza de imponerse porque han sido reemplazadas por otros valores que la contradicen, y adecuar su práctica a la buena ética se ha vuelto imposible" (Clastres 1989: 130). La transformación de las relaciones sociales de intercambio y circulación de bienes, el paso de la economía del jopói (comunitarismo) a la economía del tepy (tepy, hepy o repy es venganza), marca las pautas de este retroceso. El tepy, término que en el guaraní paraguayo se conserva bajo el sentido de coste o precio de algo, es el nuevo orden que se instala con la sustitución de la economía de reciprocidad generalizada. Economía del don y de la venganza, son principios de intercambio que coexisten en la sociedad paraguaya y también en los sertones y matos brasileños.

bautizó sus *ficciones*. Las geografías están delimitadas por ese sustrato, ya que en ambos casos contamos con las ambigüedades del relato oral que no necesita la demarcación estricta del tiempo y el espacio. Sin embargo, claro está que en el caso de Guimarães se trata del sertón minero, menos clara se presenta la zona de acción del arribeño pero en la cual podemos reconocer –intuir más bien– el chaco boreal paraguayo.

Sin embargo, se puede configurar una región mito-poética cuya cosmovisión sigue supurando literatura, de modo que el narrador en su *performance* no deja de ser un intérprete –de acuerdo con la forma en que lo describe Paul Zumthor (1983)– de esa cultura. Zumthor encuentra en las mismas coordenadas que nos competen, el basamento originario de la relación literaria entre poesía y muerte:

Les Tupi du Brésil, si l'on en croit Soares de Souza à la fin du XVI^e siècle, renonçaient à manger un captif bon chanteur, c'est-à-dire porteur d'un discours dont les motivations et les formes participent à une réalité autre, où s'abolissent les différences entre les hommes. (Zumthor 1983: 227).

La poesía como una realidad alternativa, otra, se actualiza en la literatura de Guimarães mediante un mundo infantil, onírico o salvaje, pero la relación entre este relato y la muerte –en el caso de “Meu tio o lauretê”– no es antagónica. Al contrario, si vemos el cuento como un proceso, según el cual la narración va desembocando en un desenlace gestado desde ella misma, entendemos que ese desenlace es además necesario de acuerdo con la lógica mítica que, aunque silenciada y violentada, permanece. Artilugio sintético de inigualable eficacia, en el mito guaraní clásico, “¡Java mokerã!” es la frase con que Pai Rete Kuaray (Nuestro Padre de Cuerpo Solar, héroe máximo de la cultura guaraní) precipita la metamorfosis. “¡Súmete en sueño y luego despierta!”, extraordinaria consigna también para entender la mágica evolución de una *estória* o un *káso* en la *performance* de cualquier cuentero campesino avezado.

Bibliografía:

Bareiro Saguier, Rubén (2007) *Diversidad en la literatura de nuestra América*. Asunción. Servilibro, 2 vols.

Bosi, Alfredo (2005) *Cultura brasileña. Una dialéctica de la colonización*. Salamanca. Ediciones Universidad de Salamanca.

---. (1979) "João Guimarães Rosa" en *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo.

Cadogan, León (1992) *Ayvu Rapyta. Textos sagrados de los Mbyá-Guaraní del Guairá*. Asunción. CEADUC-CEPAG.

Clastres, Hélène (1989) *La tierra sin mal. El profetismo tupí-guaraní*. Buenos Aires. Ediciones del Sol-Ediciones de Aquí a la Vuelta.

Clastres, Pierre (1993) *La palabra luminosa. Mitos y cantos sagrados de los guaraníes*. Buenos Aires. Ediciones del Sol, serie antropológica.

Costa Lima, Luiz (1991) *Pensando nos Trópicos (Dispersa demanda II)*. Rio de Janeiro. Rocco.

De Campos, Haroldo (1982) "De la razón antropofágica. Diálogo y diferencia en la cultura brasileña" en *Vuelta* 68. México. Julio 1982.

---. (2004) "Guimarães Rosa: el lenguaje del yagareté" en *Brasil transamericano*. Buenos Aires. El cuenco de plata.

Domínguez, Ramiro (1995) *El valle y la loma & Culturas de la selva*. Asunción. El Lector.

Finazzi-Agrò (2001) *Un lugar do tamanho do mundo (Tempos e espaços em João Guimarães Rosa)*. Belo Horizonte. UFMG.

Guimarães Rosa, João (1985) “Meu tio o lauretê” en *Estas estórias*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira.

Martínez Gamba, Carlos (2007) “Los dos mejores cuentos de la literatura paraguaya. A propósito de ‘Arribeño del Norte’ de Carlos Villagra Marsal y ‘Elfinadorã’ de Tadeo Zarratea” en *Semanario Cultural* del diario paraguayo *ABC Color*. Asunción. 4 de noviembre de 2007.

Melià, Bartomeu (1997a) *Una nación, dos culturas*. Asunción. CEPAG.

---. (1997b) *El guaraní conquistado y reducido. Ensayo de etnohistoria*. Asunción. CEADUC-CEPAG.

Méndez Fleitas, Epifanio (1971) *Psicología del colonialismo. El imperialismo yanqui-brasileño en el Paraguay*. Buenos Aires. Instituto Paraguayo de Cultura Ignacio A. Pane-Blas Garay.

Rama, Ángel (2007) *Transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires. El andariego.

Ribeiro, Darcy (1983) “Etnia, indigenismo y campesinado. Futuras guerras étnicas de América Latina” en *Civilización: configuraciones de la diversidad* n°1. México. CADAL-CEESTEM.

Rodríguez Monegal, Emir (1969) “Prológo” en João Guimarães Rosa, *Primeras historias*. Barcelona. Seix Barral.

Schaden, Egon (1974) *Aspectos fundamentais da cultura guaraní*. Sao Paulo. Editora da Universidade de Sao Paulo.

Villagra Marsal, Carlos (1991) *Papeles de Última Altura*. Asunción. Editorial Don Bosco.

---. (1969) "Arribeño del norte" en *Crónicas del Paraguay*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez.

Wey, Valquiria (2001) "Prólogo", "Glosario" en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*. México. Fondo de Cultura Económica.

Zumthor, Paul (1983) "L'interprète" en *Introduction a la poésie orale*. Paris. Éditions du seuil.