

01057



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

IMALABRA

Relación entre imagen y palabra en la obra de
Joao Guimaraes Rosa

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN LETRAS
LITERATURA IBEROAMERICANA

PRESENTA

YASMINT PICÓN REYES

ASESORA DE TESIS

MAESTRA VALQUIRIA WEY



MÉXICO, D. F.

2005

m347543



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre, Elia. Motivo constante de alegrías y anhelos de volver.

A la memoria de mi padre, Gustavo y a los recuerdos de infinitas historias
contadas con boca y ojos.

A mis hermanos y hermanas que extraño tanto.

A mi compañero de travesía, Robert:
Sin tu ayuda, presión y amor, nunca lo hubiera hecho.

A mi amiga Consuelo Rodríguez.
Puente entre mis sueños y la realidad.

A mi Maestra Valquiria Wey.
Lucidez, apoyo e inspiración constante en la búsqueda de Guimarães.

A Dan Cazés.
Gracias por la amistad y la risa.

A mis lectores:

Alejandro Tapia,
Romeo Tello,
Ignacio Díaz
Y Consuelo Rodríguez
Gracias por los consejos, apoyo y diligencia.

Finalmente,
Gracias México.
Me diste el amor de mi vida, grandes amigos que siguen grabados en mi
corazón, muchos momentos felices en lugares hermosos de tu tierra diversa y
al fin...mi grado de Maestría.

ÍNDICE

- INTRODUCCIÓN	2 - 15
I. UNA MIRADA A SAGARANA	16 - 34
II. EMBLEMÁTICA: RELACIÓN IMAGEN Y PALABRA	35 - 54
III. LOS EMBLEMAS EN "EL BURRITO PARDO"	55 - 80
IV. IMALABRA EN "LA HORA Y LA OPORTUNIDAD DE AUGUSTO MATRAGA"	81 - 123
V. EMBLEMÁTICA Y TAROT EN "SECUENCIA" DE <i>PRIMERAS HISTORIAS</i>	124 - 140
- CONCLUSIONES	141 - 147
- ANEXO, ARTISTAS QUE COLABORARON EN LA OBRA DE JOÃO GUIMARÃES ROSA	148 - 152
- ILUSTRACIONES	153
- BIBLIOGRAFÍA	154 - 162

INTRODUCCIÓN

Antes lo oscuro que lo obvio, que lo flojo.
Toda lógica contiene una dosis
inevitable de mistificación.
Toda mistificación contiene buena dosis
de verdad.
Necesitamos también de lo oscuro.
J. G. R. " Carta a Curt Meter - Clason "

Mucho se ha escrito sobre el proceso creativo de João Guimarães Rosa, los temas recurrentes en sus narraciones, los personajes que inventó, y el Sertón, pero más se ha dicho sobre la gran importancia que el autor dio a su escritura. Su ruptura con los patrones tradicionales de la lengua, el uso de arcaísmos, extranjerismos, regionalismos y neologismos.

João Guimarães Rosa incorporó en su literatura nuevas posibilidades de interpretación y creación hechas de palabras e ilustraciones. En "El lenguaje de lo doble y lo doble del lenguaje"¹ Garbuglio nos habla de la existencia de dos planos narrativos en *Gran Sertón: Veredas*, donde

"Existe un código para el relato de los acontecimientos, diferente de aquel de la actitud especulativa de los acontecimientos narrados. De un lado está el lenguaje

¹ José Carlos Garbuglio, *El mundo mágico de Guimarães Rosa*, Ed. Fernando García Cambeiro, Argentina, 1973.

narrativo, un lenguaje que relata los hechos como elementos ejemplares, paradigma para otras incursiones, y del otro lado un lenguaje lírico, erizado de subjetividad y rico de aspectos diversificados, mostrando la variación ligada al acto indagatorio y a las experiencias humanas, imponiendo la diversidad e interpretación de los acontecimientos”².

Para demostrarlo presenta el siguiente texto en el que las palabras representan una posición minimizadora mientras que connotan – pues lo vemos en el rumbo que toman los acontecimientos- empeño, grandeza, conciencia y acción. Mientras Riobaldo dice “soy nada” leemos “soy todo”: “ Así es, jefe. Y yo no soy nada, no soy nada, no soy nada... Realmente no soy nada, nadita de nada de nada...soy ninguna cosita, ¿sabe? Soy la nada...”³ De tal manera que el lector debe buscar el sentido poético de la palabra y, muchas veces, dejar de lado su sentido literal, buscar lo visible de lo invisible.

A propósito de las imágenes visuales en *Gran Sertón: Veredas* Lauro Belchior⁴ no solamente rescata las ilustraciones que Poty elaboró para la portada, sino que también muestra el valor simbólico que poseen los diseños impresos en la escritura del texto; marcas visuales que dicen tanto y más que las palabras, cuerpo del texto. Por ejemplo, la letra primera de Nonada, donde la línea central o diagonal aparece más

² , José Carlos Garbuglio, *op cit.*, p. 119.

³ *Loc cit.*,

⁴ Lauro Belchior Mendes, “Imagens visuais em Grande Sertão:Veredas”. En *A astúcia das palavras*. Ensaio sobre Guimarães Rosa. Belo Horizonte, Pós – graduação em Letras/ Estudos Literários – UFMG, 1998, p. 52.

oscura que las otras dos verticales, nos habla del dolor y del luto, la pérdida sobre la que leemos en el texto. El ○ que nos remite al diablo, a la nada, al cero o a la simbología del círculo. Los puntos suspensivos que imponen en el lector un cierto ritmo que debe compasar con los sucesos narrados. Repetición con variaciones de la frase subtítulo de la obra (“O diabo na rua, no meio do redemoinho...”), frases prosaicas, palabras en itálica que representan la voz de la cultura, de un pueblo, poemas, canciones, el signo del infinito como alegoría del río San Francisco... Para Belchior, *Gran Sertón: Veredas* “traz marcas visuais tão expressivas e portadoras de significados quanto as palavras escritas; se colocam aos olhos do leitor, convidando-o a considerar o livro como un precioso objeto, que, além de lido, deverá ser contemplado.”⁵

Belchior relaciona el proceso de escritura de *Gran Sertón: Veredas* con los llamados libros artesanales antiguos donde existía, además de las intenciones autorales, diversas manos que colaboraban en su elaboración. Para las obras objeto de estudio de este trabajo Guimarães recurrió a varios artistas* brasileños: Poty Lazzaroto y Luis Jardim ilustraron, respectivamente, los libros de cuentos *Sagarana* y *Primeras Historias*; y la famosa y premiada Djanira da Mata y Silva aportó su

⁵Lauro Belchior Mendes, *op cit.*, p. 53. “Presenta marcas visuales tan expresivas y portadoras de significados como las palabras escritas (y) se colocan a los ojos del lector, invitándolo a considerar el libro como un objeto precioso, que, además de leído, deberá ser contemplado” (Traducción mía).

* ver anexo sobre los artistas que colaboraron con las ilustraciones de las obras de Guimarães.

talento en *Campo General*. Poty también ilustró las solapas de la segunda edición de *Gran Sertón: Veredas*.

La unión de la narrativa de Guimarães Rosa con las imágenes sugeridas por él mismo⁶ a los artistas Poty Lazzarotto y Luis Jardim creó un mundo nuevo en el que la conjunción entre las artes plásticas y la lengua amplían las posibilidades de interpretación de una obra de por sí compleja. En *Primeras Historias* las figuras de Jardim acompañan a los títulos de los cuentos y las más elaboradas imágenes de Poty se extienden a lo largo de las narraciones de *Sagarana*. Así se complementan la obra de arte pictórica con la verbal y nos corresponde desentrañar el enigma, eso “no dicho” por las palabras a través de la unión de éstas con las figuras que acompañan las narraciones.

La relación que ha existido por siglos entre pintura y literatura ha creado diversas aproximaciones y términos teóricos. El concepto de la *écfrasis*, creado por los antiguos retóricos griegos, carga una tradición de siglos, aunque su definición y uso en los estudios interartísticos lleve apenas unos cincuenta años⁷. La palabra *Ékphrasis*, compuesta por las

⁶ Fernando de Freitas, Dice Francis Utéza que todos los diseños de las capas de la segunda edición de *Gran Sertón: Veredas* fueron ejecutados a pedido del autor y todo por él sugerido o esbozado, lo que nos lleva a concluir que de esa misma manera fue la elaboración de los motivos para *Sagarana* y *Primeras Historias*. En “O cavaleiro da rosa do burgo do coração”. En <https://teosofia1.locaweb.com.br/artigo30.php>.

⁷ James A. W. Heffernan, *Museum of words, the poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.

palabras griegas *ek* (fuera) y *phrazein* (decir, declarar, pronunciar), “originalmente significó “decir en su totalidad” y con el tiempo adquirió diversos sentidos como el de descripción vívida, para designar la descripción de una obra de arte visual, o como lo dice el *Oxford Classical Dictionary*, “una descripción retórica de una obra de arte”⁸. La razón de ser de la *écfrasis* consiste en el problema de “cómo expresar a través de un medio discursivo, por tanto sucesivo, una escena representada por un medio visual, por tanto simultáneo.”⁹ Dicho ejercicio fue hecho por el mismo Guimarães al escribir el conjunto de poemas inspirado en obras de arte de la antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento “O burro e o Boi no presépio” en *Ave Palavra*, cuyo tema principal fue el nacimiento de Cristo.

Si analizamos el trabajo que Guimarães realizó al incluir imágenes visuales en los cuentos de *Sagarana*, veremos que su objetivo era hacer que la contemplación de las mismas despertara la asociación con la narración y más aun, la intensificara. De esta manera, mi trabajo al relacionar el texto con las imágenes y el hecho de descifrar lo que ellas me sugerían consistió en un ejercicio ecfástico. Es así como el sentido original del término *écfrasis* se transforma. No es que el texto haya surgido de unas imágenes ya creadas y sea una simple descripción informativa de las mismas, sino que, al ser este el trabajo de un

⁸ James A. W. Heffernan, *op cit.*, p. 151.

⁹ Victoria Pineda, “La invención de la *écfrasis*”, www.fyl-unex/foro/publicaciones. 2005.

narrador de gran calidad artística, las imágenes inspiradas por él evocan motivos universales o locales y crean en el receptor atento sensaciones e ideas que lo llevan a apreciar la obra e incrementar los sentidos que esta propone.¹⁰

Tal relación entre palabras e imágenes nos lleva no solamente a hacer una lectura del texto como tal en el que analizaremos el lenguaje utilizado, sentidos obtenidos o espacios mitificados, sino que nos obliga a hacer una lectura iconográfica¹¹ de las imágenes y un estudio iconológico de las mismas en comparación con el texto al que acompañan.

¹⁰ Existen muchos sentidos, teorías y usos del concepto *écfrasis*. Algunas definiciones excluyen elementos icónicos o pictóricos por no ser ellos obras de arte en sí que representan alguna idea. Heffernan toma como ejemplo el puente de Brooklin, que puede ser el símbolo de muchas cosas y es considerado una obra de arte, pero no fue creado para representar nada. Hay que entender que la *écfrasis* usa un medio de representación para presentar otro y que es por ese motivo que el concepto fue incluido en esta introducción que abre mi estudio comparativo entre imagen y palabra. No puedo extenderme en su explicación ya que mi objetivo primordial en esta tesis es comparar las imágenes encontradas en las obras de Guimarães antes mencionadas con las narraciones a las que acompañan a la luz de la iconología, el simbolismo y la literatura emblemática. Para entender más los sentidos y objetivos de la *écfrasis* ver el libro mencionado anteriormente de Heffernan y las referencias que él incluye.

¹¹ “De acuerdo con los procedimientos iconográficos, es preciso, primero, analizar la imágenes y definir sus rasgos particulares; luego, según la persistencia de estos en piezas diferentes, integrar con ellas conjuntos coherentes entre sí; por último, a fin de explicarlos, recurrir a un texto donde tal explicación pueda hacerse patente.” En mi caso, las fuentes de las imágenes estarán en los libros de emblemas, específicamente en *Emblematum liber* de Andre Alciato. En el texto de Rubén Bonifaz Nuño, “Lectura Iconográfica”

Si nos remitimos a Panofsky¹² debemos tener en cuenta que para lograr una significación intrínseca o de contenido de una obra de arte (se supone que antes de llegar a esta etapa de la significación o interpretación ya se han superado la primaria o natural, donde se analizará la forma, composición, motivos, colores; y la secundaria o convencional, que “relaciona los motivos y las imágenes con los conceptos que tienen que ver con la historia”¹³), en el caso de las figuras representadas en la narración relacionadas con sus contenidos textuales, debemos rescatar los valores simbólicos de cada elemento a través de la investigación de ciertos principios subyacentes.

“Si en los orígenes de la cultura la letra y la imagen anduvieron juntas, el siglo XVI fomentó la dialéctica entre ambas.”¹⁴ De esta manera surgieron los libros de emblemas cuya obra cumbre fue el *Emblematum Liber* que Andrea Alciato publicara en 1531. La armonía interior del emblema se establece entre los componentes que lo forman. La fórmula triplex¹⁵: *inscriptio*, *pictura* y *subscriptio* que la determina y la fórmula mixta planteada por Guimarães en el diálogo pintura y literatura en las obras mencionadas anteriormente nos lleva a recurrir a ella y usarla como modelo teórico en el estudio de los cuentos objeto de esta tesis.

¹² Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editores, 1980, p. 75.

¹³ En “http://html.rincondelvago.com/iconografia_2.html. No se especifica el autor, solo dice enviado por Ana.

¹⁴ Andrea Alciato, *Emblemas*, Madrid, Ediciones Akal, S.A. 1985, Edición y comentario Santiago Sebastian, p. 8.

¹⁵ *Ibid.*, p. 7.

Muchos son los estudios que desde el siglo XVI se han hecho en que se relacione la emblemática y la literatura, especialmente la poesía. Peter M. Daly¹⁶ nos dice que aunque existe un problema al querer hablar con certeza sobre fuentes e influencias exactas de los libros de emblemas en literatura, pues como sabemos pudieron haber sido tomadas de las mismas fuentes originales como La Biblia, los bestiarios o la hieroglífica, o, por otro lado, se puede caer en erróneas generalizaciones y arbitrariedades¹⁷, si es posible entablar relaciones, como lo han hecho Praz y otros estudiosos como él mismo, Dietrich Jöns, quien define al emblema como “forma de arte” y “modelo de pensamiento”, Roger Sharrock, Shōne, Eric Jacobsen, quién, según Daly, ha escrito uno de los más completos y mejores estudios sobre el paralelismo emblemático para una obra literaria*, y Dennis Biggins.

¹⁶ Peter M Daly, *Literature in the light of the Emblem*. Structural parallels between the Emblem and Literature in the Sixteenth and Seventeenth Centuries. University of Toronto Press. Toronto, 1979.

¹⁷ Peter Daly da el caso de A.H.R. Fairchild en el ensayo “A note on Macbeth”, en el que el autor asegura que el emblema número XVI, donde aparece la palma de una mano con un ojo en medio- que yo usaré más adelante en mi estudio sobre Matraga-, seguramente había estado en la mente de Shakespeare cuando escribió las palabras “el ojo parpadea en la mano”. En Peter Daly, *op. cit.* p. 55.

* Para leer sobre más ejemplos de la relación entre emblemática y literatura, ir al libro citado anteriormente de Daly, especialmente, el capítulo “The word – emblem”. Asimismo, el autor, en sus notas finales, ofrece otra lista de autores y libros que contienen estudios de dicha relación. Mario Praz en *Mnemosyne, El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, también describe otros ejemplos sobre todo con poesía.

Este último, por ejemplo, discute la escena en *"The Winter's Tale"* de Shakespeare, donde Antígona es asesinada por un oso durante una tormenta a la orilla del mar y después de revisar diferentes opiniones concluye que el oso por sí mismo "It's a symbol...Biggins interprets Shakespeare's bear in the tradition of those carnivorous wild beasts that 'figure constantly in Shakespearian imagery as types of hideousness, ferocity and savage remorseless cruelty'. Moreover, bears appear frequently in Elizabethan literature, proverbial wisdom, and the emblem books to exemplify these qualities."¹⁸

En el caso exclusivo de Guimarães y su relación con la emblemática o el arte incluiré en mi trabajo un acercamiento hecho por Walnice Nogueira Galvão en relación a San Francisco de Asís y la Santísima Trinidad y otro por Tereza Aline Pereira de Queiroz, en el que se toman poemas de *Ave Palabra* inspirados en obras de arte de la antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento que tratan el tema del nacimiento de Cristo.

Así pues, algunos críticos comparan la literatura con los libros de emblemas, no solo para descubrir sentidos ocultos, sino para incrementar nuestro entendimiento de la estructura y valores estéticos de una obra. Tal es mi labor en esta tesis. No es mi objetivo usar la

¹⁸ Peter Daly, *op. cit.*, p. 62. "Es un símbolo... Biggins interpreta el oso de Shakespeare en la tradición de esas bestias salvajes carnívoras que figuran constantemente en la imaginería Shakespeariana como las del tipo de horribles feroces, salvajes y crueles sin remordimiento. Además, los osos aparecen frecuentemente en la literatura isabelina, sabiduría proverbial y en los libros de emblemas para ejemplificar esas cualidades." (Traducción mía).

emblemática como fuente de las obras de João Guimarães Rosa objeto de estudio en esta tesis. Mi objetivo es interpretar determinados cuentos bajo antecedentes generales de los libros de emblemas, especialmente el de Andrea Alciato y el modelo tripartito que lo compone, similitud formal entre dicha fórmula y la fórmula mixta planteada por Guimarães en el diálogo pintura y literatura en las obras mencionadas anteriormente. Así, la emblemática no es mi fuente principal sino que es mi puente para establecer paralelos y descubrir claves en la interpretación de los cuentos. De esta manera también recurro a otros tipos de fuentes como La Biblia, los símbolos cristianos, los bestiarios y los diccionarios de símbolos, y a otros menos ortodoxos como el tarot y la numerología. De la misma manera recurro a estudiosos de diferentes tipos de imágenes como Emile Mâle, Mario Praz, Santiago Sebastián, Fritz Saxl y Rudolf Wittkower.

La poética de los libros de Emblemas de los siglos XVI y XVII, planteaba la búsqueda de significados ocultos en las cosas, el rechazo de lo evidente y lo simple, y el triunfo de lo oculto o lo hermético, objetivos que pensamos, fueron buscados también por el autor brasileño. Esa oscuridad en la escritura, tan valorada por Guimarães, la contemplamos en sus juegos de caligrafía, silencios, signos de puntuación y ortografía que manifiestan los sentimientos de los personajes y anuncian eventos por venir, así como en el uso de *cantigas*,

poemas, canciones e ilustraciones hechas por Poty y Luis Jardim que ofrecen claves para la lectura de un nunca agotado Guimarães.

Por ser la emblemática sustento teórico de este estudio dedicaré, al principio de la tesis, unas páginas a la presentación de lo que fueron los libros de emblemas, sus fuentes y sus aportes a las diferentes artes como la pintura, la poesía, la escultura y el uso posterior que se le dio como elemento educativo y moralizante.

Posteriormente me adentraré de lleno al análisis de los cuentos; primero, con “El burrito pardo” y después “La hora y oportunidad de Augusto Matraga”. En dichos análisis, recurriré, por ejemplo, a numerosas alegorías, indagaré en ciertas creencias de tipo filosófico, veré la simbología cristiana, hechos históricos, creencias populares, y miraré hacia atrás para descubrir cómo los antiguos egipcios interpretaban gráficamente ciertos conceptos, de la misma manera en que veremos cómo otros se han transformado y evolucionado a través de la historia.

En el caso de *Sagarana* el autor recurre al motivo del círculo como elemento que representa completud, perfección y paso del tiempo, éste último resaltado también con el uso del símbolo del ouroborus ∞, la serpiente que se muerde la cola, y dentro de él los demás elementos que problematizan la lectura de sus cuentos. En *Primeras Historias*, libro que contiene el tercer cuento a ser estudiado en este trabajo, el autor, usando la mano de Luis Jardim, quiso enriquecer más las narraciones

con emblemas cargados de símbolos que hacen referencia a la astrología con los signos zodiacales y los planetas, a la numerología, a los jeroglíficos y a los arcanos del tarot mezclados en imágenes muy sencillas.

En “La hora y oportunidad de Augusto Matraga” no sólo aludiré al emblema reconocido de *la oportunidad*, tan popular en el mundo renacentista y propagado por Alciato y Cesare Ripa, sino que también haré un acercamiento desde la perspectiva judeo cristiana. Para tal efecto primero se tomará la marca, interpretada como de la Santísima Trinidad, con la que es marcado el héroe de la historia y luego me adentraré a su posterior conversión con base en la vida de santos, primordialmente la de San Francisco de Asís, como modelo y paradigma de primer santo estigmatizado o tocado por Dios, y con base en ellos estudiar la marca del cuerpo de Matraga que modifica su destino.

Decidí llamar a mi tesis “***Imalabra***: Imagen y palabra en el juego de la multiplicación de sentidos en Guimarães Rosa” porque, así como el autor juega con imágenes dentro de su obra para hacerla más compleja, misteriosa, interesante y bella, sentí la necesidad de mezclar las palabras objeto de este trabajo: imagen y palabra, y crear una que, creo, es nueva dentro de los estudios que abordan al autor. No fue nada complicado pensar en *imalabra*, pues, fueron esos dos los aspectos que llamaron mi atención en las obras de Guimarães desde que comencé a

estudiarlo en las clases de Valquiria Wey. Es, asimismo, una manera humilde y sencilla de jugar “a lo Guimarães” con el lenguaje.

Otro aspecto muy importante que no quiero dejar fuera de esta presentación es la técnica escogida por el autor para la elaboración de los grabados que acompañan las obras. El grabado en madera o “*xilogravura*” nos remite inmediatamente a la literatura de cordel. No al cordel antiguo que no las traía y venía acompañado de simples “*vinhetas*, pobres arabescos usados nas pequenas tipografias do interior nordestino”¹⁹, sino a los elaborados después de los años treinta. La tradición brasilera del grabado artesanal en madera presenta “o traço forte, incisivo, a rude e bela expressividade dos desenhos, o mundo fantástico dos seres míticos e mágicos das concepções ingênuas. Ao lado de sua literatura, essas xilogravuras do cordel refletiam ideais, anseios e sonhos do homem.”²⁰ João Guimarães Rosa nunca se aparta de su realidad sertanera. El hecho de haber elegido la madera como esencia de las imágenes lo ponen, de nuevo, sobre un fondo brasilero regionalista, donde desde lo propio puede abarcar emblemáticamente sentidos y simbolismos universales.

¹⁹ En <http://www.literaturadecordel.hpg.ig.com.br/xilogravura.html> p. 1.

²⁰ *Loc cit.*. “el trazo fuerte, incisivo, la ruda y bella expresividad de los diseños, el mundo fantástico de los seres míticos y mágicos de las concepciones ingenuas. Al lado de su literatura, esas xilografías del cordel reflejaban ideales, ansiedades y sueños del hombre.” (Traducción mía).

Así pues, con las maravillosas historias soñadas por Guimarães y las imágenes cargadas de múltiples simbolismos de las manos de Poty y Jardim agucemos nuestra curiosidad y contemplemos con sospecha; tratemos de descifrar los enigmas. Nada es gratuito en la creación de nuestro autor y todo devela una nueva posibilidad ...Hay que ver... En suma, el lector de este trabajo comprobará o mejor, descubrirá en João Guimarães Rosa, esa agudeza recóndita tan apreciada por los estudiosos de los siglos XVI y XVII a través del juego planteado por la relación entre las imágenes y las palabras de las historias venidas del sertón.

I. UNA MIRADA A SAGARANA

Sagarana fue el primer libro de cuentos escrito por el reconocido y por muchos querido autor brasileiro João Guimarães Rosa. Infortunadamente, y quién sabe por cuáles razones, es una obra que no se ha traducido completamente al español. Sólo dos cuentos han sido traducidos. El primero, “A hora e a vez de Augusto Matraga”, nombrado por el autor en la versión no publicada del libro de 1937 “A oportunidade de Augusto Matraga” y que Valquiria Wey tradujera como “La hora y la oportunidad de Augusto Matraga” aprovechando la equivalencia con las palabras del portugués y el español.²¹ Este cuento ya había sido traducido “literalmente”, como lo afirman sus traductores Juan Carlos Guiano y Néstor Kray en 1970.

El segundo cuento, tal vez mi favorito por la grandiosidad que el autor imprime al personaje y la cadencia con que éste se pasea por la historia, es “O burrinho Pedrês” traducido como “El burrito pardo”. Más adelante me referiré a estos dos cuentos y a los sentidos enriquecidos y multiplicados encontrados en ellos gracias a la relación que desarrollaré entre las palabras y discurso narrativo que los forman y los emblemas elaborados por Poty.

Sagarana fue un libro que viajó y se transformó con los viajes del autor. Primero, fue escrito en 1937 con el título *Cuentos* y el autor

²¹ Valquiria Wey, Introducción en *Campo general y otros relatos*, João Guimarães Rosa. México, Fondo de Cultura Económica, 2001, Colección Tierra Firme.

aparece escondido bajo el seudónimo Viator, el viajero. En 1938 Guimarães sometió la obra a concurso para el “Premio Humberto de Campos”, que convocó su posterior fiel casa de publicación, la editorial Livraria José Olympio, ocupando un segundo lugar. Después de pasar por Hamburgo, Alemania, como cónsul durante la Segunda Guerra Mundial, haber ayudado a muchos judíos a salir del país y terminar recluido en Baden – Baden por unos meses junto con otros diplomáticos, en 1942; finalmente fue a Bogotá, donde reescribió *Sagarana*.²²

De un título como *Cuentos*, hasta otro como *Sagarana*, Walnice Nogueira Galvão afirma: “la distancia es grande, si tenemos en cuenta los ocho años de reelaboración, el reescribir porfiado y la selección que eliminó muchas cosas. El título *Cuentos* es indiscriminado, rotulaba y había rotulado desde entonces innumerables libros. Pero *Sagarana* muestra a un escritor confiado, dueño de sus recursos, inventando una palabra original, ya dentro de un “estilo Guimarães Rosa” : Saga – Rana”²³. Más adelante, al referirme a los epígrafes en Guimarães haré más especificaciones sobre el origen del título.

La misma autora en su ensayo continúa diciendo que con la metamorfosis de *Contos* a *Sagarana*, y que, con la publicación de éste,

²² Eduardo F. Coutinho, “João Guimarães Rosa” en The Scribner Writers Series, (DE, 5/30/02 <http://galenet.galegroup.com>) p. 1.

²³ Walnice Nogueira Galvão, “ Los heterónimos de Guimarães Rosa”. Conferencia dictada en México, D.F. en 1998 p. 2.

“el autor se consagra de una vez por todas como prosista con la crítica y su público agotando dos ediciones en un sólo año. La mirada del Otro es reconocimiento y fijación de una personalidad literaria, como *prosista*”²⁴

Sagarana tuvo gran impacto dentro de la crítica Brasileña e internacional por la innovación presentada en el discurso narrativo y el regionalismo que invade cada uno de sus cuentos. Guimarães explotó la lengua brasileña y la engrandeció con su poesía. El mismo autor decía que su relación con el lenguaje era “un compromiso del corazón”²⁵ y, en tal sentido, presentó a los personajes y elementos propios del sertón y los enriqueció con el simbolismo visual, no sólo hecho de palabra, sino también de imágenes gráficas que fueron las ilustraciones que sugirió a Poty para cada una de las historias. Asimismo, los personajes y las situaciones están cargadas de simbologías filosóficas y religiosas, aspectos que desarrollaré más adelante en este trabajo.

El regionalismo de *Sagarana* tiene su fuente en el sertón, lugar físico que es una realidad y a la vez inspiración para ese universo concebido y transformado por el autor. Antonio Cândido dice que el mundo de Guimarães parece dado gracias a la observación:

“Ríos, arroyos, montes, caminos, palmeras y flores, barro, arena en la lluvia o en el viento, de noche o de día, al calor o al frío,

²⁴ Walnice Nogueira Galvão, *op. cit.*, p. 3.

²⁵ Palabras tomadas de una entrevista ofrecida por Guimarães a Gunter Lorenz en: Eduardo Coutinho de Faria, *The process of revitalization of the language and narrative structure in the fiction of João Guimarães Rosa and Julio Cortázar*, Spain, Albatros Ediciones Hispanofilia, 1980, p. 19.

silenciosos o ruidosos, pues es a toda su vida a lo que asistimos. Cerca del río de las Viejas, se producen escenas idílicas donde contrapuntea el canto de los pájaros, sobre todo el manolito-del-banco, especie de encarnación de la ternura. En el Liso del Susuarón hay, en cambio, la opresión del desierto, cuya sequedad y aridez penetran tanto en los personajes como en el lector, cercenando la voluntad...²⁶

De igual modo, el autor nos advierte cómo esa realidad se va transformando y el mapa se desarticula para obedecer a las necesidades existenciales de los personajes donde el desierto puede ser una proyección del alma y lo hermoso de la vegetación símbolo de lo afectivo.

Así como el autor recrea los pueblos del norte brasileño, su fauna, flora, clima, hidrografía e idiosincrasia, también se vale del lenguaje local para, de igual manera, engrandecerlo y enriquecerlo en la boca de sus personajes.

Al referirse al regionalismo en *Sagarana*, Eduardo Coutinho afirma:

“In spite of the massive presence of these elements and the faithful and detailed manner with which they are often described, the book transcends regionalism in the strict sense of the term. The region encountered in its pages is less a specific geographical reality than a microcosm of the world. It is a mysterious, unlimited area where man lives in a constant search for meaning. And the characters of its tales,

²⁶ Antonio Cándido, “El hombre de los contrarios” en *Crítica radical*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 73.

rather than particular types, are men of all times and places, living with their contradictions and experiencing situations that are the representation of everyone's daily life, especially in its moments of extreme tension"²⁷

Un ejemplo claro de la lucha interna en los personajes de *Sagarana* es Augusto Matraga en "La hora y oportunidad de Augusto Matraga", cuento que para muchos críticos marca la entrada de Guimarães al terreno de lo simbólico y, además, como dice Suzi Sperber, el autor manifiesta una consciencia ficcional²⁸ que rompe con el anterior realismo regional brasileño. *Matraga* se desarrolla en etapas representadas por cambios de identidad, el nombre, lo que me recuerda a Jose Saramago y su libro "Todos los Nombres", y más que el libro, el epígrafe que dice "Conoces el nombre que recibiste, pero no sabes el nombre que tienes".

Al comienzo del cuento el narrador presenta al personaje como

²⁷ Eduardo Coutinho, *op.cit.*, p. 4. "A pesar de la masiva presencia de estos elementos y la fiel y detallada manera con la que son descritos, el libro trasciende el regionalismo en el estricto sentido del término. La región que vemos en sus páginas, más que un espacio geográfico es un microcosmos del mundo. Es un área misteriosa e ilimitada, donde el hombre vive en una constante búsqueda por un sentido. Y los personajes de sus historias, más que tipos particulares, son hombres de todos los tiempos y lugares, que viven con sus contradicciones y experimentan situaciones que son la representación de la vida cotidiana de cada uno, especialmente en sus momentos de tensión extrema". (Traducción mía).

²⁸ El narrador dice al referirse al tiempo transcurrido en la historia "Así pasaron seis o seis años y medio, exactamente de este modo, sin quitar ni poner, sin mentir, porque esta es una historia inventada y no una anécdota que haya ocurrido de verdad, no señor". En João Guimarães Rosa, *Campogeneral y otros relatos*, p. 112.

“Matraga, quien no es Matraga sino Estévez o Augusto Estévez, o Don Augusto” -el hombre-. La construcción del personaje empieza en su decadencia; patrón arrogante que tuvo poder, mujeres y respeto, lo grita al comienzo de la historia con su desdén cuando finge comprar a la Sariema y rompe la relación limpia de ésta con el peoncito. Pero es a partir de esa grandiosidad de carácter que vienen los eventos que lo bajan de estatus socioeconómico de “Coronel” valentón y lo ponen al final del barranco traicionado, maltratado y marcado. A partir de ahí comienza el nacimiento de un nuevo hombre, el nuevo don Augusto Estévez transformado por la bondad de la palabra del Señor Jesucristo. Es, como planteó Valquiria Wey en una de las clases sobre Guimarães, una historia de redención laica.

Como señalé anteriormente el otro cuento traducido al español es “El burrito pardo”, traducido por Maria Auxilio Salado y Antelma Cisneros. Valquiria Wey afirma que la traducción presentó gran dificultad y demandó ejemplar pericia por parte de las traductoras para que la inmensa variante de nombres de reses que conforman los párrafos enumerativos y multicolores no perdiera la carga simbólica que cada una de ellas posee.²⁹

“El burrito pardo” narra la historia del viejo y sabio Siete de Oros, que así se llama el asno, al que un buen día, estando en su eterno descanso en el pesebre lo descubre la suerte de tener que asistir al arreo

²⁹ João Guimarães Rosa, *Campo General y otros relatos*, p. 9.

de un ganado. Todo sucede en un día y "a existência de Sete-de-Ouros cresceu tôda em algumas horas, seis da manhã à meia-noite, nos meados do mês de janeiro de um ano de grandes chuvas, no Vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais"³⁰. En el transcurso de la faena, Siete de Oros soporta la confusión, el desorden, las peleas, los problemas y hasta los insultos y desprecios que lo califican como un pobre burrico inservible y viejo, que a duras penas soportará el trajín. Lo que nadie se imagina es que Siete de Oros terminará la jornada guiando el camino correcto para retornar a salvo a la enorme hacienda con la misma serenidad, prestancia y resignación con la que se había ido. Más adelante me adentraré en el análisis de estos dos cuentos. Pero antes, me gustaría referirme a la manera en que está presentado el libro *Sagarana*. Para esto usaré la vigésima edición de Livraria José Olympio Editora, Río de Janeiro, 1977.

La obra consta de nueve cuentos y pienso que dada la erudición del autor esto no es gratuito. De acuerdo con el Diccionario de Símbolos de Chevalier y Gheerbrant³¹ nueve sería el medio de gestación y búsqueda exitosa. Recordemos que en *Sagarana* el gran protagonista es el hombre y su problemática, su constante búsqueda interna.

³⁰ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1977. "la existencia de Siete de Oros creció toda en algunas horas - seis de la mañana a la media noche - a mediados del mes de enero de un año de grandes lluvias, en el valle del Río das Viejas, en el centro de Minas Gerais" traducción de Maria A. Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo General y otros relatos*, p. 29.

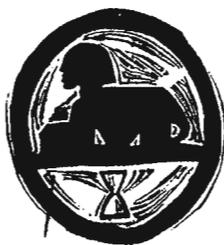
³¹ Jean Chevalier and Alan Gheerbrant, *The Penguin Dictionary of Symbols*, Penguin Books, England, 1996, Translated by John Buchanan - Brown.

Tengamos en cuenta, también, que aunque estos personajes son sencillos y muy regionales, habitantes del sertón, representan y podrían ser cualquier ser humano en cualquier punto del mundo con problemas igualmente importantes y profundos. Lo maravilloso en la simplicidad de los personajes de *Sagarana* es que el autor los dota de rostro y gestos distintivos, peso específico, una actitud personal ante la vida y la muerte y una filosofía y metafísica implícitas que los hace habitantes del sertón, pertenecientes a ese lugar determinado con un rango social específico pero que a la vez hablan por los otros habitantes del mundo.

Lalino Sálathiel en “A volta do marido Pródigo”, Augusto Matraga en “A hora e vez de Augusto Matraga”, así como los personajes de “Duelo”, “Sarapalha”, “Minha Gente”, “São Marcos” y “Corpo Fechado” encaran problemas o condiciones tales como el machismo y el orgullo, la búsqueda del bien, la fe y la reconciliación, la venganza, la enfermedad y la maldad, situaciones que nos son comunes a todos los lectores de cualquier momento y país.

La vigésima edición de *Sagarana* incluye un poema de Carlos Drummond de Andrade y un prólogo de Óscar Lopes titulado “Novos Mundos”. Posteriormente encontramos el título “*Sagarana*” con el emblema de una esfinge encerrada en un círculo debajo de la cual hay un reloj de arena. Debajo del emblema encontramos dos epígrafes.

SAGARANA



El león, cuyo cuerpo conforma la esfinge, es el símbolo solar de brillante sobreprotección, es el Rey Soberano de las bestias. El emblema número XI de Alciato ³² “Vigilancia y Custodia” muestra un templo renacentista con un gallo en lo alto de la veleta y un león ante la puerta. “El gallo queda asimilado a las campanas, que llaman y despiertan el alma y el entendimiento a considerar las cosas celestes; y el león es un guardián, que duerme con los ojos abiertos. Así se hacía en Egipto, donde cuando querían <pintar un hombre de gran cuydado, presto y diligente, pintavan la cabeça de un león, el qual velando cierra los ojos y durmiendo los tiene abiertos, y por esto lo pintan en las portadas de algunas iglesias, como por guardas de ellas>”³³

³² Andrea Alciato, *op. cit.*, p. 46.

³³ *Ibid*, p. 46.



Aquí, en *Sagarana*, aparece cuidando la entrada del libro, es decir, la entrada al mundo de las historias de *Sagarana*, así como en Egipto, dando la cara hacia donde sale el sol; la esfinge protege la entrada de la gigantesca pirámide de Kefren. “La esfinge vela siempre sobre estas necrópolis gigantes; su rostro pintado de rojo contempla el único punto del horizonte por donde nace el sol. Es ese guardián de los umbrales prohibidos y de las momias reales; escucha el canto de los planetas; vela al borde de las eternidades, sobre todo lo que fue y sobre todo lo que será.”³⁴.

El sentido de eternidad de la esfinge se combina en el emblema elaborado por Poty en el segundo elemento que lo conforma: el reloj de arena. La eternidad del paso del tiempo y, a la vez, la brevedad del mismo para el hombre.

³⁴ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Empresa Editorial Herder S.A., 1999. p. 470, Sexta Edición.

En *Sagarana* todos los cuentos tienen epígrafes y, en Guimarães el epígrafe no es un simple adorno o un respaldo con nombre de gran escritor que trata de atribuir más importancia o grandeza a lo que viene. Walnice Nogueira Galvão dice de los epígrafes en *Sagarana* que todos, largos o cortos, van en la manera folklórica y que “es grande la intertextualidad con poemas, romances sertaneros, versos sueltos, dictados, rimados o no.”³⁵

Los epígrafes que enmarcan los cuentos que conforman el libro vienen a formar parte de un gran todo organizado por la mano del maestro creador. Aquí los epígrafes son dinámicos y si los leyéramos después de leer las historias cobrarían más sentido. Pero, por supuesto, vienen al principio, con la función de anunciadores, son clave y código de las historias que el lector maravillado va a descubrir.

El autor combina dos epígrafes, uno en portugués, – local, podríamos decir- donde sitúa las historias que vamos a leer:

“Lá em cima daquela serra,
passa boi, passa boiada,
passa gente ruim e boa,
passa a minha namorada”
(Quadra de desafio)

“lá em cima daquela serra”. .. Todas las historias tienen lugar en el sertón, en Minas Gerais:

“a existência de Sete-de-Ouros cresceu tôda em algumas horas - seis da manhã à meia-noite - nos meados do mês de janeiro de um ano de

³⁵ Walnice Nogueira Galvão, *op. cit.*, p. 8.

* “Alla en la cima de aquella sierra, pasa el buey, pasa la boyada , pasa gente ruin y buena, pasa mi enamorada” (Traducción mía).

grandes chuvas, no Vale do Rio das Velhas, no centro de Minas Gerais”
(O burrinho pedrês)³⁶

“Para além do Bacuparí, do Boqueirão, da Brôa, da vaca e da Vacaria, do Peixe-Bravo, dos Tachos, do Tamanduá da Serra-Fria, e de todos os muitos arraiais jazentes na reta das léguas, ao pé dos verdes morros e dos morros de cristais brilhantes, entre as varjarias e os cordões-de-mato...Atravessaram o Rio das Rãs e o Rio do Sapo. E vieram, por picadas penhascosas e sendas de pedregulho, contra as serras azúis e as serras amarelas, sempre” (A hora e vez de Augusto Matraga)³⁷

“Casiano Gomes tirou suas deduções e tocou riba – rio, sempre beirando o Goaicuí, que só vadeou no lugar bonito – com frangos d’água chocando ovos no fundo dos quintais, com uma lagoa no centro do arraial – ” (Duelo)³⁸

En estos tres cuentos de *Sagarana* los personajes tienen que desplazarse alrededor del sertón por una u otra circunstancia. Siete de Oros, escogido con gusto por Don Saulo, tiene que acompañarlo a él y a su gente para arriar el ganado que va a ser vendido, y como es sabido, termina liderando la manada y salvando a muchos al cruzar el río crecido. Matraga quiere buscar su salvación, su oportunidad, en un rancho olvidado que tenía perdido “en el lejano sertón” y luego vuelve a

³⁶ João Guimarães Rosa, *Sagarana.*, p. 4. “Y la existencia de Siete de Oros creció en algunas horas – de las seis de la mañana a la media noche- a mediados del mes de enero de un año de grandes lluvias, en el Valle del Río de Las Viejas, en el centro de Minas Gerais”. Traducción de María A. Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa. *Campo General y otros relatos*, p. 28.

³⁷ *Ibid.*, p. 341. “Llegaron más allá del Bacuparí, del Boquerón, del Pan, de la Vaca y la Vaquería, del Pez Bravo, de los Tachos, del Tamanduá, de la Sierra Fria, y de muchos poblados perdidos en lo recto de las leguas, a orillas de bosques y vertientes, al pie de verdes serranías y cerros de cristales brillantes entre las vegas y el cinturón del matorral...Atravesaron el Río de las Ranas y el Río del Sapo, Cuesta abajo, por pendientes peñascosas y caminos pedregosos, contra la serranía azul y amarilla, siempre” Traducción de María A. Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo General y otros relatos*, p. 111.

³⁸ *Ibid.*, p. 147. “Cassiano Gomes sacó sus conclusiones y viajó a lo largo de la orilla del río, siempre manteniéndose hacia el Guaicuí, y el cual cruzó en una parte muy bonita llamada Jequitibá, con pájaros de agua incubando los huevos en el fondo de las granjas, con una laguna en el centro del pueblo” (Traducción mía).

movilizarse cuando decide que su oportunidad está en otras partes y tiene que buscarla. Y, finalmente, Casiano Gomes y Turibio Todo caminan perdidos en el Sertón sin nunca encontrarse de frente para terminar de una vez por todas con el duelo que no les permitía ubicarse y vivir en paz en un lugar determinado.

Con los viajes de estos personajes nos adentramos en la belleza del sertón, las poéticas descripciones, unas veces detalladas, coloridas, alegres y apasionadas, y otras veces nostálgicas y tristes de los paisajes y de los animales nos llevan de la mano a ese remoto punto del universo brasileño y nos ayudan a ver mejor la vastedad y particular hermosura del lugar.

La segunda línea del epígrafe dice:

“Passa boi, passa boiada”. Para Guimarães, quien pasó su infancia en una hacienda, todos los seres vivientes merecen el mismo respeto y amor; su labor de novelista nos revela esa majestuosidad en lo que nosotros no vemos a simple vista por sencillo y evidente. Para él, el ganado es el habitante vital, imponente, bello, variado y respetado del sertón. Esto lo deja ver en *Sagarana*, donde todos los personajes animales cobran sentido y lirismo, y no sólo toman las características inherentes al hombre sino que algunas veces lo superan en carácter y “humanidad”. Dos ejemplos de lo anterior son “Conversa de bois” y “El burrito pardo”. En este último cuento el autor dedica dos páginas a una

larga, colorida y rítmica descripción– por el vaivén que se siente al leerla
– del ganado.

“passa gente ruim e boa,
passa a minha enamorada”

La variedad de los personajes en *Sagarana* está marcada por antagonistas y protagonistas, el malo, el bueno y la lucha interna de los mismos. Finalmente, y por supuesto, tenemos el amor, ingrediente vital en el desarrollo de los personajes y las historias de la obra.

“Quadra de desafio”, Otro de los cuentos de *Sagarana*, hace referencia a ese constante movimiento del tiempo en la sierra y a los tipos de personas y animales que frecuentemente pasan por ella. Un lugar que no se transforma tanto como la calidad humana de la multitud de los personajes que conforman la obra. Así, pasarán los animales, las personas bondadosas, o en proceso de serlo y las malvadas también. Pero aparte de estos grupos de personas está “a enamorada” que, pienso, es el ingrediente poético que el cuentista – poeta imprime a todas sus historias.

El segundo epígrafe, en idioma Inglés dice:

“For a walk and back again”, said
the fox. “Will you come with me?
I’ll take you on my back. For a
Walk and back again”³⁹

(Gray Fox, estória para meninos)

³⁹ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, “Para un paseo de ida y vuelta”, / dijo el zorro. “Vendrías conmigo?” / Te llevaré en mi lomo. / Para un paseo de ida y vuelta”. (Traducción mía).

Este segundo epígrafe, muy rítmico, juguetón, simple y aparentemente ingenuo es tomado de un cuento para niños. Sí, efectivamente hay muchas historias y fábulas “para meninos” en las que aparece el disimulado zorro. La historia del “gray fox” presenta al astuto zorro que invita a su interlocutor a dar un paseo en su lomo prometiendo maliciosamente que lo traerá de vuelta.

La esfinge “pregunta” una adivinanza a los visitantes de la pirámides: “Qué en la mañana tiene cuatro patas, en la tarde dos y en la noche tres?”, quien sea capaz de responder la adivinanza tiene derecho a pasar y contemplar la majestuosidad de las pirámides, quien no, no es lo suficientemente capaz de entender su grandiosidad, por lo tanto es comido por ella. De tal forma Guimarães, usando la fábula, pregunta al lector si tiene la suficiente curiosidad y el suficiente “ojo” como para descifrar sus historias que de ser complicadas de por sí en su escritura, vienen a enriquecerse y problematizarse más con las imágenes que él creó para ellas.

Ya vimos cómo el autor comienza el libro con la combinación de los epígrafes en dos idiomas diferentes, cada uno de ellos representando lo local y lo universal. También, anteriormente se había hablado de la originalidad del nombre de la obra. Pues bien, la palabra “Saga – Rana, que viene de la raíz noruega Saga – Una creación verbal al servicio de la

épica – y el sufijo tupí Rana (en la manera de)⁴⁰ puede tomarse también como un epígrafe más en el juego de sentidos presente en la obra. De Oliveira dice que el título, *Sagarana*, “Is the equivalent of an epigraph. In the entire book there is not a single line which refers to the title, but it is present in all of the tales, for its symbolic hybridism foretells the dual nature, universal and regional, of *Sagarana*.”⁴¹

Anteriormente me había referido al emblema que abre la obra: Una esfinge con un reloj de arena, y cómo el resto de los emblemas en los nueve cuentos que conforman el libro está encerrado en un círculo. Pues bien, en general el círculo es el símbolo de lo perfecto y completo y, por otro lado, del tiempo, la rueda que gira. *Sagarana* es un mundo creado en sí mismo, en la perfección. Encierra las historias de las vidas de los personajes que lo conforman, el hombre y su totalidad, y si no el hombre, el animal con las características propias de él. No hace falta nada. Están el amor, el odio, la felicidad, la esperanza, la vida y la muerte. La obra nos presenta al hombre y su devenir en el tiempo.

El tiempo le pone trampas a Turíbio Toro en “Duelo”, quien durante años le “saca el cuerpo” a una deuda pendiente que tiene con la

⁴⁰ “The epigraphs in *Sagarana*” Introducción a *Sagarana* por Franklin de Oliveira en João Guimarães Rosa, *Sagarana*, New York, Alfred. A. Knopf, 1966. Traducción de Harriet de Onís. En adelante *Sagarana* inglés. La raíz germánica “saga” significa también cuento heroico rico en incidentes, y el adjetivo tupí “rana” también significa mal hecho o tosco. En Savassi, Luiz Otávio, João Guimarães Rosa: Sua hora e sua vez. En www.medicina.ufmg.br/cememor/rosa.htm.

⁴¹ João Guimarães Rosa, *Sagarana* inglés. *op.cit.*, p. IX. “Es el equivalente a un epígrafe. No hay en todo el libro una sola línea que haga referencia al título, pero está presente en todos los cuentos, ya que su hibridismo simbólico anuncia la naturaleza dual, universal y regional de *Sagarana*”. (Traducción mía).

vida, al matar, por error visual, al hermano de su objetivo, Cassiano Gómez, el hombre con quien su mujer lo ha traicionado. Éste, herido en el alma, jura vengarse pero luego de muchos desencuentros muere. Turibio, al saberse liberado de la búsqueda mortal empieza su retorno a casa sin saber que va a ser vengado por un protegido de Cassiano, quién, al morir, pidió el favor de terminar lo comenzado por él. Así se cierra el círculo: el que a hierro mata a hierro muere.

En “La vuelta del marido pródigo”, Lalino Saláthiel, personaje lleno de picardía y sentido del humor, sueña con el lujo y las mujeres de la gran ciudad y sin pensarlo dos veces abandona a su mujer y parte a la aventura. Los resultados no son los esperados y vuelve para jugar con las situaciones y salir avante ante los problemas que se le presentan, como el que su mujer lo haya cambiado por un español al que él le debía un dinero. De esta manera, se envuelve en política y de ser constructor de carretera antes de irse a la ciudad, se convierte en la pieza clave del alcalde; no sin antes tener una charla con el español y decirle que tranquilo, que no hay problema que esté con su mujer y que así, pues, se arregla la deuda. Entonces, gracias a su buen genio y charlatanería ayuda a conseguir votos y, por otro lado, de vez en cuando, le da una visita a su mujer para que no lo olvide. Lalino, el perdedor aventurero, vendedor de mujeres, se convierte, en una de las vueltas que da la rueda, en un bromista de alto rango, pieza clave para las próximas elecciones.

El tiempo en “La hora y la oportunidad de Augusto Matraga” está marcado por los cambios de identidad que determinan e indican la forma de ser y actuar del protagonista y por la espera de éste para encontrar su ruta de llegada al cielo y en su santidad presentarse ante Dios. La rueda de la fortuna arroja a este personaje del orgullo, la comodidad y el bienestar al abandono, la soledad y al dolor físico y espiritual. Pasa por etapas de penitencia, tentación, ayuno, oración y paz, hasta que finalmente es iluminado en cómo debe alcanzar su salvación: batirse al duelo de las armas en contra de su amigo Juanito Bien Bien para no permitir que éste cometa una tropelía del tipo que él solía cometer y así, salvar la paz de la aldea que don Juanito quiere destruir. Así, después de la intrincada y sufrida búsqueda, Matraga encuentra su camino a la salvación y será declarado santo.

Finalmente, en el “El burrito pardo” vemos el paso del tiempo de una manera más lenta y sutil. No olvidemos que en sus años mozos el burrito pasó por muchas experiencias y tuvo muchas glorias. Del mismo modo, “había sido tan bueno como ningún otro lo fuera”⁴². Pero ahora, después de los años, el jumento pasa de ser el viejo animal que nadie usa y se convierte en elemento indispensable para arrear, a salvo, al ganado hacia el mercado y trazar la suerte de los otros personajes. La rueda que marca el destino de las personas y los burros lleva a Siete de Oros de la paz y el olvido a la acción y la grandeza.

⁴² João Guimarães Rosa, *Campo General y otros relatos*, p. 27.

Para adentrarme en el análisis de las imágenes relacionadas con el texto en *Sagarana* de Guimarães Rosa voy a referirme en los siguientes capítulos a “El burrito pardo”, primer cuento de la obra y “La hora y la oportunidad de Augusto Matraga”, narración que la cierra grandiosamente. También incluiré un corto capítulo sobre la relación de la imagen que precede al título del cuento “Secuencia”, número diez en el libro *Primeras Historias* y lo relacionaré con el tarot, más específicamente el arcano X, el de la rueda de la fortuna.

II. EMBLEMÁTICA

RELACIÓN IMAGEN Y PALABRA

Durante los siglos XVI y XVII diversos países europeos editaron una gran cantidad de libros conocidos como de emblemas, los cuales expresaban las necesidades e inquietudes del mundo renacentista, donde la búsqueda de significados ocultos en las cosas hacía triunfar al hermetismo y creaba una nueva visión poética del mundo. Ciertos autores tendían a resaltar el tema amoroso, otros el militar, algunos se inclinaban hacia lo religioso y la gran mayoría hacia el aspecto moral. Pero sin importar la intención, era claro que la fórmula gráfico - textual que Andrea Alciato hiciera tan famosa con su obra *Emblematum liber*⁴³ y que bautizó como emblema, tuvo gran éxito tanto entre los intelectuales como entre los no muy ilustrados de la época dada su amplia difusión y enfoques.

Ahora, ¿en qué consiste el emblema?, ¿cuáles son sus elementos constitutivos?, ¿cuáles sus fuentes? y ¿por qué los relaciono con los libros *Sagarana* y *Primeras Historias*?

A lo largo de la historia se ha dado una relación o correspondencia

⁴³ Es interesante reconocer el carácter coincidental del origen del libro en 1531. Henry Steyner, el impresor, fue quien consideró conveniente la inclusión de una ilustración para cada epigrama, de manera que el texto fuera más ameno y comprensible y para hacer más atractivo el libro. En "El comentario de Alciato", Andrea Alciato, *op.cit.*, p. 21.

entre las diferentes artes: La arquitectura con la poesía y el arte textil, la música con la literatura y la pintura con la literatura. Detrás de cada creación artística está el peso del momento histórico que vive el artista y cada uno, a su manera y con sus medios, lo expresa. Dante, y su contemporáneo Giotto “crearían una síntesis similar de elementos terrenales y sobrenaturales. Ya en 1892, Janitscheck había escrito que <Giotto descubrió para la pintura la naturaleza del alma, así como Dante la descubrió para la poesía>, y en 1923 Hausenstein concluyó que <Santo Tomás de Aquino, Dante y Giotto constituyen, respectivamente, la expresión teológica, poética y figurativa de una misma idea>”⁴⁴

Durante el Renacimiento, el hombre, y con él los valores morales de la religión, fue el motivo principal de la creación artística y filosófica, “L’uomo è misura del mondo”, dijo Leonardo. La arquitectura y las demás artes, incluida la literatura, se apoyaban en Pitágoras, Platón y San Agustín para mostrar la armonía del universo y el conjunto de la creación. Así, se ve una perfecta geometría en las construcciones arquitectónicas con el uso de las figuras esféricas – las cúpulas dominaron las iglesias y catedrales-, y “Leonardo logra plasmar la cautivante sonrisa de su *Gioconda* haciendo que la línea de la boca

⁴⁴ Mario Praz, *Mnemosyne*, el paralelismo entre la literatura y las artes visuales. Madrid, Taurus, 1981, p. 70.

coincida con el arco de una circunferencia que pasa por los ángulos externos de sus ojos⁴⁵.

Cabe anotar, sin embargo, que de todos estos préstamos y hermandades entre las artes el que más se desarrolló y evidenció fue el de la literatura y la pintura; “la pintura es poesía muda y la poesía es una imagen que habla”⁴⁶, dijo Simónedes de Ceos en el siglo V a C”, y si nos remitimos a la muy comentada expresión Horaciana *ut pictura poesis* veremos que lo que se buscaba idealmente era esa creación literaria y plástica que no sólo pretendía gustar al espectador. La obra de arte debería tolerar repetidas lecturas y un minucioso examen crítico.

De esta manera los artistas tenían que evitar lo fortuito y adherían a las composiciones temas y tratamientos que habían sido formalizados por la literatura y la historia. Usualmente los pintores recurrían a obras de arte y, el camino inverso, aunque menos vasto, también fue tomado. Además de que fuentes y motivos simbólicos eran y han sido igualmente usados por ambas a lo largo de la historia.

Muchos son los ejemplos en donde pintura y literatura van de la mano. Pintores que inclusive han usado poemas en el momento de exponer su obra y poetas o escritores que adoptaron pinturas como objeto de sus escritos. En el siglo XX este diálogo se hizo más frecuente.

⁴⁵ Mario Praz, *Mnemosyne*, p. 88.

⁴⁶ *Ibid*, p. 10.

“Éluard escribe versos para Giorgio de Chirico y Braque, García Lorca a Salvador Dalí, Alberti para Picasso y Artaud para Van Gogh”⁴⁷

Guimarães Rosa deja ver la importancia del *mirar* en las letras, en un acercamiento a la relación imagen y palabra, al escribir sus poemas, o proyectos de poemas, como los llama Tereza Aline Pereira de Queiroz, inspirados en obras de arte de la antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento que tratan el tema del nacimiento de Cristo. El resultado de esta experiencia es un cúmulo de imágenes transformadas en verso y adecuadas también a las necesidades y prioridades del escritor bajo el título de “O burro e o Boi no Presépio” en *Ave Palavra*.

El escritor usa obras pictóricas que vio de primera mano en museo, donde no sólo usa la imagen sino las explicaciones dadas por el guía, fotografías tomadas de libros de arte y catálogos como el del museo del Louvre que poseía en su biblioteca: “Cerca de três mil volumes compoem a biblioteca de Rosa, dos quais cento e dez sobre artes plásticas; destes mas da metade trata de arte antiga e medieval, trinta e sete especificamente de Idade Media e Renascimento; cinco de arte moderna”⁴⁸. Los autores van desde Zurbarán, Botticelli, Fra Angelico, Corregio, Filippo Lippi, Gentile de Fabriano, Domenico Ghirlandaio, Bosh y Franz Mark, uno de los pocos autores modernos que utiliza.

⁴⁷ Tereza Aline Queiroz, “A iconografia medieval da natividade transformada em poesia por João Guimarães Rosa”. *Revista Imaginario*. USP, núm 5, 1999. p. 45.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 49. “Cerca de tres volúmenes componen la biblioteca de Rosa, de los cuales ciento diez son de artes plásticas; de éstos, más de la mitad tratan del arte antiguo y medieval, treinta y siete específicamente de la Edad Media y el Renacimiento y cinco de arte moderno” (Traducción mía).

El tema, como habíamos anunciado, es el de la natividad de Cristo, con la salvedad de que los protagonistas dejan de ser la Virgen María, José y el Niño Jesús en el pesebre; el milagro se gesta gracias a la armonía creada por los animales en relación con el recién nacido. El burro y el buey, dotados por el escritor de divinidad, son los únicos capaces de armonizar con el Niño Jesús:

“Nas natividades, os animais, em princípio figurantes, tornam-se consciência encarnada do momento, materialização de uma resposta ao extraordinário “Capaces de guardar / (...) a para sempre grandeza / de um momento”; “Boi que atende e começa a esperar, / de sua sombra, / do espesso que terá / de ser iluminado.”; “O Burro, o Boizinho, / insemoventes. / Olham: quase choram.” “Como / ante uma infração da ordem que aceitaram. /Acordam, meio a um momento”; “Sem halos (...) / perquirem, imiscuídos; “São os intérpretes dos humanos em volta” “Aguardam / um futuro sem passado” “- um Burro, um Boi- / grimaçante e aturdido, / mugínquo e mudo / (...) / Insustituíveis” “Atentos, por sobre o Anjo, / (...) Como sorriem”, “entreconscientes”, “protagonistas”⁴⁹

⁴⁹ Tereza Aline Queiroz, *op. cit.*, p. 46. “En los pesebres, los animales, en un principio figurantes, se tornan conciencia encarnada del momento, materialización de una respuesta a lo extraordinario “Capaces de guardar / (...) la eterna grandeza / de un momento”; “El buey que atiende y comienza a a esperar, / de su sombra, / de la espesura que traerá / del ser iluminado.”; “El Burro, el pequeño Buey, / inámovibles. / Miran: casi lloran.” “Como / ante una infracción del orden que aceptaran. /Despiertan, en medio del momento”; “Sin halos (...) / inmscuídos; “Son los intérpretes de los humanos que vuelven” “Aguardan / un futuro sin pasado” “- un Burro, un Buey- / austero y aturdido, / mugiendo y mudo / (...) / Insustituibles” “Atentos, por sobre el Angel, / (...) Como sonríen”, “conscientes”, “protagonistas”. (Traducción mía).

Guimarães Rosa redimensiona el poder y la importancia de los animales en las obras de arte que trabaja, y de igual manera, como lo dice Queiroz, su proceso de captación de la realidad al hacer una lectura pictórica anti-intelectual de esas obras, enredada inextricablemente con sus raíces rurales brasileiras. Ya el autor lo había dicho y lo confirma no sólo en sus cuentos: -volvamos a mi querido burrito pardo - sino en estos poemas: “Amo al gato y al buey como amo a las palabras”. Para Guimarães todo en el arte lo llevará a la naturaleza, vida y cultura del sertón, unido, en este caso, a esa pasión que tiene por el tema de la vida de Jesús y el Nuevo y Antiguo Testamentos. Fuentes y motivos que desarrollaremos más adelante al tratar las imágenes en “La hora y oportunidad de Augusto Matraga”.

Sabemos, entonces, que Guimarães camina por la vereda del universo iconográfico y que éste es fuente para su creación literaria. Dice Queiroz que en los apuntes sobre las imágenes que utilizó para su poesía el autor escribió muchas veces la palabra “hieroglífico”. No es gratuito, pues, que Guimarães utilizara las ilustraciones jeroglíficas y emblemáticas a través de las manos de Poty en la segunda edición de *Gran Sertón: Veredas* y en *Sagarana* y las de Jardim en *Primeras Historias*; obras que si son leídas en contraste y en conjunto con dichas ilustraciones, especialmente los cuentos, crean más posibilidades de sentidos y nuevas fuentes de interpretación.

José Julio García Arranz en su libro *Ornitología emblemática...* dice que los dos elementos esenciales del emblema son la imagen y el texto “que se organizan en una estructura tripartita, llamada *emblema triplex*, construido conforme al modelo impuesto a partir de la obra inaugural del género – *Emblematum Liber*– escrita por el jurista nacido en Milán, Andrea Alciato”⁵⁰. Las tres partes han recibido los nombres de Icono o *pictura*; mote, *lemma* o *inscriptio* y epigrama o *subscriptio*.

Héctor Ciocchini⁵¹ al referirse a la emblemática en España dice que allí la parte gráfica fue también conocida como cifra o cuerpo y la parte escrita como letra o alma. Esta combinación, propia del manierismo, crea un misterio entre representación visual y alma y constituye una especie de crucigrama o juego intelectual muy valorado por los hombres cultos de la época. En España el emblema era igualmente llamado jeroglífico. Pienso que la designación de cifra para la imagen cobra mucho sentido en las obras de Guimarães objeto de este estudio pues, realmente hay una escritura cifrada en las imágenes que acompañan a los relatos y más aun a la relación que se crea entre ellos.

La *Pictura* que recibe otros nombres como figura, *icono*, *res picta*, *imago* o *symbolon*, presenta una infinidad de posibilidades. En primer

⁵⁰ José Julio García Arranz, *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Universidad de Extremadura, 1996, p. 18.

⁵¹ Héctor Ciocchini, *Góngora y la tradición de los Emblemas*, Argentina, Instituto de Humanidades de la Universidad del Sur, 1960, p. 42.

lugar, los jeroglíficos eran una de las fuentes más escogidas por los autores y artistas, ya que en ese tiempo las referencias griegas y latinas gozaban de mucha aceptación y se buscaba crear un respuesta moderna y humanística a los jeroglíficos egipcios. No debemos olvidar la influencia que tuvo el libro de Horapollo en la obra de Alciato y en los autores sucesivos.

Los emblemas, como los jeroglíficos, son un lenguaje ideográfico a base de imágenes y mantienen un sentido enigmático que debe ser descifrado⁵². La *Hieroglyphica* fue hallada en 1419 en la isla griega de Andros por el sacerdote Christophorus de' Boundelmonti y fue llevada a Florencia. Hay también quienes dudan de la veracidad de su autor, Horapollo -Horus o Orus Apollo-; tampoco existe la certidumbre del momento histórico del mismo; se dice que probablemente fue un egipcio de los siglos II o IV después de Cristo.

De tal forma por los libros de emblemas desfilan figuras de la mitología, animales, plantas, elementos minerales, signos astrológicos y elementos comunes presentes en la vida cotidiana. Como vemos, la emblemática no excluye ningún ingrediente, pues todo posee la posibilidad de expresar un sentido dentro de su sistema. Es más, los motivos de origen pagano también tenían su lugar dentro de los trabajos emblemáticos de esa época. Más adelante veremos cómo Guimarães Rosa asume este criterio y se vale de todos estos elementos, y así como

⁵² José Julio García Arranz, *op. cit.*, p. 19.

usa imágenes tradicionalmente simbólicas como, por ejemplo, el león, también nos lleva a descifrar las múltiples probabilidades del mundo esotérico emanado de los arcanos del tarot.

Con respecto a la calidad artística de las figuras emblemáticas se ha dicho que en la mayoría de los casos no fue muy elevada. Aunque algunos grabados han sido considerados valiosos dada la laboriosidad de su diseño o por la técnica empleada por el grabador, en especial si se usaba bronce en lugar de madera, como los producidos por la familia Plantin en Holanda. En el caso de los artistas colaboradores en la elaboración de los diseños de las obras de Guimarães pienso que con Jardín en *Primeras Historias* antes que la elaboración plástica prima la simbólica, mientras que en las encargadas por el autor a Poty se muestra gran calidad artística y a la vez un alto valor simbólico.

El segundo elemento es el mote o título y es una sentencia que “ (...) en pocas palabras resumía el sentido de toda la composición sin hacer referencia directa a ella”⁵³. Generalmente el mote se coloca sobre la imagen y trata de “avivar la curiosidad del lector”. Debemos tener en cuenta que uno de los usos que tuvo la emblemática en Europa, particularmente en España, era el de ser instrumento didáctico con carácter moral. Entonces, se empleaban títulos como refranes, dichos

⁵³ Jesús María González de Zárate, *Emblemas regio políticos...*, en José J. García Arranz, *op.cit.*, p. 20.

bíblicos, sentencias y proverbios, de manera que el lector aprehendiera la intención del emblema y captara "la lección" expuesta por él con rapidez y facilidad. Los títulos usados en los cuentos de Guimarães siempre están cargados de una simbología propia que nos llevan a buscar intenciones y sentidos que complementen lo expresado en su narrativa.

El último elemento que compone un emblema es el epigrama o texto. Puede presentar la forma de verso, que facilita la retención de la idea que quiere mostrar el emblema, o prosa. Cualquiera que sea su conformación, el texto tiene un fin primordial: servir de puente entre la develación del enigma planteado por el mote y la imagen. De esta manera, el epigrama presenta un modelo bipartito, en cuya primera parte se describen los elementos materiales de la imagen representada: "Un pájaro desplumándose para dar calor a sus polluelos"; y, en seguida, la configuración de la lección didáctico moral. No todos los emblemistas hacen uso de este modelo, pues hay quienes no tienen la intención de educar, sino de hacer poesía y literatura de una manera más lúdica. Aquilino Sánchez Pérez⁵⁴ pone como ejemplos a Horozco en España y a Quarles en Inglaterra.

Muchos emblemistas, sobre todo en España, agregaron un cuarto

⁵⁴ Aquilino Sánchez Pérez, *La literatura emblemática española*, Madrid, S.G.E.L. 1977, p. 25.

elemento al modelo emblemático de Alciato: los comentarios o *narrationes philosophicae*. Estos buscaban enfatizar la enseñanza moral y podían alcanzar extensiones y referencias alarmantes. Por supuesto, tal inclusión quitó al emblema ese rasgo enigmático que lo hizo tan famoso entre los intelectuales en sus inicios y marcó el comienzo de su decadencia.

Ya habíamos hablado del jeroglífico como una de las fuentes primordiales en la concepción y creación del emblema, otras fuentes importantes son los epigramas griegos, que eran palabras o conceptos, que ilustraban objetos, por ejemplo una obra de arte o una tumba.

Un ejemplo de éstos es *la Anthologia palatina* que contenía “poemas que eran inscritos en monumentos, tumbas u ofrendas votivas, que incluyen frecuentemente descripciones de las imágenes contenidas en estas construcciones, y que finalizan, en no pocas ocasiones, con reflexiones o consejos de orden moral”⁵⁵. Peter M. Daly⁵⁶, dice que de acuerdo con muchos estudiosos no menos de 50 de los 212 emblemas de Alciato son traducciones o imitaciones de estos epigramas.

La empresa, llamada por algunos divisa, fue otra fuente para la creación de los emblemas de Alciato. La empresa, al igual que el

⁵⁵ José J. García Arranz. *op. cit.* p. 58.

⁵⁶ Peter M. Daly, *Literature in the light of Emblem, structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries*, Toronto, Buffalo, University of Toronto Press, 1998. 2nd. Ed. p. 9

emblema, consta de cuerpo y alma, como sabemos imagen y texto, pero carece de epigrama. La imagen tendrá uno o dos motivos, será bella y expondrá animales reales y conocidos a manera de acciones nobles y decorosas; por otro lado, el texto o *inscriptio* no debe tener más de dos o tres palabras y, además, debe expresar un pensamiento decoroso, pero de acuerdo con Giovo, no directamente que cualquier plebeyo pudiera entenderlo. El mismo Giovo propone cinco requisitos⁵⁷ para la empresa, de los cuales ya hemos mencionado unos. Aquí cito el texto completo:

La empresa guardará una exacta proporción entre el cuerpo (es decir, la imagen) y el alma (el lema); 2) No tendrá que ser tan oscura como para necesitar a la sibila para interpretarla, ni tan transparente que se descifre de manera mecánica; 3) Será sobre todo un hermoso espectáculo, es decir, representará cosas agradables a la vista, como estrellas, fuego, agua, árboles, instrumentos, animales fantásticos y pájaros; 4) La figura humana no aparecerá en ella; 5) El lema, que es su alma, habrá de estar en una lengua distinta a la del autor de la empresa, así el sentimiento estará un tanto más oculto; y dicho lema será breve, pero no tanto para ser oscuro y engañoso.

Como vemos no hay mucha diferencia formal entre el emblema y la empresa, salvo la no utilización del *subscriptio*. Ambas comparten los mismos motivos, muchas fueron tomadas de los jeroglíficos de Horapollo, y buscan, en la relación imagen y palabra, esconder un

⁵⁷ Mario Praz. *Imágenes del barroco*, Madrid, Siruela, 1989, p. 75.

mensaje o un concepto. Hay quienes dicen que la empresa buscaba ser más oscura que el emblema y el elemento del asombro era primordial, cosa que a veces no sucedía con los emblemas, sobre todo cuando se pusieron muy de moda y fueron usados para educar en la moral. La diferencia primordial radica en el propósito de cada una:

“ the impresa represents the principle of individualization...it was used by one person only as the expression of a personal aim. The word itself comes from the italian for “undertaking”, which underlines the functional purpose of the *impresa*. The emblem, on the other hand, is addressed to a larger audience, its message is general, and it fulfils a didactic, decorative or entertaining function, or any combination of these.”⁵⁸

Mario Praz⁵⁹ dice que la empresa no es más que una representación simbólica de una intención, de un deseo, de una línea de conducta (*Impresa* es lo que uno trata de *imprendere*, de emprender) por medio de un lema y una imagen que se interpretan recíprocamente uno a otra. Más adelante cuando hable del personaje Augusto Matraga en “La hora y oportunidad de Augusto Matraga”, veremos cómo Guimarães hace uso de la empresa para caracterizar a su personaje.

⁵⁸ Peter M. Daly, *op. cit.* p. 23. “La empresa representa el principio de individualización... fue usada por una persona sólo como la expresión de un objetivo personal. La palabra misma viene del italiano por “emprender”, lo cual resalta el propósito funcional de la empresa. El emblema, por otro lado, está dirigido a una audiencia más amplia, su mensaje es general, y manifiesta una función didáctica, decorativa o de entretenimiento, la combinación de cualquiera de las anteriores. (traducción mía).

⁵⁹ Mario Praz, *Imágenes del Barroco*, p. 71.

Daly da un ejemplo del mismo motivo usado en una empresa y en un emblema para ilustrar la diferencia entre ambas:

"The motive of the phoenix was associated with such concepts as 'uniqueness,' regeneration,' and 'indestructionbility.' The motif becomes an *impresa* when an individual chooses this motif and one of these concepts to express a personal intention. Paradin's *Devises heroiques* (Lyon, 1557) contains the *impresa* of Eleanor of Austria, Dowager Queen of France, who chose the motto 'Unica semper avis' to stand above the picture of a phoenix surrounded by fire. Reusner employs the same motif with exactly the same *inscriptio*, but his *subscriptio* makes it clear that what had been in Paradin an *impresa* is now an emblem of Christ's death and resurrection.⁶⁰

Como las empresas, las medallas conmemorativas, cuyo origen data de la Edad Media, también fueron inspiración y fuente en la creación de los emblemas. "Fueron usadas para conmemorar las obras y los logros alcanzados por los grandes hombres de la época o para celebrar sus altas cualidades espirituales y mentales"⁶¹ Como la empresa también constaba de dos partes: un mote y un motivo

⁶⁰ Peter M. Daly, *op. cit.* p. 23. "El motivo del fénix fue asociado con los conceptos de "individualidad", "unicidad", "regeneración" e "indestructibilidad". El motivo se convierte en empresa cuando un individuo lo escoge junto con uno de esos conceptos para expresar una intención personal. *Las Divisas heroicas* de Paradín contiene la empresa de Eleanor de Austria, Dowager Reina de Francia, quien escoge el mote "*unica semper avis*" arriba de la imagen de un fénix rodeado por fuego. Reusner emplea el mismo motivo con idéntica *inscriptio*, pero su *subscriptio* aclara que lo que fue en Paradín una empresa es ahora un emblema de la muerte y resurrección de Cristo. (traducción mía).

⁶¹*Ibid*, p. 25.

simbólico (que podía ser el mismo de un jeroglífico, empresa o emblema) y como la empresa, también, estaba diseñada para una sola persona. Al principio se usaba una imagen del personaje en el anverso con un mensaje o mote en el reverso; luego, se comenzó a jugar más con las dos caras de la moneda y en lugar del retrato o imagen se usaron “escenas, alegorías, animales -pelicano, lince, grifo, unicornio...- u objetos simbólicos”⁶² que representaran la virtudes o cualidades del personaje.

La heráldica, conformada por blasones, escudos personales o familiares y estandartes fue otra influencia, no directa sino a través de las empresas, de los emblemas. Así como las empresas la heráldica utiliza motivos como flores y animales; y muchos críticos, según Daly, resaltan la característica de que ambas están directamente relacionadas con lo individual, su familia y sus fortunas. Daly también dice que realmente existe una interrelación entre todas estas manifestaciones artísticas. “motivos tales como el fénix, la salamandra, el armiño y el águila fueron todos empleados en jeroglíficos, empresas, heráldica, medallas y emblemas”⁶³

La emblemática también recibió la influencia del simbolismo, de la naturaleza, medieval y la exégesis bíblica; “es Dios quien habla a través de lo creado. El hombre, la naturaleza, todo está orientado hacia el

⁶² José J. García Arranz, *op. cit.* p. 60.

⁶³ Peter M. Daly, *op. cit.* p. 25.

creador”⁶⁴. Las plantas y los animales, por venir de Dios, representan esa perfección en la tierra, y la mejor manera de hacer entender al hombre sobre el buen comportamiento en la moral cristiana era relacionándolo con esos elementos cotidianos y vitales que lo acercaban al creador. Los bestiarios y herbarios fueron libros que, de los más leídos hasta el siglo XVIII, antecedieron a la emblemática en la expresión por medio de dibujos, símbolos y explicaciones a manera de sermón, método que posteriormente le traería a ésta tanto éxito entre sus muy o no muy ilustrados lectores.

El libro de historia natural más popular hasta el siglo XVIII fue El *Physiologus*⁶⁵ (“naturalista”), “pequeño manual zoológico simbólico” cuyo origen ha sido atribuido a diferentes autores debido a la pérdida de la versión griega más antigua. La traducción del libro al latín data de los años 386 – 388 después de Cristo y la obra tuvo tanta influencia en el público y fue tan popular que fue traducida a infinidad de idiomas y hasta ha sido comparada con la Biblia. Con las traducciones y el paso del tiempo el libro fue transformándose en su contenido y además de los animales se incluyeron plantas y piedras, “así que la obra se dividió en tres partes: bestiario, herbario y lapidario”⁶⁶. Así también, después del siglo XII se comenzó la costumbre de ilustrarlos; un ejemplo de estos

⁶⁴ Aquilino Sanchez Pérez, *op. cit.* p. 45.

⁶⁵ Santiago Sebastián, *El fisiólogo atribuido a San Epifanio*, Madrid, Tuero, 1986. p. VI.

⁶⁶ *Ibid.*, p. VII.

últimos es el creado a finales del siglo XII o comienzos del XIII conocido modernamente como *el Bestiario de Oxford*.

“ En la Edad Media... la naturaleza de una cosa se adivinaba en su nombre como en un jeroglífico, Y al respecto hay en el manuscrito una criatura que presenta a Adán dando nombre a los animales << expresa la idea magistral de la obra, no dar sólo una explicación simbólica y, en cierto modo científica, de las imágenes del mundo animal sin dar, también, su explicación etimológica, ésta establece un lazo indisoluble que impresiona a la imaginación, entre una cosa y su designación verbal, une la magia de la imagen con la magia del verbo, se funde con su papel simbólico y alegórico y añade un rasgo indispensable a su participación en la ordenada armonía del universo>>”⁶⁷

Si es cierto que la emblemática surgió para el deleite de una élite intelectual reducida, no podemos negar que con el tiempo y excesivo uso -y desuso - de la fórmula tripartita, su carácter esotérico y enigmático para deleitar la mente fue opacado para convertirse algunas veces en “cartillas” de enseñanza de tipo moral, religioso, político o social. Recordemos también cómo la iglesia contrarreformista, basada en los preceptos del concilio de Trento, convirtió las imágenes en producto para adoctrinar a las masas en la fe católica y salió ganadora. De esta manera, el arte de los siglos XVI y XVII y sus artistas- Caravaggio, Bernini, Zurbarán, Carracci, Borgia y Domenichino entre otros- se

⁶⁷ Santiago Sebastián *op cit.*, p. X.

aliaron con la iglesia y reprodujeron nuevos temas y motivos que pudieran educar al futuro cristiano en la familiarización con la muerte, la entrega a Dios a través del éxtasis y el martirio y la devoción a los ángeles y al niño Jesús. Así, las pinturas mostrarán ángeles que flotan, el niño Jesús como fuente de luz y sostén del mundo, la angustia del martirio, la sensibilidad del sufrimiento y el amor⁶⁸.

De la misma manera la Compañía de Jesús aprovechó las imágenes de los emblemas para adoctrinar a sus discípulos:

“Gracias a sus cualidades didácticas, los emblemas se convirtieron en una de las armas de propaganda favoritas de la compañía de Jesús. Más aún, parecían hechos a propósito para favorecer la técnica Ignaciana de la aplicación de los sentidos, para ayudar a la imaginación a representarse a sí misma en los más mínimos detalles circunstancias de significado religioso: el horror del pecado, los tormentos del infierno y las delicias de la vida piadosa. Materializándolo, hacían accesible a todos lo sobrenatural.”⁶⁹

Mario Praz llama la atención sobre cómo “mientras los escritores de empresas italianos se superaban unos a otros en pedantería definiendo los requisitos y los límites de la empresa, en otros países la palabra <<emblema>> asumía un significado tan vago que, lejos de

⁶⁸ Emile Mâle, *El Barroco*, Arte religioso del siglo XVII, Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.

⁶⁹ Mario Praz, *Imágenes del barroco*, p. 196.

buscar un emblema que se ajustase a determinados preceptos, llamaban emblema a cualquier ilustración⁷⁰.

Así fue el camino recorrido entre el juego de imagen y palabra hasta llegar al *Emblematum liber* creado por Alciato y el posterior uso que se le dió a la fórmula imagen y palabra. Para concluir esta parte, sólo quisiera resaltar la característica primordial que plantea el modelo emblemático: esa justa proporción entre ánima y cuerpo, es decir, entre pintura y palabra, de cuya combinación debe resultar una "hermosa vista" con un sentido encubierto donde el lector aguce "su ingenio para interpretar adecuadamente el significado resultante de la acción combinada del texto y la imagen"⁷¹. En Guimarães esta labor interpretativa va más allá; el lector debe, al aproximarse a la lectura de los cuentos y confrontarlos a los emblemas, advertir la necesidad de trasponer el sentido literal y ver que hay planos más profundos por descubrir. Las imágenes que Guimarães pidiera elaborar a los artistas Poty y Jardim retan al lector curioso a descubrir eso "no dicho" por las palabras y hacen que una obra, de por sí compleja, se haga más rica, simbólica y enigmática.

En los emblemas producidos por Guimarães Rosa, como en los de

⁷⁰ Mario Praz, *Imágenes del barroco*, p. 195.

⁷¹ José Pascual Buxó, "El resplandor intelectual de las imágenes: Jeroglífica y emblemática", en *Juegos de ingenio y de agudeza México*, Ediciones del Equilibrista, Turner libros, 1994, p. 31.

los grandes emblemistas de los siglos XVI y XVII, aparecen elementos de la jeroglífica egipcia, de la naturaleza, astros, signos y números, símbolos religiosos cristianos y como había mencionado antes, un componente de carácter pagano como es el tarot. A continuación me referiré a esa relación imagen y palabra que crea Guimarães con los ilustradores en *Sagarana*, específicamente en “La hora y oportunidad de Augusto Matraga” y “El burrito pardo”; y en *Primeras Historias* con el cuento “Secuencia”.

III. LOS EMBLEMAS EN “EL BURRITO PARDO”

Mudo e mouco vai Sete-de-Ouros, no seu
passo curto de introvertido, pondo, com
presisão milimétrica, no rasto das patas da
frente as mimosas patas de trás.⁷²

O burrinho pedrês

En “El burrito pardo”, como sabemos, se complementan la obra de arte pictórica con la verbal y nos corresponde desentrañar eso “no dicho” por las palabras a través de la unión de éstas con las tres figuras que acompañan la narración. Para el análisis de “El burrito pardo” indagaremos en ciertos asuntos de tipo filosófico, veremos la simbología cristiana, hechos históricos, creencias populares, y miraremos hacia atrás para descubrir cómo los antiguos egipcios interpretaban gráficamente ciertos conceptos.

Para adentrarnos en el estudio de los emblemas en la historia nos centraremos en las siguientes ideas: la actitud positiva del asno hacia el trabajo y hacia los demás, la tendencia del burro a situarse dentro de lo armónico, la sabiduría y las diferencias entre su mundo del orden y el mundo de desorden y caos de los hombres y animales que lo rodean.

⁷² João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 33. Mudo y manso va Siete de Oros, en su paso corto de introvertido, poniendo, con precisión milimétrica, en el rastro de las patas del frente las sensitivas patas de atrás. Traducción de María A. Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 57.

Además, indagaremos en la simbología del burro y en lo que éste ha representado, especialmente para el cristianismo y el budismo zen.

“El burrito Pardo” es el cuento que abre *Sagarana*. Como todos los demás, consta del título, el epígrafe, las imágenes iconográficas y la narración. Todo, por supuesto, unido para contar un todo.

“E, ao meu macho rosado,
carregado de algodão,
preguntei: p’ra donde ia?
P’ra rodar no mutirão.”⁷³
(Velha cantiga, solene, da roça.)

El epígrafe es el abre bocas de lo que viene: El burro, cargado de algodón, como quien no cargara mucho. En el plano simbólico no es un peso que lo maltrata físicamente, es el peso que lleva “ayudar en la faena” como aparece en la última línea del epígrafe. El peso de tener a sus costas la responsabilidad del grupo de vaqueros que va a acompañar al arreo y que terminará guiando y salvando. Viaje, que como en muchos de los cuentos de Guimarães marcará el destino de sus personajes.

“El burrito pardo” comienza con la dulzura y serenidad con que comienza una fábula, un cuento para niños. Nos habla del origen incierto del burrito, lo cual ciertamente no importa si tenemos en cuenta

⁷³ “ Y, a mi macho rosado, cargado de algodón, pregunté a dónde iba. A ayudar en la faena.” (Vieja cantiga, solemne, de la roza). (Traducción mía).

la característica esencial de su personalidad: perfección en la bondad; y nos recalca la antigüedad y sabiduría del animal.

La combinación de los elementos o palabras que forman su nombre: Siete de oros, nos da más idea sobre la intención y la carga simbólica del mismo. El número siete representa la perfección, la completud. Siete corresponde a los siete días de la semana en los que se deben trabajar seis y el séptimo es el de descanso, representando el centro. Si vamos al Génesis, el número siete también representa la totalidad, lo acabado: Dios creó al mundo en seis días y descansó en el séptimo, haciéndolo sagrado, Así el Sabbat, no es un día de descanso, es el día de celebración de la coronación del logro. Siete también representa el orden moral así como la estructuración de las energías y principios en el orden espiritual. Siete fue el símbolo en el antiguo egipto de la vida eterna. Simboliza la perfección dinámica de un ciclo completo. Cada fase de la luna dura siete días y cuatro fases (4 x 7) completan el ciclo.

“El número siete es frecuentemente usado en la Biblia: por ejemplo: Candelabro de los siete brazos, siete espíritus reposando sobre la vara de Jesé; siete cielos donde habitan los órdenes angélicos; Salomón construye el templo en siete años. No solamente el séptimo día, sino también el séptimo año es de reposo. Cada siete años los servidores son liberados y los

deudores eximidos. Siete se utiliza setenta y siete veces en el Antiguo Testamento⁷⁴

Otro sentido muy importante del número siete es que representa el fin del mundo y la consumación del tiempo. De acuerdo con San Agustín, el siete mide la longitud de la historia y el período del peregrinaje de la humanidad en la tierra.⁷⁵

Volviendo a la idea del número siete como número de la perfección, es decir, de la perfecta actualización del individuo, podemos entender que también el siete sea el número del hermafrodita, como en África es el número de los Gemelos místicos, pues el hermafrodita y los gemelos son uno y el mismo. En el tarot, por ejemplo, la pareja del Emperador y la Emperatriz (cuatro y tres) producen el Padre y la Madre, perfección en lo manifestado.⁷⁶

Todo lo anterior nos ayuda a desentrañar a Siete de Oros: primero, nos muestra el punto central de la personalidad del burrito, es un ser perfecto que posee las energías físicas, mentales y morales necesarias para afrontar la fatalidad. Él siempre huye del bullicio y los conflictos, no le gusta ser visto, siempre quiere estar en ese plano espiritual de la meditación, con sus ojos cerrados, para mirar mejor hacia su interior y esquivar el desorden exterior:

⁷⁴ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 943.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 944.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 866.

Enfarado de assistir a tais violências, Sete-de-Ouros fecha os olhos. Rosna engasgado. Entorna o frontispício. E, cabisbaixo, volta a cochilar. Todo calma, renúncia e fôrça não usada. O hálito largo. As orelhas peludas, fendidas por diante, como duas mal enroladas fôlhas sêcas. A môdorra, que o leva a reservatórios profundos. As castanhas incompletas das pernas. As imponentes ganachas. E o estreme alheamento de animal emancipado, de híbrido infecundo, sem sexo e sem amor.⁷⁷

Es de notar también que Siete de Oros es un ser que ha pasado por la vida solitario, la historia no da cuenta de una compañera de viajes o amores y por el contrario, recalca esa condición de “ser emancipado e híbrido infecundo sin sexo y sin amor”. Así vemos la relación del animal con el número siete, que en este sentido representa al hermafrodita que se complementa en sí mismo. Siete de Oros es el macho y la hembra, el burro y la mula, el hombre y la mujer en uno solo. No hay acciones determinadas que lo encasillen en cierto género, él es la fuerza unida con la dulzura.

Como se dijo antes, el siete representa el final del mundo, el peregrinaje del ser humano en la tierra; pues bien, no olvidemos que fue Siete de Oros quien decidió el destino de los vaqueros en el clímax de la

⁷⁷ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 7. “Molesto de presenciar tales violencias, Siete de Oros cierra los ojos. Rebufna atragantado. Entorna el frontispicio. Y, cabizbajo, vuelve a dormir. Todo calma, renuncia y fuerza no usada. El aliento grande. Las orejas peludas, undidas por delante, como dos mal enrolladas hojas secas. La modorra, que lo lleva a reservas profundas...la extrema enajenación del animal emancipado, de híbrido infecundo, sin sexo y sin amor.”

Traducción de María A. Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 32.

historia cuando éstos están en medio de la inundación, y, ¿quién se salva? El mayor Saulo, quien en cierto sentido es parecido al burrito, por su capacidad de análisis, tranquilidad y bondad; Francolín, que se salvó por “un rabo” pues se agarró firmemente a la cola de Siete de Oros y tuvo que sufrir, merecidamente, por su incredulidad hacia el burrito, quien también posee el sentido del cumplimiento del deber y la humildad, y por otro lado Badú que “fue tocado” por las fuerzas positivas del burrito y se fundió con él para, en medio de su caos y desorientación interior, dejarse llevar inconscientemente a la salvación.

Ahora, la segunda parte del nombre: “de Oros” nos lleva, maravillosamente, a los mismos atributos del burrito al ser analizado bajo el número siete. El oro ha sido observado como el más precioso y perfecto de los metales, es “el mineral luz”. “Imágenes del Buda son bañadas en oro como señal de luz y absoluta perfección”⁷⁸. De la misma manera el oro representa la inmortalidad, así como el siete representaba la vida eterna. “En China y en India la medicina o receta de la inmortalidad era preparada con el oro y su base”⁷⁹. Asimismo, el oro “por su pureza e incorruptibilidad, es el metal, por encima de todos los demás, del conocimiento escondido”.⁸⁰ Esta explicación es muy interesante pues nos lleva a ver esa inteligencia pausada y silenciosa de nuestro “viejo y sabio” Siete de Oros, sus decisiones puntuales sobre

⁷⁸ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 784.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 785.

⁸⁰ *Loc. cit.*,

qué hacer en los momentos de gran peligro o inestabilidad, como cuando se empequeñece y se desliza entre todos los demás pendencieros animales para evitar la pelea con el potro pampa, o cuando le toca decidir por los demás si entra al agua o no, pues, “¡Un burro no se mete en lugares de donde no sepa cómo salir!”.

Muy interesante también es la relación que podemos hacer con el hecho de que Siete de Oros ha pasado por diversos dueños, los cuales no han corrido con la misma suerte sólo por tenerlo a su lado, y el hecho de que si el oro es bien usado, trae la felicidad, pero si es mal utilizado puede causar daño a su poseedor. El oro es “un metal ambivalente, es la llave para muchas puertas, pero también la carga o el peso que puede partir extremidades y romper cuellos”⁸¹

Recordemos que sobre él murió un arriero baleado a traición, fue objeto de burla de los gitanos que lo marcaron y lo usaron para robar, quienes a su vez pagaron por su afrenta con la cárcel y el maltrato, y últimamente fue adquirido por el mayor Saulo, quien supo darle buen trato y valía y, por lo mismo, recibía del burrito su respeto y buenas acciones para con él y lo bueno de su gente. Por ejemplo Francolín, que por su honestidad, dicharachería y alegría termina ocupando el lugar del mayor Saulo y lo monta por un rato, con vergüenza, en medio de su orgullosa ignorancia, de entrar al pueblo a su lomo. O al final, cuando lo

⁸¹ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant , *op. cit.*, p. 786.

monta Badú quien, por el amor de una mujer le huye a la pelea con Silvino que quiere matarlo, y termina salvado al cruzar el río crecido abrazado a él. Los seguidores o hacedores del bien recibirán el bien.

“que quien va al frente bebe agua limpia”



Este primer emblema, así como los otros dos que acompañan al cuento están presentados en forma circular, ya habíamos mencionado que todos los emblemas de *Sagarana* vienen presentados de idéntica forma. Es decir, que los elementos que los componen vienen encerrados dentro de un círculo. Según el diccionario de símbolos de Cirlot ⁸² el círculo representa la perfección del hombre que ha alcanzado la unidad interior, algo así como la etapa final del ser. Rescatamos esta idea porque la historia de Siete de Oros nos muestra a un asno viejo, podríamos decir que en un punto culminante de su existencia,

⁸² Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Nueva colección Labor, 1985, 6. ed, pp. 130-131.

caracterizado por muchas virtudes como la sabiduría, el poder que da el conocimiento de los hombres y la naturaleza, la humildad, la valentía, la laboriosidad, el amor, la paciencia... en fin; una lista enorme de atributos que nos lleva a pensar que Siete de Oros posee realmente esa unidad interior que determina al ser perfecto.

A lo largo de la historia el burrito es descrito como: viejo, viejo y sabio, todo calma, renuncia y fuerza no usada, solitario, bueno de carácter, calmado, pacifista, comodino y honesto, inconvencible...

“Bem que Sete-de-Ouros se inventa sempre no seu. Não a praça larga do claro, nem o cavouco do sono: só um remanso, pouso de pausa, com as pestanas meando os olhos, o mundo de fora feito um sossêgo, coado na quase-sombra, e, de dentro, funda certeza viva, subida de raiz; com as orelhas – espelhos da alma – tremulando, tais ponteiros de quadrante, aos episódios para a estrada, pela ponte nebulosa por onde os burrinhos sabem ir, qual a qual, sem conversa, sem perguntas, cada um no seu lugar, devagar, por todos os séculos e seculórios, mansamente amén.”⁸³

Siete de Oros siempre está en un punto medio, tal vez en el punto exacto donde reina la armonía de los sentidos y de los sentimientos. Dicha calma también funciona como disfraz que lo confunde con los

⁸³ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 33. “Bien que Siete de Oros se inventa, siempre en lo suyo. No en la plaza de la claridad, ni en el surco del sueño: sólo un remanso, reposo de pausa, con las pestañas mediando los ojos, el mundo de fuera hecho un sosiego, colado en la casi sombra, y, de dentro, profunda certeza viva, subida de raíz; con las orejas - espejos del alma - tremolando como punteros de cuadrante, a los sucesos del camino, por el puente nebuloso por donde los burros saben ir, lado a lado, sin conversación, sin preguntas, cada uno en su lugar, despacio, por todos los siglos de los siglos, mansamente, amen”. Traducción de Antelma Cisneros y María A. Salado en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 58.

demás burros, con los comunes y corrientes, ya que al ser la humildad una de sus características ¿para qué exhibirse y mostrarse como el ser grande que es? El diccionario de símbolos de Chevalier complementa esta idea de excelencia y nos remite al budismo zen donde se encuentran a menudo dibujos de círculos concéntricos, que simbolizan la última etapa del perfeccionamiento interior, la armonía del espíritu adquirida.”⁸⁴

En “El burrito pardo” leemos:

“Siete de Oros detesta los conflictos”

“Siete de Oros (que) conocía en punto donde estarse sin tumulto ...”

“Mudo y manso va Siete de oros”

“-Me voy en paz, voy ligero, en silencio”. Con eso estuvo de acuerdo Siete de Oros”

“-Orden!, Miren al burro...”

Además, hay pasajes en la historia donde el narrador nos dice lo que piensa el burro, los sonidos que lo acompañan mientras anda por el momento más difícil de su travesía. Hay párrafos que parecen oraciones recitadas por y para él, dichas para poder soportar las penurias de tener que lidiar con las situaciones difíciles y sobre todo, con los hombres:

⁸⁴ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant , *op. cit.*, p. 301.

“Uma peitada. Outro tacar de patas. Chu-áa! Chuáa... – ruge o rio, como chuva deitada no chão. Nenhuma pressal. Outra remada, vagorosa. No fim de tudo, tem o pátio, com os cochos, muito milho, na fazenda; e depois o pasto: sombra, capim e sossêgo... Nenhuma pressa. Aqui, por ora, êste poço dôido, que barulha como um fogo, e faz mêdo, não é nôvo: tudo é ruim e uma só coisa, no caminho: como os homens e os seus modos, costumeira confusão. Ê so fechar os olhos. Como sempre. Outra passada, na massa fria. E ir sem afã, à voga surda, amigo da água, bem com o oscuro, filho do fundo, poupando fôrças para o fim. Nada mais, nada de graça; nem um arranco, fora de hora. Assim.”⁸⁵

Un “assim” que suena a amén, como si con este pensar recargara las energías positivas de sí mismo al evocar esas pequeñas alegrías que lo esperan al final del camino: el pesebre, la sombra, el sosiego, en el momento en que el círculo se cierre. El emblema que termina con el cuento: el burrito volviendo de la faena representado con un mundo y sus meridianos en el que sobresale sólo la cabeza del burro dirigiéndose hacia la izquierda, es una cifra de esta idea, pues muestra esa estabilidad y orden que acompañan al burro en la búsqueda de su regreso.

⁸⁵ João Guimarães Rosa, *Sagarana* p. 65. “Una pechada. Otro estirón de patas. ¡Chu-áa! Chuáa!... ¡Ninguna prisa! Otra remada lenta. Después de todo, está el patio, con los pesebres, mucho maíz en la Hacienda; Y después el pasto: sombra, zacate y sosiego... Ninguna prisa. Aquí, por ahora, este pozo loco que hace ruido como fuego y da miedo... Sólo hay que cerrar los ojos. Como siempre... Ir sin afán, bogando suavemente, amigo del agua, conforme con lo oscuro, hijo del fondo, guardando fuerzas para el final. Nada más, sin desperdicio; ni un arranque. Fuera de tiempo. Así.” Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, pp. 89- 90.

El concepto de perfección en “El burrito pardo” podríamos extenderlo de igual manera, ¿por qué no?, a la labor del escritor al querer formar un mundo plástico – literario con la ayuda de un emblemista. Es decir, la idea de concebir los emblemas encerrados en un círculo nos crea, como lectores y estudiosos, un espacio de unidad, de perfección, donde imagen y palabra se hacen uno para originar un universo íntegro que podemos abordar desde diferentes perspectivas y del cual podremos derivar una gran multiplicidad de sentidos.

El círculo es también el símbolo del tiempo; la rueda que gira. Ya nos habíamos remitido a esta idea cuando presentamos el emblema que acompaña al título. “Desde la más lejana antigüedad, el círculo ha servido para englobar el tiempo y medirlo mejor”⁸⁶. La idea del círculo como noción del tiempo cíclico, indefinido y universal, nos sitúa entre el día y la noche, el comienzo y el fin y de nuevo el comienzo. Recordemos que la historia de Siete de Oros “como la historia de un hombre grande, bien se da en el resumen de un solo día de su vida”⁸⁷, de seis de la mañana a la media noche. El transcurrir del tiempo nos lleva a pensar en el nacimiento y en la muerte y en la experiencia que se adquiere entre estos dos estados. Ya se dijo que Siete de Oros era un viejo y por consiguiente un ser cargado de vivencias y de sabiduría y aquí giramos

⁸⁶ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 302.

⁸⁷ João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 2.

de nuevo y llegamos, otra vez, al punto de la perfección que distingue al asno.



En Grecia se representa esta idea del transcurrir del tiempo con la imagen de la serpiente que se muerde la cola⁸⁸. Dicha figura, que en una de sus variaciones, diez años después usaría al final de su libro *Gran Sertón: Veredas*, dibujada en el emblema dentro del círculo y debajo del burrito, nos hace pensar en el día y la noche de esa jornada que comienza para Siete de Oros, jornada que debe concluir con la misma actitud con que la comenzó.

" El *ouroborus* - ∞ - es también símbolo de manifestación y reabsorción cíclicas; es autofecundador permanente; como lo muestra su cola hundida en su boca; es perpetua transmutación de muerte en vida, ya que sus colmillos inyectan veneno en su propio cuerpo " ⁸⁹.

⁸⁸Horapollo. *Hieroglyphica*. Madrid, Akal ed. 1971, pp. 43 - 48.

⁸⁹ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant , *op. cit.*, p. 927.

La figura del asno cargado que se dispone a andar con dirección hacia la derecha nos deja ver varios detalles sobre la calidad de Siete de Oros y sobre el desarrollo de la historia. Recordemos que en *Gran Sertón: Veredas* ese mundo llamado el sertón está marcado por la carga simbólica que arrastra el río San Francisco cuyo paso rompe dos lados, el derecho y el izquierdo, que, separados por su cauce, constituyen dos espacios con cualidades opuestas. El lado derecho del río San Francisco corresponde a lo fasto, nefasto es el izquierdo.

En el lado derecho la topografía parece ser más nítida; las relaciones, más normales. Lado del gran justiciero Joca Ramiro, del astuto Zé-Bebelo, de la vida doméstica en el curraliño, de la amistad todavía límpida (a pesar de la revelación en el Guararavaca del Guaicuí) por Diadorín, mujer disfrazada de hombre. En el lado izquierdo, la topografía es frecuentemente huidiza, a cada momento se pasa a lo imaginario, en sincronización con los hechos extraños y discrepantes que allí suceden. Lado de la venganza y del dolor, del terrible Hermógenes y su refugio en el alto Cariñaña, de las tentaciones oscuras, de los pueblos fantasmales, del pacto con el diablo.⁹⁰

De igual manera, en "El burrito pardo" el arreo que se moviliza en sentido derecho va al encuentro de lo positivo, la disolución del caos, el renacimiento a partir de la purificación en la corriente. Las aguas del

⁹⁰ Antonio Cándido, *op. cit.*, p. 74.

río de las Viejas así como las del San Francisco marcaron los destinos de los héroes que los cruzaron. En las primeras, Siete de Oros y los que lo siguen se enfrentan con la muerte; unos se enredan en su lecho, otros abrazan una oportunidad más para vivir. En las segundas, las del río San Francisco en *Gran Sertón: Veredas*, Riobaldo conoce a Diadorín.

Volviendo a nuestro burrito y a su devenir, no nos olvidemos que para muchas culturas y diferentes épocas el asno ha sido sinónimo de pereza, ignorancia, obscuridad, impostura o indecisión; no para los apolíneos, quienes lo ofrecían en sacrificio, o para la tradición cristiana, en la que el asno ha sido "símbolo de la humildad, de la paz y de la sinagoga", de la humildad, como cuando Cristo entra a Jerusalén en el Domingo de Ramos, en este caso es una burra, para dar muestras de humildad, porque los romanos entraban a caballo.⁹¹ En este mismo sentido, el asno también es muestra de paciencia, arrojo y pobreza, al ser usado por José cuando lleva a María y a Jesús a lomo de una jumenta hacia Egipto.

En nuestro cuento vemos la ironía de esta historia de la Biblia pues, hay un momento en que el mayor Saulo le pide a Francolín que dé su caballo a Juan Manico y que tome a Siete de Oros; Francolín enfadado y un poco preocupado dice: " -Só mesmo pelo respeito meu do senhor, seu Major... Isto, sim, dou meu pescoço! Em serviço do senhor carrego pedras, seu Major. Só peço é ordem para o João Manico me dar

⁹¹ Ignacio Cabral Pérez, *Los símbolos cristianos*. México, Trillas, 1995, pp. 128 - 129.

de nôvo meu cavalinho, na entrada do arraial, para no ficar feio eu, como ajudante do senhor, o povo me ver montado neste burro esmoralizado...”⁹²

Si nos centramos en los anteriores aspectos positivos de la imagen el asno reconoceríamos las cualidades de Siete de Oros y su calidad de salvador en el momento más decisivo de la travesía. Recordemos que fue él quien guió a los demás por el crecido río y quien salvó la vida de Badú, que iba a ser asesinado por Silvino.

“Sete-de-Ouros parara o chouto; e imediatamente tomou conhecimento da aragem, do bom e do mau: primeiro, orelhas firmes, para cima –perigo difuso, incerto; depois, as orelhas se mexiam, para os lados –dificuldade já sabida, bem posta no seu lugar. E ficou. A treva era espessa, e um burro não é gato e nem cobra, para querer enxergar no escuro. Ele não espiava, não escutava. Esperava qualquer coisa.

E, quando essa chegou, Sete-de-Ouros avançou, resolutivo. Chafurdou, espadanou água, e foi. Então, os cavalhos também quiseram caminhar.”⁹³

⁹² João Guimarães Rosa, *Sagarana*, pp. 37-38. “Nomás de veras por respeto a usted, señor mayor...eso sí doy mi cabeza! A su servicio cargo piedras, señor mayor. Sólo le pido que ordene a Juan Manico que me dé de nuevo mi caballito, a la entrada del pueblo, para no verme mal, como ayudante suyo que soy, y que la gente no me vea montado en este burro tan desprestigiado.” Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 63.

⁹³ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 62. “Siete de Oros detuvo el trote; y de inmediato tomó conocimiento del viento, del bueno y del malo: primero orejas firmes, para arriba - peligro difuso, incierto; después las orejas se movían, hacia los lados, - dificultad ya sabida, bien puesta en su lugar. Y se detuvo. La tiniebla era espesa, y un burro no es gato ni víbora para querer ver en lo oscuro. No espiaba, no escuchaba. esperaba cualquier cosa. Y cuando ésta llegó, Siete de Oros avanzó, resuelto. Se metió, salpicó agua, y se fue. Entonces los caballos también quisieron caminar. Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 87.

Si observamos bien el emblema y lo comparamos con el tercero, nos daremos cuenta de que el primero marca un comienzo, el inicio de una labor. Aquí el burrito lleva carga, tiene una pata dirigiéndose hacia adelante y se encamina hacia la derecha mientras el tercero señala el camino de la izquierda, el del regreso.



El ritmo que marca el tiempo de la narración de “El burrito pardo” se da en crescendo. Comienza desde que Siete de Oros comete el equívoco de dejarse ver por el mayor Saulo y ser elegido para participar en la vaqueada, alcanza la altura máxima cuando el burro y los vaqueros tratan de cruzar el río por segunda vez para volver a la hacienda y termina casi un instante después, cuando el burrito, ya recuperado y liberado del momento decisivo de marcar el destino de los demás, se acomoda para dormir- como si nada importante hubiera pasado - en un lugar cualquiera, entre la vaca mocha y la pinta. Dicho ritmo también es marcado por las historias que paralelamente se narran y que a veces en su punto culminante a la vez son interrumpidas por los acontecimientos que suceden en el camino.

Los narradores dentro del cuento son Tote, quien empieza, al momento de comenzar el arreo con una historia corta y triste que sirve de abre bocas para las que vienen después. Tote narra la historia de la vaca ahumada a la que él y Josías quisieron probarle la bravura y, por falta de entendimiento sobre quien era “el que esperaba y quien el que arrancaba”, termina matando a Josías. La segunda historia, la del cebú Calundú, imponente, grande y fiero animal que salva a Raymundón de ser comido por una onza, es contada por él mismo: “Como que nunca eu não tinha visto o zebú tão grandalhão assim! A corcunda ia até lá embaixo, no lombo, e, na volta, passava do lugar seu dela e vinha pôr chapéu na testa do bichão. Cruz! E até a lua começou a alumiar o Calundú mais do que as outras coisas, por respeito...”⁹⁴ Posteriormente Raymundón le contará al mayor Saulo otra historia, trágica esta vez, sobre el terrible Calundú, cuando mata al hijo del señor Borges quien cariñosamente lo estaba alimentando y a raíz de esto es enviado a Vista Alegre. Allí, a su llegada, Calandú en su arrepentimiento y dolor por la muerte de Don Vadico, comienza a aullar y muere; los vaqueros concluyen que el cebú murió de dolor pues fue poseído por un espíritu malo que lo llevó a matar al niño. La narración de la bravura y suerte del Calundú imprime al cuento tensión y fuerza y

⁹⁴ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 29 “...como que nunca había visto al cebú así, ¡tan grande! La joroba le corría hasta allá abajo, en el lomo, y de regreso, rebasaba su lugar y volvía a subirse como sombrero en la testa del animalón, ¡Cruz! Y la luna comenzó a alumbrar a Calundú mas que a las otras cosas, por respeto...” Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 54.

es intercalada con las subsecuentes narraciones de la llegada de la lluvia, el incidente que le ocurre a Badú de ser casi tumbado de su caballo por un toro y la llegada al arroyo del Hambre que va a ser cruzado por primera vez. Acontecimientos importantes que van a desarrollarse y a problematizarse al acercarse el final de la historia con la crecida del arroyo del Hambre y la decisión abierta de Silvino de matar a Badú.

La última historia es narrada por Juan Manico, un poco antes de cruzar el río para volver a la hacienda. El hecho sucedió hacía más de veinte años, cuando el mayor Saulito quiso comprar un ganado no muy bueno cerca del Paracatú. Junto con el ganado el hacendado pidió a don Saulito se llevara a un niño negrito, para ser entregado a su tío en el Curvelo. La tristeza por la partida que embarga al ganado y al niño, hace que este último llore y se lamente a lo largo del camino y que los animales no quieran avanzar: “Cada um caminhava um trecho, virava para trás e berrava comprido, de vez em quando...Era uma campanha! A qualquer horinha a gente estava vendo que a boiada ia dar a despedida e arribar.”⁹⁵ El niño entra en tal estado de “saudade” que lo hace cantar

⁹⁵ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 55 “Cada uno caminaba un tramo, volteaba hacia atrás, y de vez en cuando bramaba largo... ¡Era una lucha! A cada momento veíamos que la boyada iba a dar la despedida y regresar” Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 79

una tonada lastimera, afectando a animales y vaqueros por igual. Es tal el dolor que espasme, que los animales paran de bramar para escucharlo, y los vaqueros sentían parar sus corazones, don Saulito había sacado del bolsillo el retrato de su esposa “mais as cartas...Porque seu Saulinho não sabia ler, mas gostava de receber cartas da mulher, e não deixaba ninguém ler para êle: abria e ficava só olhando as letras, calado e alegre, um tempão... E êle disse: -Deixa o menino chorar suas mágoas, que o pobre está com a alminha dêle entalada na garganta...”⁹⁶

La historia termina cuando en la noche el ganado huye junto con el negrito. El ganado se pudo recuperar y del negrito nunca se supo nada.

Este artificio de Guimarães de ensartar historias dentro de una historia nos muestra su maestría al crear un todo armonioso del texto narrado. Las narraciones tienen hilos que se entretajan. Josías subestimó a la vaca ahumada así como la mayoría de los vaqueros subestiman a Siete de Oros y, al final, el negrito y el ganado embargados en la tristeza del viaje, de dejar lo amado, nos muestra la condición de todos los vaqueros que arriesgan sus amores y tierras por el arreo del ganado. Por otro lado, tenemos a Calundú, que por su calidad de ganado indú, nostálgico, misterioso y desarraigado nos muestra el reverso del burrito Siete de Oros, sedentario, tranquilo y seguro en su

⁹⁶ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p.57. “más las cartas, y se quedo mirando. Porque aunque don Saulito no sabía leer, le gustaba recibir cartas de su mujer, y no dejaba que nadie se las leyera: las abría y se quedaba nomás mirando las letras, callado y alegre, un largo tiempo...Y dijo: ‘Deja que el niño llore sus penas, el pobre tiene su almita atorada en la garganta!’ ” Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 82.

grandeza y humildad. En esta madeja que es la obra de Guimarães, el viaje está presente como símbolo de purificación y regeneración; por ese motivo incluí esa línea que sirve de epígrafe al primer emblema del cuento: “que quien va al frente bebe agua limpia”. Así, mientras el burrito pardo se dirige hacia la derecha en su viaje de ida, seguro de sus sentidos y de la buena ventura, los demás van en la incertidumbre, en el caos. Para el burrito el viaje es purificación, regeneración de sus energías y afirmación de sus potenciales.

Aglâeda Facó en “Gimarães Rosa: Do Ícone ao Símbolo”⁹⁷ dice que es desde *Augusto Matraga* que la travesía, significando purificación, cobra sentido. Yo diría que desde “El burrito pardo” Guimarães está dándole a sus personajes ese poder de regenerarse en la travesía por los ríos, veredas y caminos del sertón, y pienso, además, que “El burrito” abre ese camino del viaje que se hace claro y penoso en “La hora y la oportunidad de Augusto Matraga” y grande y peligroso en *Gran Sertón: Veredas*.

⁹⁷ Aglaêda Facó, *Guimarães Rosa: Do Ícone ao Símbolo: Ensaio de estilística*. Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982.



Este segundo emblema representado por tres caballos del ajedrez trae las ideas de la inteligencia y del orden. Es de resaltar que dentro de la narración se manejan dos estados de comportamiento: el orden y el caos. Los cuatrerros deben mantener el orden de los animales sin darse cuenta de que son ellos, y no los animales los que están en un mundo desordenado plagado de peleas, de celos y de provocaciones. "Vinham em fila índia, sopesando as varas. Cada um trazzia, na capanga, bem agargalada, uma garrafa suplementar. Cavalgada estúpida. Sem a boiada, seriam como almas sem corpo."⁹⁸

Los caballos - dos por cada lado del tablero - en el juego de ajedrez, son más importantes que los peones, pero menos importantes que el alfil o el Rey y la Reina. El caballo representa y actúa como estructurador, tiene una movilidad en "L" hacia la derecha y hacia la izquierda que le proporciona la capacidad de abarcar espacios, tiende a

⁹⁸ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 51. "Venian en fila índia, sopesando las varas. cada uno traía, en el morral, bien amarrada, una botella de repuesto. Cabalgata absurda. Sin la manada, eran como almas sin cuerpo" Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos* p. 75.

agrupar. Aquí el caballo es la estrategia, es el defensor. En nuestra historia el burro sería la "ironía" de ese caballo; Siete de Oros será ese soldado profesional que en los tiempos medievales protegía a las personas de rango, a los personajes importantes y que en un momento dado, debía sacrificarse por los demás. Siete de Oros es quien protege a Badú, quien se abraza a él tiernamente para no dejarse caer al río, y reúne a los vaqueros al final para conducirlos hacia la salvación. Siete de Oros es la inteligencia, su mundo es el del orden; es él quien representa a Saulo*, la cabeza de la hacienda y organizador de la manada y de los vaqueros, en el momento en que no está y toma las riendas del camino de regreso.

Sete-de-Ouros parara o chouto; e imediatamente tomou conhecimento da aragem, do bom e do mau: primeiro, orelhas firmes, para cima –perigo difuso, incerto; depois, as orelhas se mexiam, para os lados_ dificuldade já sabida, bem posta no seu lugar. E ficou. A treva era espessa, e um burro não é gato e nem cobra, para querer enxergar no escuro. Ele não espiava, não escutava. Esperava qualquer coisa.

* Cuyo nombre y labor nos remite al apóstol Saulo, nacido en Tarso tal vez 10 años después de Jesucristo, quien, en su camino a Damasco para apresar cristianos, cayó de su caballo cegado por una luz y oyó la voz de Jesús que le dijo: "¿Por qué me persigues?" "Yo soy Jesús, el que tú persigues". Desde ese momento Saulo, convertido en Pablo, se convertiría en un gran predicador y edificador y organizador de la iglesia católica. Información tomada de (DE, 22 de agosto del 2004 en [http:// churchforum.com/santoral/junio/3006.htm](http://churchforum.com/santoral/junio/3006.htm))

E, quando essa chegou, Sete-de-Ouros avançou, resoluto. Chafurdou, espadanou água, e foi. Então, os cavalos também quiseram caminhar.”⁹⁹

Puede que esto suene a “delirio interpretativo” pero, esta idea de los caballos del ajedrez también me hace pensar en los caballos famosos de la historia y en las grandes batallas. La mitología nos presenta a Pegaso y al caballo de Troya. Las batallas trajeron consigo a Bucéfalo, el caballo favorito de Alejandro el Grande, y a Marengo que cargó a Napoleón en numerosas batallas. los grandes conquistadores y muchos otros personajes ganaron sus territorios y salvaron sus vidas montados en sus caballos. Badú no se hubiera salvado si el azar no lo hubiera colocado en las manos - es decir, en las patas - de Siete de Oros.



⁹⁹ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 62 “Siete de Oros detuvo el trote; y de inmediato tomó conocimiento del viento, del bueno y del malo: primero, orejas firmes, para arriba - peligro difuso, incierto; después, las orejas se movían hacia los lados - dificultad ya sabida, bien puesta en su lugar. Se detuvo. La tiniebla era espesa, y un burro no es gato ni vibora para ver en la oscuridad. No espía, no escuchaba. Esperaba cualquier cosa.

Cuando ésta llegó, Siete de Oros avanzó, resuelto. Atisbó, salpicó agua y se fue. Entonces, los caballos también quisieron caminar” ” Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 87.

El tercero y último emblema nos muestra al globo terráqueo con sus meridianos y en él una cabeza de asno, con las orejas muy paradas, en dirección hacia la izquierda. Ya se había dicho que la cabeza del asno simbolizaba la humildad y, además, en este caso, el coraje. "Covarrubias, dispone la cabeza de asno confiriendo un sentido positivo pues entiende que es dichoso aquel que se retira del bullicio del mundo y vive dedicado a sus trabajos: *Porque este animal no es para caminar con él jornadas muy largas, y sólo sirve para el contorno de su lugar y aldea*"¹⁰⁰. Así lo reafirma el mayor Saulo cuando le dice a Francolín: "Quédate atrás, despacio, que el burrito ya penó mucho y necesita ir al paso"¹⁰¹.

Los meridianos, en este caso, simbolizan el orden; y si tenemos en cuenta que el burrito ya está de regreso, podemos afirmar que se vuelve a la armonía que existía en un comienzo, en el principio, antes de ser visto y reclutado para la faena. Pues bien, Siete de Oros llegó, después de haber cumplido su hazaña, sin ningún orgullo...

"Folgado, Sete-de-Ouros endireitou para a coberta. Farejou o côcho. Achou milho. Comeu. Então, rebolcou-se com as espojadelas obrigatórias, dansando de patas no ar e esfregando as costas no chão. Comeu mais. Depois procurou un lugar qualquer, e se acomodou para dormir, entre a vaca môcha, e a

¹⁰⁰ Horapollo. *op. cit.*, p. 217.

¹⁰¹ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 64.

vaca malhada, que ruminavan, quase sem bulha, na obscuridão.”¹⁰²

Tal vez sería redundante insistir en que las posibilidades de interpretación que se abren al lector a partir de la combinación armónica entre imagen y palabra resultan muy diversas, complejas, e inclusive bastante divertidas. En este punto podemos afirmar que las imágenes propuestas por Guimaraes Rosa al ilustrador Poty crean una armonía conceptual con el texto en prosa, creando así, una unidad homogénea de contenidos semánticos.

Finalmente quisiéramos excusarnos con los demás personajes de la historia, con Saulo, con Silvino y Badú que tanto nos preocuparon, con Juan Manico y Francolín que nos sacaron muchas risas, aunque subestimaran el valor de Siete de Oros, y con los demás animales de la hacienda; pero ¿cómo no centrarte en la historia del único asno que ha sabido meterse...y quedarse en tu corazón?

¹⁰² João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 68. "Liberado, se encaminó hacia el cobertizo. Olfateó el pesebre. Encontró maíz. Comió. Entonces, se revolcó, lanzó las coces de rigor, bailando de patas al aire y restregando la espalda en la tierra. Comió otro poco. Después buscó un lugar cualquiera, y se acomodó para dormir entre la vaca mocha y la vaca pinta, que rumiaban, casi sin ruido, en la oscuridad." Traducción de María Auxilio Salado y Antelma Cisneros en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 92.

IV. IMALABRA EN “LA HORA Y LA OPORTUNIDAD DE AUGUSTO MATRAGA”

Anteriormente en este trabajo había hecho referencia a algunos aspectos presentes en *Sagarana* y particularmente en el cuento “La hora y la oportunidad de Augusto Matraga”: Había mencionado cómo los personajes sostienen una lucha interna y mencioné a Augusto Esteves como ejemplo claro, pues, con su cambio de nombre o identidad, su actitud y destino cambian. También había dicho que la historia de Matraga era una historia de redención o salvación espiritual ya que, después de haber sido un hombre poderoso prepotente, con la ayuda de la religión católica el personaje logra transformarse, cambiar el destino de algunas personas y recuperar su alma al redimirse ante Dios y ante los hombres.

Para el análisis de este cuento, o novela corta, como la llaman algunos, buscaré eso “no dicho” o apenas tocado por las palabras en las imágenes grabadas por Poty, y en otras imágenes de tipo emblemático creadas por el autor dentro de la narración – como la marca del triángulo encerrado en un círculo usada para marcar al personaje- y me adentraré en unas claves simbólicas de tipo esotérico y religioso, El Nuevo Testamento, especialmente los evangelios, el número tres, la vida de santos e imágenes y elementos pertenecientes a la religión católica, que determinan el destino del personaje.

“En el principio era el Verbo, y el Verbo era con Dios, y el Verbo era Dios”¹⁰³ La afirmación que abre el libro de San Juan, donde no hay duda que el Verbo se hace acción en Jesús y que Jesús es Dios en la tierra, se hace negación en “La hora y oportunidad de Augusto Matraga”: “Matraga no es Matraga, no es nada, Matraga es Esteves”. Para Jesús había un camino marcado y para Matraga había un destino y un nombre por construir.

El personaje tiene tres nombres que marcan los estados de transformación de su persona y su vida, dos que “marcan sus dos papeles sociales predominantes”¹⁰⁴: Augusto Esteves, hijo de Alfonso Esteves originario de las Pindaíbas y , don Augusto -el hombre- “modo significativo e absolutamente coherente de classificar as figuras dominantes <<autoridades, patrões, chefes, líderes>> no meio social brasileiro, muito especialmente no meio rural. De fato, *homens* são todos aqueles ficam no alto das hierarquias, abrangendo tudo e somando em suas pessoas todo o sistema social. Os homens são, assim, denunciados por su cargo e posição social”¹⁰⁵; el que tiene mujer, hijos, tierras, ganado y hombres a su cargo, es decir, el que tiene

¹⁰³ La Santa Biblia. 2. Ed. Nueva York, Sociedad Bíblica Americana, 1983. En El Evangelio según San Juan 1- 1.

¹⁰⁴ Roberto Da Matta, Nome, “Persona” e Trajetória social, en *Carnavais, Malandros e Heróis*. 4. Ed. Brasil, Zahar editores, 1983, p. 244.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 244. “modo significativo y absolutamente coherente de clasificar las figuras dominantes <autoridades, patrones, jefes, líderes> en el medio social brasileño, muy especialmente en el medio social. De hecho, *hombres* son todos aquellos que están en lo alto de las jerarquías, abarcando todo y sumando en sus personas todo el sistema social. Los hombres son, así, denunciados por su cargo y posición social” (Traducción mía).

poder. Al comienzo de esta investigación había dicho que la construcción del personaje en su transformación hacia un hombre nuevo comienza con la caída o destrucción de ese Hombre, al perderlo todo, ser abandonado y traicionado por sus yagunzos y su mujer y golpeado, casi hasta la muerte, no sin antes ser marcado con la marca del ganado del mayor Consilva, quien también le apalabró a sus hombres y se los robó. Entre el momento en que es golpeado y marcado, y el final de la historia, cuando mata a Don Juanito Bien Bien, el nombre Matraga comienza a construirse hasta hacerse evidente en ese último instante de desafío y valentía, el momento de su hora para redimirse de sus pecados. Recordemos que ese nombre sólo es mencionado dos veces, al comienzo del texto y al final, cuando cobra sentido y se supone que ha hecho "eco" en los testigos del milagro: los lectores y quienes presenciaron su redención. Matraga se hace matraca, cuando se enfrenta al gran Juanito Bien Bien, cuando por fin encuentra su oportunidad, se hace escuchar y une sus tres personas en una- la del hombre normal, el poderoso y el salvador, y se convierte en instrumento de pasión y paz para morir después. Pero veamos en detalle de qué manera se desarrolla esta historia de la pasión de Matraga.

Un personaje importante dentro del suceso de la caída de don Augusto es el peoncito, novio de la Sariema, para él Tomasia, pues la quería. La noche en que don Augusto decide comprar a la Sariema en la

subasta, no sólomente lo humilla y le pega él mismo, sino que sus hombres también lo castigan por osar pedirle a su novia que se vayan juntos y no se quede con don Augusto. Asimismo, don Augusto maltrata y desprecia a la mujer por tener “piernas de manuefonseca, una flaca y otra seca!” y por estar “en los huesos, pescado al vapor y desabrido”, no sin antes romperle el corazón hasta “hacerla sollozar el llanto más amargo de su vida” al decirle “¡Largo de aquí, pollo mojado! ¡Desaparécete!”.¹⁰⁶ La rabia guardada y el deseo de venganza del peoncito, por el maltrato y la humillación causados por don Augusto a él y a su novia, forman parte importante del momento en que éste es castigado y marcado en la hacienda del mayor Consilva.

No olvidemos, que en un lapso muy corto de tiempo, su mujer, doña Dionora, lo abandonó por otro hombre y sus matones se fueron con Consilva. El único que le fue fiel hasta el final fue Quin Recadero, quien juró vengar a su patrón después de enterarse de que había sido asesinado. Fue hasta la casa del mayor y, antes de ser baleado veinte veces, pudo matar a dos de sus guardaespaldas.

De manera que el instante en que don Augusto se da cuenta de que “la casa se le está cayendo” y decide ir a la hacienda de don Consilva, no es un momento para mirar atrás, es el tiempo para

¹⁰⁶ João Guimarães Rosa, *Campo General y otros relatos*. Traducción de Valquiria Wey, p. 97.

enfrentar a su enemigo, última acción de valentía de don Augusto antes de descender a su infierno, o mejor, a su purgatorio.

“-Tempo do bem-bom se acabou, cachorro de Estêves!...

Os capangas pulavam de cada veirada, e eram só pernas e braços.

-Frecha, povo! Desmancha!

Já os porretes caíam em cima do cavaleiro, que nem pinotes de matrinchãs na rêde...Nho Augusto desdeu o corpo e caiu. Ainda se ajoelhou em terra, querendo firmar-se nas mãos, mas isso só lhe serviu para poder ver as caras horríveis dos seus próprios bete-paus, e, no meio dêles, o capiauzinho mongo que amava a mulher-atôa Sariema.”¹⁰⁷

Ahí estaba el vengador más amargado y dolido de todos. El que debía dejarle claro a don Augusto lo que era la venganza. Por eso cantó mientras don Augusto era golpeado una vez más: “Soy como la ema / que tiene plumas y no vuela”. En tal sentido, el peoncito no tuvo que volar, o correr – pues la ema tiene gran habilidad para correr – para ver su venganza terminada, sólo debía esperar un poco. Dicen que la venganza es dulce, y el peoncito realmente estaba disfrutando de las

¹⁰⁷ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 334. “_ ¡Se acabó el buen tiempo!, ¡Estevez!, ¡desgraciado!...

Los matones saltaron por los cuatro costados, puras piernas y brazos.

_ ¡Rápido, quiébrenlo!

Los golpes caían sobre el jinete, como peces saltando en la red...Don Augusto dobló el cuerpo y cayó. Alcanzó a arrodillarse en la tierra, tratando de apoyar las manos, y sólo le sirvió para ver las caras horribles de sus propios guardaespaldas y, en medio, el peoncito enamorado que amaba a la mujer de la calle, Sariema”. Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, pp. 103 –104.

mieles de ese momento único en él que vio caer al que un día lo subestimara y humillara tanto; fue él quien juntó la leña para el fuego, “diligente y feliz”, con el que iban a calentar el hierro para marcar a don Augusto.

De esta manera comienza el viacrucis de don Augusto. Primero, como Jesús, es sometido al juicio de Pilatos – el mayor Consilva; luego, debe padecer la flagelación, el castigo; y finalmente, es crucificado¹⁰⁸, marcado:

“-Arrastem p’ra longe, para fora das minhas terras...Marquem a ferro, depois matem...

-Cá p’ra perto, carrascol... Só mesmo assim dêsse jeito, p’ra sojigar Nhô Augusto Estêves!...

E, seguro por mãos e pés, torcido aos pulsos dos capangas, urrava e berrava, e estrebuchava tanto, que a roupa se estraçalhava, e o corpo parecia querer partir-se em dois... Desprendeu-se. Mas outros dos homens desceram os porretes. Nhô Augusto ficou estendido, de-bruços, com a cara encostada no chão...

...O Major, lá da varanda, apertando muito os olhos, para espiar, e se abanando com o chapéu, tirou ladainha:

-Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêves, das Pindaibas, minha gente?!...

E os cacundeiros, em câoro:

-Não tem não! Tem mais não!...

Puxaram e arrastaram Nhô Augusto, pelo atalho do rancho do Barranco, que ficou sendo un caminho de pragas e judiação.

E quando chegaram ao rancho do Barranco, ao fim de légua, o Nhô Augusto já vinha quase que só carregado, meio nu, todo

¹⁰⁸ La Santa Biblia , *op.cit.*, Juan. 19, 17 -34.

picado de faca, quebrado de pancadas e enlameado grosso, poeira com sangue”¹⁰⁹

Esta parte del texto nos deja ver el martirio que padeció don Augusto, representación sertanera del viacrucis de Jesús, antes de ser finalmente marcado, momento en el cual comienza la transformación y purificación del alma del personaje para convertirse en un hombre nuevo. Pareciera que lo que para Jesús es el final de sus días en la tierra para don Augusto es el comienzo de ellos. Como don Augusto, Jesús es burlado por no salvarse a sí mismo habiéndose proclamado hijo de Dios. De don Augusto se ríen con la seguridad por sus días contados cuando “le ofrecen” el responso que nos lleva a recordar el “dale señor el descanso eterno...” que se reza en los novenarios para encomendar el espíritu de nuestros seres queridos que han fallecido.

¹⁰⁹ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, pp. 334-335. “¡Arrástrenlo lejos, fuera de mis tierras!... ¡Márquenlo a hierro y después lo matan!...

-¡Acércate, verdugo!... ¡Sólo así se puede sojuzgar a don Augusto Estévez!...

Asegurado de pies y manos, retorcido de las muñecas por los matones, bramaba y gritaba, y se arqueaba tanto que la ropa se rasgaba y parecía que el cuerpo se le partía en dos...Se soltó. Pero dos hombres más se acercaron corriendo y lo dominaron a golpes. Don Augusto quedó extendido, tirado de bruces, con la cara sobre la tierra...

...el mayor, desde la terraza, apretó los ojos para ver de lejos y, abanicándose con el sombrero, comenzó el responso:

_ ¿No habrá algún otro Augusto Estévez de las Pindaibas, compadres?

Y los secuaces a coro:

_ ¡Ya no! ¡Ya no!

Jalaron y arrastraron a don Augusto por el atajo de la choza del Barranco, que pasó a ser, desde entonces, un camino de azotes y tormentos.

Cuando llegaron al barranco, después de legua y media, don Augusto ya iba casi cargado, medio desnudo, picoteado de machete, quebrado a golpes, enlodado de polvo y sangre...” Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, pp. 103-104.

Sabemos que La Biblia y los Evangelios fueron libros no simplemente leídos, sino estudiados por Guimarães.¹¹⁰ Poseía varios ejemplares en diferentes idiomas en los cuales hizo múltiples anotaciones y observaciones concernientes a milagros, el Reino de Dios, el miedo, el infierno, el castigo, el Espíritu Santo, etc; temas y conceptos que evidentemente utilizó en sus cuentos. Ya se había hecho referencia a los poemas relacionados con la natividad de Jesús recogidos en *Ave Palavra* y, asimismo, en *Cuerpo de Baile*, encontramos ejemplos en “Cara de Bronce” y “Dan - Lalalan”; en *Sagarana*, como ya se había comentado, tenemos “El burrito pardo”, en donde los proverbios van y vienen y “La hora y oportunidad de Augusto Matraga” donde observamos de manera rotunda no solamente claves de simbolismo religioso como la imitación de la pasión de Cristo o de la vida de santos sino también frases tomadas directamente de las Escrituras, las cuales abordaremos más adelante en la investigación.

Después de la tortura y el juicio hechos a don Augusto viene el evento que cambia la vida del personaje y lo hace saltar, metafórica y literalmente, de una vida a otra. Él tuvo que descender al martirio, al dolor y a la humillación para ascender espiritualmente. Instantes después de ser marcado, don Augusto salta del barranco antes de ser arrojado por sus verdugos; este acto también complementa la idea del

¹¹⁰ Véase Suzi Sperber, *Caos e cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*. Cap. 1.2. “A Bíblia e os evangelhos”. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

descenso corporal como medio para alcanzar la riqueza espiritual – “el camino que lleva a Dios”- . Recordemos las palabras que recibiera el Hermano Leo de un santo en una gruta cuando éste le pedía la respuesta sobre cómo encontrar a Dios, y que él transmitiera a san Francisco:

“ _ ¡Muéstrame el camino!” “No hay camino”, me respondió, golpeando el suelo con un bastón. “¿Qué hay entonces?” dije espantado. “Un abismo: ¡Salta!” “¿Un abismo? ¿Ése es, pues, el camino?” “ ¡Ése es el camino! Todos los caminos llevan a la tierra, el abismo lleva a Dios. ¡Salta! “No puedo anciano”. “¡Entonces, cástate y deja de pensar en Dios!”¹¹¹

Don Augusto recibe la marca, el triángulo encerrado en un círculo y a partir de este instante revive.

“E, aí, quando tudo estêve a ponto, abrasaram o ferro com a marca do gado do Major
-que soía ser um triângulo inscrito numa circunferência-, e imprimiram-na, com chiado, chamusco e fumaça, na polpa glútea direita de Nhô Augusto. Mas recuaram todos, num susto, porque Nhô Augusto viveu-se, com um berro e um salto, medonhos.
-Segural

¹¹¹ Niko Kazantzakis, *El pobre de Asts*. Argentina, Lolhê- Lumen, 1996. p. 30.

Mas já êle alcançara a borda do barranco, e pulara no espaço.”¹¹²

Ahora, ¿qué significan esos elementos y qué resulta de la combinación de ellos? ¿Por qué esta marca cambia el carácter del personaje de malhechor a penitente y salvador? ¿Por qué nos inclinamos a dar una explicación de carácter cristiano a esta transición y cómo una marca o marcas afectan el destino de una persona? Hagamos uso de esa *acutezza recondita* que tanto amaron los curiosos de los siglos XVI y XVII y que Guimarães explotara tan sutil y magistralmente en este cuento. Comencemos por desentrañar las partes de esta empresa* que marca el destino de quien conoceremos como Matraga.

Ya anteriormente habíamos hablado del círculo como símbolo de lo perfecto o como perfección del hombre –en nuestro caso anterior de un burro- que ha alcanzado la unidad interior. La misma idea puede ser aplicada a la persona de don Augusto que, por poseerlo en su cuerpo, es tocada por esa perfección que comienza a desarrollarse en su

¹¹² João Guimarães Rosa, *Sagarana*, pp.335-336. “Entonces, cuando todo estuvo listo, calentaron el hierro con la marca del ganado del mayor _que solía ser un triángulo inscrito en una circunferencia _ y la imprimieron, chamusquina, olor y humo, sobre la pulpa glútea derecha de don Augusto. Espantados, todos retrocedieron porque don Augusto revivió, con un alarido y un salto espantoso.

_ ¡Ágarralo!

Pero él ya había alcanzado el borde del barranco y había saltado en el espacio”. Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*. p. 105.

* Digo empresa porque como lo veremos más adelante esta será la representación simbólica – individual - que señalará el deseo o la línea de conducta del personaje; tampoco digo emblema porque el emblema de Matraga será otro, de carácter universal como son los demás emblemas.

interior. El círculo es el segundo símbolo fundamental con el centro, la cruz y el cuadrado y hace parte primordial para las diversas religiones y sectas existentes. Para adentrarnos en los valores simbólicos y espirituales del círculo que cobran sentido en la explicación del significado cristiano que queremos dar a este cuento rescataremos algunas de sus acepciones:

“El círculo simboliza el cielo cósmico, y particularmente en sus relaciones con la tierra. En este contexto <<el círculo simboliza la actividad del cielo, su inserción dinámica en el cosmos, su causalidad, su ejemplaridad, su papel providente. Por ahí enlaza con los símbolos de la divinidad inclinada sobre la creación, cuya vida produce, regula y ordena>>...”

Según textos de filósofos y teólogos, el círculo puede simbolizar la divinidad considerada, no solamente en su inmutabilidad, sino también en su bondad difusiva como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas; la tradición cristiana dirá como alfa y omega”¹¹³

Además, para la iconografía cristiana tres círculos entrelazados evocan la unidad del Padre, el Hijo y el Espíritu Santo, Trinidad que será muy importante, y se hará muy evidente, en la marca de Matraga y que se repetirá en las constantes referencias al número tres en “La hora y oportunidad de Augusto Matraga”, aspecto que desarrollaremos más

¹¹³ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 303.

adelante. Entonces, en su simplicidad, el círculo de la marca de don Augusto representa la fuerza providencial que cambiaría su destino. Don Augusto resucita, y la resurrección, secreto de la vida, sólo viene de Dios; nuestro personaje es tocado y recibe una nueva oportunidad para reivindicarse con la vida. Lo que para el cristianismo representa el Alfa y Omega – principio y fin (del alfabeto griego) - para la vida de Matraga, el que se convertiría en santo, será la transformación y perfeccionamiento del ser; la totalidad de la marca acompañaría el movimiento circular de los acontecimientos, la cadena de causas y azares que le fueron marcando la ruta hacia su salvación.

En la continua búsqueda de Guimarães por la perfección en su escritura y su labor creativa en la elaboración de los emblemas solicitados a Poty para *Sagarana*, la elección del círculo que agrupa y condensa las figuras es una constante que plantea más posibilidades para la interpretación de la obra. En el comienzo de la tradición emblemática con el *Emblematum Liber* de Alciato, las imágenes venían encerradas en un cuadrado o rectángulo. Los libros de emblemas y empresas posteriores presentaban sus iconos encerrados en marcos, algunos de ellos altamente adornados y simbólicos. Al mismo tiempo, muchos libros de emblemas, empresas y divisas exponían sus símbolos dentro de un círculo, los de las empresas morales y amatorias son grandes exponentes de este estilo.



Ahora, el círculo como elemento emblemático está presente en el emblema CXXXII de Alciato*. En el cual aparece Tritón, dios marino cuya parte superior es humana y la posterior multiforme, tocando la trompeta cercado por la serpiente hecha círculo que se muerde la cola. Este símbolo es el del ouroborus, “que es atributo de saturno y de la eternidad , o del tiempo que se repite cíclicamente; ya decía Cirilo de Alejandría que los <<paganos representaban el tiempo por una serpiente, porque es larga, rápida en sus movimientos y silenciosa en su progreso>>...Además del tiempo (esta figura) significa el universo”¹¹⁴

Ya antes, en el análisis sobre “El burrito pardo” nos habíamos aproximado a la utilización del ouroborus y lo aplicábamos al transcurrir de la faena que duró un día completo. En un mismo

* el círculo aparece en por lo menos otros dos emblemas; uno es el CIII, *sobre los astrólogos*, donde lo vemos representando al sol que quema las alas de Icaro. Recordemos que en la antigüedad el círculo era asociado al culto del fuego y la divinidad y también representaba el oro (ver Jean Chevalier). El otro emblema es el LXXVIII, *Invulnerables al dardo de cupido*, en el que aparece un ave - el aguzanieves- en forma de cruz encerrado en un círculo. De manera que será protegido de los dardos del amor.

¹¹⁴ Andrea Alciato, *op. cit.*, p. 172.

sentido, lo interpretábamos como el ciclo natural de la vida y la muerte presentes en el destino de los personajes y para algunos casos la transmutación de la muerte en vida. Este símbolo fue muy apreciado por Guimaães quien lo utilizó al final de *Gran Sertón: Veredas*, al comienzo de casi todos los emblemas de los cuentos de *Primeras Historias* – con excepción del cuento *Ninguno, ninguna*, y está presente en algunos de *Sagarana*, siempre señalando el camino inevitable de los personajes envueltos en las historias.

El triángulo, en oposición al círculo está formado por un número definido de lados pero también puede representar la armonía, la proporción y la divinidad. Su simbolismo corresponde al del número tres, que también expresa el orden intelectual y espiritual en Dios, en el cosmos o en el hombre. Para nuestro acercamiento a la marca de Matraga nos enfocaremos en el valor cristiano del número “que denota el acabamiento de la unidad divina: Dios es uno en tres personas.”¹¹⁵ El Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. “Todo don proviene del padre (a Padre)- por mediación de Cristo, su Hijo encarnado (per Christum) – por la acción del Espíritu Santo (in Spiritu) – y vuelve finalmente al Padre (ad Patrem). De manera que la historia de salvación aparece como parábola de la vida trinitaria, en la cual se expresa la acción personal de las tres personas”¹¹⁶

¹¹⁵ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1016.

¹¹⁶ En *Mysterium Salutis*, tomado de Walnice Nogueira Galvão, *Mitológica rosiana*. São Paulo, Ática, 1978, p. 44.

El número tres y con él su simbolismo sagrado da sentido a la marca y a los acontecimientos que suceden al personaje después de adquirirla. En este caso ser marcado es ser tocado por Dios, ser elegido para cumplir un papel en la tierra y ser recordado y mitificado por el mismo. El personaje está también enmarcado dentro del valor del tres como número que organiza el intelecto y el espíritu. Si comenzamos a analizar las triadas que se dan en el cuento debemos empezar por lo más elemental y simbólico: los nombres. Ya habíamos hablado de ellos para diferenciar al hombre que está por hacerse, Augusto Esteves, el hijo de..., un nombre por construirse y que en potencia – pues Augusto significa El Divino, nombre imperial de origen romano – puede llegar a ser grande; don Augusto, el poderoso, ya hecho matón y mala clase; y Matraga, el declarado santo, el que se hará escuchar. Así que, si rescatamos lo elemental comenzaremos diciendo que el peso del número tres comienza con los tres nombres que a su vez, cada uno, posee tres sílabas: Es-te-ves; Au-gus-to; Ma-tra-ga.

Los tiempos del personaje están como lo representa el número tres en el plano del pasado – Esteves; el presente – Don Augusto; y el futuro – Matraga. El número tres forma parte del desarrollo de la vida del personaje que siempre vivió en tríos: Primero estuvo con su mujer y su hija y luego, con la pareja de los negros samaritanos que lo acogieron

como su hijo y lo acompañaron, incondicionalmente y sin juzgarlo, hasta el final de su viaje.

El número tres aparece mencionado ocho veces dentro de la historia:

“E sua voz baixava, humilde, porque para êle ela não era a Sariema. Pôs três dedos no seu braço, e bem que ela o quis acompanhar. Mas Nhô Augusto separou-os, com uma pranchada de mão.”

“O capiauzinho ficou mais amarelo. A Sariema começou a querer chorar. Mas Nhô Augusto, rompente, alargou no tal três pescoções:

- Tomal Tomal E tomal... Está querendo?...”

“Caminharam para casa. Mas para a casa do Beco do Sem-Ceroula, onde só há três prédios...”

“Dionóra amara-o três anos...”

“Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder.”

“...Un vento frio, no fim do calor do dia...Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água... Choveu.”

“- Cada um tem a sua hora, e há-de chegar a minha vez!. Tanto assim, que nem escolhia, para dizer isso, as horas certas, as três horas fortes do dia, em-que os anjos escutam e dizem amém...”¹¹⁷

Otra referencia al número tres está en uno de los emblemas que acompañan al cuento. Precisamente se encuentra ilustrando la parte del texto que sucede a la postura de la marca. En éste aparecen, encerrados en un círculo, una brújula señalando el norte y, atravezando el círculo para llegar a la brújula, tres rayos.

¹¹⁷ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, pp. 326, 327, 329, 339, 347, 357.

“Bajó la voz, humilde, porque para él ella no era la Sariema. Puso tres dedos en su brazo y bien que ella hubiera querido seguirlo. Pero Don Augusto los separó con un golpe...”

“El peoncito se puso más amarillo de lo que era. La Sariema estaba a punto de echarse a llorar. Pero don Augusto, tonante, le asestó al tal por cual tres pescozones: -¡Toma!, ¡Toma! y ¡Toma! ... ¿Quieres más?”

“Enfilaron hacia la casa. La del Callejón del Encuerado, donde sólo hay tres construcciones...”

“Dionora lo amó tres años”

“- ¿Nunca has trabajado, verdad? Pues de ahora en adelante, cada día de Dios debes trabajar por tres y ayudar a los demás siempre que puedas.”

“Un viento frío al fin de un día caluroso... Junto al lodazal, el pájaro carpintero protestó tres veces, pidiendo que lo rieguen, que lo rieguen, que lo rieguen...Llovió”

“-¡Cada quien tiene su hora y la mía ha de llegar!

Tanto así que ni siquiera tenía horas fijas para decirlo, a saber, las tres horas fijas y fuertes en que los ángeles nos oyen y dicen amén...”

“Sentado al borde de la mesa, don Juanito Bien Bien jugaba con los tres escapularios que traía al cuello, y golpeaba, suavemente, con los talones, uno contra otro. ...” Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, pp. 95, 96, 97, 98, 109, 117, 126, 133.



La brújula apuntando al norte señala el camino tomado por don Augusto y los negros samaritanos hacia el último pedazo de tierra que don Augusto poseía, y del que nadie sabía, en el lejano sertón. Los tres rayos son la reafirmación del tres como elemento ordenador, que combinado con la simbología del rayo, chispa de vida en la creación del fuego y poder fertilizante del esclarecimiento intuitivo y espiritual, dan la iluminación repentina. Así como el agua, el rayo, formado por fuego, tiene un sentido purificador, “Cuando Dios habla, está rodeado por el ruido del trueno y la luz de los relámpagos”¹¹⁸ y da a don Augusto la posibilidad de volver a nacer en espíritu.

Así pues, esta reiteración del número tres, y con él las referencias religiosas nos llevan a la confirmación de que ésta es una historia en la que Guimarães quiso exponer el valor simbólico y religioso de los elementos constitutivos de la marca de Matraga y, de la misma forma, los explotó verbal e ilustrativamente en el transcurso de la narración. Con esto, el círculo, el triángulo, la Santísima Trinidad y el número tres

¹¹⁸ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 870.

se unen con su fuerza ordenadora de perfección para representar al hombre que logra, a pesar – y por medio- de la lucha interior de sus energías positivas del presente y negativas del pasado, la transformación.

La marca que recibe Matraga es una parodia de los estigmas que han recibido muchas personas en la historia posterior a la muerte de Cristo. Por más de setecientos años se ha sabido de casos de hombres y mujeres que exhiben las marcas del sufrimiento físico que padeció Jesús al ser castigado por proclamarse el Hijo, enviado de Dios. Muchos de ellos, al igual que nuestro personaje, se hicieron devotos y murieron por llevar al extremo la imitación de la salvación de su alma al entregar su cuerpo o su vida por los demás. Si para estos elegidos las marcas son una imitación de las que recibió Jesús en sus manos, frente, pies y costado; para Matraga, quien la recibió en su nalga derecha, su única marca en su compleja y completa simbología, sería la ratificación del supuesto de que el que es marcado es elegido. Las condiciones del origen de estos dos tipos de marcas son diferentes, Matraga fue marcado con el fin de ser degradado, la mayoría de los estigmatizados con las marcas que imitan las de Jesús son venerados. Pero, al final, el resultado es el mismo: un sentido del poseedor de la marca de

pertenencia a algo supremo y la fuerza de la búsqueda de la perfección cristiana al servicio de Dios y de los otros.*

En su epístola a los Gálatas (6:17), San Pablo se despide diciendo: "De aquí en adelante nadie me cause molestias; porque yo traigo en mi cuerpo 'las marcas del Señor Jesús'"¹¹⁹ En griego la palabra que él usa es 'estigmata' y el primer caso importante que introdujo este fenómeno al mundo cristiano fue el de San Francisco de Asís. San Francisco es uno de los grandes santos cristianos cuya vida es bien conocida. Muchos saben de sus cómodos, felices e irresponsables años juveniles, su conversión a la vida ascética, su amor y empatía por y con el mundo natural y su labor como fundador de una de las más grandes órdenes monásticas de la historia. Sin embargo, lo que lo hizo grande fue el haber recibido las marcas de la pasión y muerte de Jesús dos años antes de entregar a Dios su "hermano asno", que así el santo llamaba a su aguantador y sufrido cuerpo. Si para San Francisco las marcas son la etapa final en su proceso de conversión y entrega a Dios, él ya había pasado por años de oración, primero frente al crucifijo bizantino que le

* En "Matraga:sua marca", Walnice Nogueira G. habla de los dos tipos de marcas que una persona puede recibir. La marca ignominiosa, de carácter negativo que se usaba para señalar a un criminal o a un "indeseable". Como ejemplo la autora rescata la estrella de David que los judíos eran obligados a usar durante la segunda guerra mundial o el tan mencionado San Benito, vestido que debían usar durante la inquisición los no católicos. La marca de pertenencia es la otra marca, de carácter positivo que denota elección, marca usada por "ser mejor"; como muestra, la investigadora propone la marca llevada por Ulises y la circuncisión de los judíos -que expresa el convenio con Dios-. Ella afirma que la marca de Matraga, así como las de Jesús, aunque no esta hecha con el propósito de denotar pertenencia termina invirtiendo su origen y transformándose.

¹¹⁹ La Santa Biblia. *op.cit.*, Gálatas 6:17.

habló cuando era joven y luego en soledad en bosques y ermitas; también había hecho penitencia, se convirtió en “el albañil de Dios” para trabajar en la reparación de la iglesia de San Damián; tuvo sus doce apóstoles o seguidores, creó ejércitos de paz, trabajó “por tres” por sus semejantes; tuvo visiones, sueños y experiencias místicas en que pedía experimentar el dolor y sufrimiento de Jesús.¹²⁰ Para Matraga su marca es el comienzo de un proceso de salvación, reivindicación y transformación en santo. Proceso que no va a ser fácil, pues, antes de alcanzar su meta, la lucha interna de sus fuerzas positivas y negativas lo arrastran a la duda y a la desconfianza.

“Misticismo, es el conocimiento experimental de la presencia divina, en que el alma tiene, como una gran realidad, un sentimiento de contacto con Dios.”¹²¹ Aquí aparece el deseo de conversión. Para Matraga este fue un proceso doloroso, lleno de tentaciones y como lo habíamos mencionado antes, de dudas, dado su temperamento de guerrero y su pasado de maldad e irreverencia. Matraga, como los santos cristianos, debe pasar por las tres edades de la vida interior -o vida mística- antes de ser declarado santo.

La *via penitente*, llamada generalmente purgativa “por la purificación activa de los sentidos externos e internos así como de las pasiones, de la inteligencia y de la voluntad gracias a la mortificación,

¹²⁰ Enzo Orlandi, *San Francisco de Asís*, de la serie “Los grandes de todos los tiempos”, México, Editora Cultural y educativa, 1966. Vol. II.

¹²¹ Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*. Madrid, Alianza Editorial, p. 61.

la meditación y la oración”¹²² está llena de autoexamen, remordimientos de conciencia, inspiración, tentaciones, confesión, gracia impartida por los sacramentos y al final de ella, purificación del corazón. Don Augusto era un hombre enfermo, lleno de maldad, egoísmo y rencor, tenía que recibir a Dios, o mejor, en su nombre, a Jesús para ser curado:

“Deitado na esteira, no meio de molambos, no canto escuro da choça de chão de terra, Nhô Augusto, dias depois, voltou a ter noção das coisas...”

“Mesmo assim, com isso tudo, êle disse a si que era melhor viver. Bebeu mingau ralo de fubá, e a preta enrolou para êle um cigarro de palha. Em sua procura não aparecera ninguém. Podia sarar. Podia pensar”

“Mas, de tardinha, chegou a hora da tristeza...”

“Esfriou o tempo, antes do anoitecer. As dôres melhoraram. E, aí, Nhô Augusto se lembrou da mulher e da filha. Sem raiva, sem sofrimento, mesmo, só com uma falta de ar enorme, sofocando...”

“Até que pôde chorar, e chorou muito, um chôro sôlto, sem vergonha nenhuma...”

“E êle teve uma vontade virgem, uma precisão de contar a sua desgraça, de repassar as misérias da sua vida...”

“E dêsse modo êle se doeu no enxergão, muitos meses...”

“- Se eu pudesse ao menos ter absolvição dos meus pecados!...”

¹²² Santiago Sebastián, *Contrarreforma y Barroco*, p. 66.

Então eles trouxeram, uma noite, muito à escondida, o padre, que o confessou e conversou com ele, muito tempo, dando-lhe conselhos que o faziam chorar.

- Mas, será que Deus vai ter pena de mim, com tanta ruindade que fiz, e tendo nas costas tanto pecado mortal?!...”

“Fé eu tenho, fé eu peço, Padre...”

“Você nunca trabalhou, não é? Pois, agora, por diante, cada dia de Deus você deve trabalhar por três, e ajudar os outros, sempre que puder. Modere esse mau gênio: faça de conta que ele é um poldro bravo, e que você é mais mandante do que ele...Peça a Deus assim, com esta jaculatória:”Jesus, manso e humilde de coração, fazei meu coração semelhante ao vosso...”

“- Reze e trabalhe, fazendo de conta que esta vida é um dia de capina com sol quente, que às vezes custa muito a passar, mas sempre passa. E você ainda pode ter muito pedaço bom de alegria,,Cada um tem a sua hora e a sua vez: você há de ter a sua.”¹²³

¹²³ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, pp. 337, 338, 339. “Días después, acostado en la estera, entre harapos, en el rincón oscuro de la choza de tierra, don Augusto volvió a tener noción de las cosas...”

“Aún así, con todo eso, se dio cuenta que lo mejor era vivir. Tomó un atole ralo de yuca, y la negra le enrolló un cigarro de paja. Nadie vino a buscarlo, podía curarse, podía pensar.”

“Al atardecer, le llegó la tristeza...”

“El tiempo enfrió antes del anochecer. Los dolores mejoraban. Fue cuando don Augusto se acordó de su mujer y de su hija. Sin rabia, sin sufrimientos, pero faltándole el aire, sofocándose...”

“Cuando por fin pudo llorar, lloró mucho, un llanto suelto, sin sentir vergüenza...”

“Llegó a sentir un deseo virgen, la necesidad de contar su desgracia, la necesidad de contar su desgracia, de repasar las miserias de su vida...”

“De esa manera se dolió sobre el jergón muchos meses...”

Como vemos, don Augusto pasa por todos y cada uno de los momentos de la etapa purgativa. Se arrepiente y avergüenza de los pecados cometidos, trata de dirigir su alma a Dios a través de la oración y el trabajo, procura ocupar la mente para olvidar y perdonarse los errores del pasado. Su alma se llena de dolor y tormento, lo que nos recuerda el misticismo de San Ignacio, cuyo <<don de las lágrimas>> embargaba su corazón.

Esta etapa de limpieza interior es representada por el grabador Antonious Wiericx en *Cor Iesu amanti sacrum* por medio de una sucesión de imágenes con los motivos del corazón y el niño Jesús, las que nos llevan de nuevo a la imagen de la marca que recibe Matraga, en la que el poder de la trinidad actúa en su corazón para rescatarlo del lodazal en que estaba. En dichos emblemas primero,

“¡Si al menos pudiera lograr el perdón de mis pecados!...Una noche ellos le trajeron, muy a escondidas, al sacerdote que lo confesó y conversó con él largo rato, dándole consejos que lo hicieron llorar.

—¿Será posible que Dios me tenga lástima, cargando con tantas maldades y con tantos pecados mortales?!...”

“Tengo fe padre, fe es de lo que pido...”

—¿Nunca has trabajado, verdad? Pues de ahora en adelante debes trabajar por tres y ayudar a los demás siempre que puedas. Domina ese mal genio: hazte a la idea de que es un potro salvaje, pero tú eres el que manda...

Reza, invoca a Dios con esta jaculatoria: “Jesús manso y humilde de corazón, haz mi corazón semejante al tuyo...”

—Reza y trabaja, haz de cuenta que esta vida es como un día de cosecha con un sol ardiente, difícil de soportar, pero que va a pasar. Puedes tener todavía una buena tajada de alegría. Cada uno tiene su hora y su oportunidad y tú has de tener la tuya”. Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo y otros, op. cit.*, pp. 106, 107, 108, 109.



“Jesús asaetea toda la superficie del corazón, y el Amor Profano, que se había aposentado en su interior, escapa volando...Jesús golpea en la puerta del corazón...Ahora está Jesús en el interior del corazón llevando una linterna: La suave luz ahuyenta los sapos, las serpientes y todas las criaturas viscosas de su cavidad...Jesús empuña una escoba y arroja de su corazón una cascada de porquería. Luego lo lava con la sangre vertida de sus pies y manos, lo llena de llamas palpitantes, flores desparramadas, y allí se queda tranquilamente dormido mientras fuera ruge el viento y destellan los relámpagos...Jesús coloca los elementos de la Pasión en el corazón...”¹²⁴

Don Augusto sigue al pie de la letra las indicaciones de “su médico”, el sacerdote que pacientemente fue a hablarle de su método de

¹²⁴ Mario Praz, *Imágenes del barroco*. pp. 165 – 166.

salvación y quien le proporcionara las palabras que se convertirían en su lema para continuar en la lucha por lograr llegar al cielo. Ya que, para él, “después de las vacaciones” su vida ya se le había acabado y sólo esperaba la salvación de su alma, de manera que se enfocó en seguir su proceso de conversión. Agarró camino y se fue al único lugar que poseía y que nadie sabía era de él, en el poblado del Tumbador. Trabajaba como esclavo, sin pedir remuneración, para sus vecinos; cultivaba las tierras propias y las de los otros con la condición de que se le pidiera más trabajo; descansaba los domingos y rezaba con las viejas del pueblo el rosario o las novenas de los santos. Lo tildaban de loco por hablar solo y aparentemente sus tentaciones habían cesado. Estaba viviendo la etapa o *via contemplativa*. Había renunciado a la vanidad y, a pesar de los momentos de angustia y desesperación y de ser tentado por ruidos del pasado, su alma se estaba enderezando y logró elegir lo que era conveniente para su salvación. Vemos que la labor de Dios como “alfarero” de su corazón está dando frutos en sus acciones.

Uno de los emblemas que acompañan la historia representa esta etapa del personaje. De nuevo en un círculo, aparecen dos manos: En ambas aparecen el mismo hombre del jumento. En la mano izquierda se dirige al Este y, en la mano derecha al Oeste. Don Augusto está contrariado pues, han pasado muchos años y, a pesar de seguir trabajando y estar conciente de su nueva identidad al haber cambiado su corazón, cuando el Sebas de la Teresa lo encuentra

coincidentalmente y le informa los acontecimientos sucedidos a su familia, Quin Recadero y al mayor Consilva, don Augusto le responde: “... é a mesma coisa em como se eu tivesse morrido mesmo... Não tem mais nenhum Nhô Augusto Estêvez, das Pindaibas, Tião.”¹²⁵ Aún no encuentra su oportunidad de irse al cielo. Por eso se desespera y se arrodilla y jura que se va al cielo, aunque sea a golpes.



Don Augusto en medio de su dolor y desesperación sabe que su momento no ha llegado. La prudencia era una de las virtudes más anheladas por los hombres renacentistas y por esto Alciato le dedicó no menos de diez emblemas de los cuales me gustaría rescatar dos que se asemejan al propuesto por Guimarães.

¹²⁵ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 134 “ya no existe ningún don Augusto Esteves de las Pindaibas...Es como si yo hubiese muerto.” Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 113.



El primero es el emblema número XVI y muestra una mano que sale de las nubes con un ojo abierto en la palma; su mote dice: "Que hay que vivir sobriamente y no creer a la ligera" y alude a la templanza. Don Augusto debe esperar su momento preciso para salvarse y sabe que éste aún está por llegar.

El segundo es el emblema XVIII, "*Prudentes*", es el más famoso de la secuencia sobre la prudencia y presenta a Jano, el dios romano de rostro bifronte. Dio nombre a Januarius -enero-, y era un personaje con dos rostros, uno que miraba al año terminado y uno al que iba a comenzar. Era "dios tutelar de los romanos a quienes ayudó en las guerras, su templo se abría cuando estallaba una guerra y se cerraba al concluir ésta"¹²⁶. No es de extrañar que este dios bifronte simbolice la prudencia, ya que "sus dos rostros aluden al pasado y al futuro, puesto que tal virtud se basa en la experiencia del pasado para planear el futuro inteligentemente"¹²⁷

¹²⁶ Andrea Alciato, op.cit., p. 49.

¹²⁷ *Ibid*, p. 50.



En este sentido, la imagen de las dos manos sopesando las posibilidades se hermana con el emblema en que aparece Jano y sus dos rostros para aludir a la templanza de tener que analizar las circunstancias de los eventos que han sucedido y de las posibilidades que están por venir.

Ahora, más que nunca don Augusto está seguro de su plan de irse al cielo. Le llega la esperanza* que en el momento más cruel de su conversión lo ayuda a pensar en el porvenir de salvación:

“ Até que, pouco a pouco, devagarinho, imperceptível, alguma cousa pegou a querer voltar para êle, a crescer-lhe do fundo para

* Alciato representa la virtud de la esperanza con el emblema XLIII *La esperanza cercana*, con la imagen de un navío en alta mar en medio de una tempestad. “...sólo queda la esperanza de la salvación futura: no de otro modo está en medio del mar la nave a la que arrastran los vientos y ya se abre a las aguas saladas. En este sentido lo relaciono al momento de espera dolorosa que sufre don Augusto antes de ver su señal para encontrar su oportunidad.

fora, sorradeira como a chegada do tempo das águas, que vinha vindo paralela: com o calor dos dias aumentando, e os dias cada vez maiores, e o João-de-barro construindo casa nova, e as sementinhas, que, hibernavam na poeira, esperando na poeira, em misteriosas incubações. Nhô Augusto agora tinha muita fome e muito sono. O trabalho entusiasmava e era leve. Não tinha precisão de enxotar as tristezas. Não pensava nada ...E as mariposas e os cupins-de-asas vinham voar ao redor da lamparina...Círculo rodeando a lua cheia, sem se encostar...E começaram os cantos. Primeiro os sapos: - “Sapo na sêca coaxando, chuva beirando”...

Um vento frio, no fim do calor do dia...Na orilha do atoleiro, a saracura fêmea gritou, pedindo três potes, três potes, três potes para apanhar água...Choveu.

Então, tudo estava mesmo muito mudado, e nhô Augusto, de repente, pensou com a idéia muito fácil, e o corpo muito bom. Quis se assustar, mas se riu:

- Deus está tirando o saco das minhas costas, mãe Quitéria!
Agora eu sei que ele está se lembrando de mim...”¹²⁸

¹²⁸ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 347. “Hasta que, poco a poco, despacito, algunas cosas le empezaron a hormigüear por dentro e insistía en volverle a brotarle de adentro hacia afuera, solapadas, como la llegada de la época de aguas que avanzaba, paralela: con el calor en aumento y los días cada vez más largos, el hornero que construía su casa y las semillitas que ibernaban en el polvo en espera de misteriosas incubaciones. Don Augusto tenía mucha hambre y mucho sueño. El trabajo lo entusiasmaba y era ligero. No tenía necesidad de espantar las tristezas. No pensaba... Las mariposas y las polillas revoloteaban al rededor de la veladora...Un círculo que rodeaba la luna llena sin acercarse...Y comenzó la cantinela. Primero los sapos: _ ¡”Sapos croando, lluvias llegando”...””
“Un viento frío al fin de un día caluroso...Junto al lodazal, el pájaro carpintero protestó tres veces, pidiendo que lo rieguen, que lo rieguen, que lo rieguen...Llovió.”
“Entonces, todo estaba muy cambiado, y don Augusto, de repente, pensó con la idea muy ágil y el cuerpo muy reparado. Sintió miedo pero se rió:
_¡Dios me está quitando el fardo de la espalda, madre Quitéria! Ahora sé que se acordó de mí...”.”Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, pp. 116 - 117.

Con la lluvia viene la purificación o fertilidad de la tierra y del espíritu. “Dios envía a su ángel con cada gota de lluvia, dicen los esoteristas del Islam”¹²⁹. La lluvia trae para don Augusto la tranquilidad de la espera de lo seguro, lo anuncia también la luna llena en su poder de renovación. Los animales salen a la vida y todo este ambiente que lo rodea le susurra al oído que su momento ya viene. Su cuerpo, recuperado de las heridas físicas y morales también está listo para afrontar el momento de su salvación. En este momento comienza a experimentar la etapa o *vía iluminativa*. La serie de grabados del *Pia Desideria*¹³⁰ para representar esta etapa muestran primero cómo <<el alma se regala con la meditación>>: El amor divino perfuma el ambiente hasta sentirse el alma desmayada. Pronto <<el alma se ve afligida por las ausencias de Cristo>>...<<El alma lo buscará con gran diligencia>>...<<El alma busca al amor divino con porfía>> y luego de encontrarlo no lo soltará hasta introducirlo en la casa de su madre (Cantar de los Cantares 3,4) en busca de la unión. El <<alma ya no goza sino descansado en Cristo>> y vive con la esperanza de estar apegada a Dios que es su refugio. “En este grado <<el alma no admite más contento que estar con Cristo>>”¹³¹

Lo mismo le sucede a don Augusto. Su corazón se ilumina con la presencia de la belleza natural. Su sensibilidad se agudiza, su

¹²⁹ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 671.

¹³⁰ Santiago Sebastián, “El simbolismo místico” en *Contrarreforma y Barroco*, p. 68.

¹³¹ *Loc. cit.*

conocimiento interior se amplía y las pequeñas cosas lo hacen feliz: los pajaritos, el verdor, los aromas...:"Debía estar alegre, siempre alegre..." Además, la oración se convirtió en su compañera. No hablaba mucho con los demás porque: "agora rezava até muito melhor e podia esperar melhor, mais sem pressa, a hora da libertação"¹³²

Pasadas las etapas purgativa y contemplativa, nuestro personaje ya está viviendo la etapa iluminativa cuando ve llegar su oportunidad convertida en un hombre de armas: don Juanito Bien Bien. El más alto, el más bello, el de los dientes más blancos y mirada dominadora. El más famoso de los dos sertones, "O arranca-tôco, o treme-terra, o come-brasa, o pega-à-unha, o fecha-trêta, o tira-prosa, o parte-ferro, o rompe-racha, o rompe-e-arrasa;"¹³³ Como diríamos en Colombia el super putas.

Él era el vengador que don Augusto no había podido ser. Alguien a quien admirar por su notoriedad, valentía y el miedo que causaba. Representaba lo más alto en coraje y belleza . Estaba rodeado de los mejores yagunzos, los que mataban por "causas justas", los que cumplían con muertes "legales", que eran las únicas que él ordenaba. Don Augusto se desvivió en atenciones para con él y sus hombres,

¹³² João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 348. "Ahora rezaba mucho mejor y podía esperar, sin prisa, el momento de la liberación" Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 117.

¹³³ *Ibid.*, p. 348. "el abretroncos, el tiemblatierra, el comebrasas, el que agarra-con-las-uñas, el cierratrampas, el platicador, el partehierros, el rompe y rasga, el rompe y mata." Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p.118.

organizó y preparó un banquete para homenajearlos y, a la vez, disfrutar de su compañía. Don Juanito vio en él la cepa de yagunzo que estaba latente en su ser y lo igualó a sí mismo diciendo que sus ángeles de la guarda se entendían, lo que para él tenía mucho valor.

Pasaron por el pueblo por casualidad. El destino le presentó a don Augusto la vía que debía tomar para redimirse. Volvió a probar el gusto de usar un arma y demostró su talante...¡Hierro de buena clase, oxidado!. Sintió de nuevo la necesidad de la acción y de las historias de asaltos, duelos y muerte. Le dio nostalgia pues don Juanito le ofreció unírsele a su selecto grupo. Don Augusto se rehusó.

Al despedirse, uno de los yagunzos, Jurumiño, vio en don Augusto su lado santo. Le pidió que rezara por su hermanita que sufría de una enfermedad con muchos dolores. Se fueron y don Augusto se reprochó de nuevo su largo camino a la salvación. Deseó estar con ellos pero, miró en su interior y recapituló: “Agora que eu principiei e já andei um caminho tão grande, ninguém não me faz virar e nem andar de-fasto!”¹³⁴

Esa noche don Augusto tuvo un sueño, una visión, que le aclararía por fin qué camino tomar para ser redimido: “Deus valentão, o mais solerte de todos os valentões, assim parecido com seu Joãozinho Bem Bem, e que o mandava ir brigar, só para lhe experimentar a fôrça,

¹³⁴ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 356. “Ya que comencé y anduve un camino tan largo, nadie me regresa ni me hace dar marcha atrás!” Traducción en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 125.

pois que ficava lá em-cima, sem descuido, garantindo tudo”¹³⁵ No hizo nada en ese momento, pasaron los días y con ellos él se repetía: “cada quien tiene su hora y la mía ha de llegar”. Llegaron de nuevo las lluvias y con ellas, de nuevo la claridad mental y espiritual, la vida, los pájaros, la alegría. Cantó al ver pasar los papagayos que pasaban y se iban. Se preguntó a dónde y pensó que lejos...Pero, dónde era lejos? Entendió que su oportunidad estaba por llegar y tenía que ir a buscarla. Tomó un jumento que le ofrecieron, y que decidía el camino por él, y partió a la búsqueda de su hora.

“Eu sou pobre, pobre, pobre,
vou-me embora, vou-me embora...
.....
Eu sou rica, rica, rica,
Vou-me embora, daquil...”
(Cantiga Antiga)

“Sapo não pula por boniteza,
mas porém por presisão”
(Provérbio Capiao) ¹³⁶

¹³⁵ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 356. “Dios era un hombre de armas, el más valiente de los valientes, parecido a su Juanito Bien Bien, y que lo enviaba a la lucha para probarlo porque Él se quedaba arriba, vigilante y protector”. Traducción en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 125.

¹³⁶ *Ibid*, p. 324.

“Soy pobre, pobre, pobre
me voy de aquí, me voy...
.....

Soy rica, rica, rica,
Me voy, me voy de aquí...”

Cantiga antiga

“El sapo no salta por gusto
sino por necesidad.”

Proverbio del campo

Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p. 93.

En este momento de la historia los epígrafes que la abren cobran sentido. Es necesaria la travesía, el viaje - constante en Guimarães - para encontrar el destino, para purificarse. Siguió la dirección de los papagayos viajeros, los que vió después del sueño. El segundo epígrafe hace referencia a la lucha que don Augusto debe sostener con su amado Juanito Bien Bien. No es por capricho que se enfrenta a su amigo, es por justicia, por defender la legalidad del buen yagunzaje; la misma que Juanito pregonara al conocerlo.



Al comienzo de la novela nos encontramos con la primera ilustración que representa, encerrados en un círculo, una campana, aparentemente en movimiento sonante y, bajo su influencia, un hombre montado en un burro dirigiéndose al Oeste. Esta es la alusión a esa travesía que debe hacer el personaje. Por supuesto va en un burro, animal sagrado y símbolo de Jesús. Va a hacer una entrada triunfal como la que haría Jesús en Jerusalén.

Esta campana remite a la percepción del sonido. Recordemos que don Augusto siempre pide ser escuchado por Dios. Por otro lado, la campana, o música de campanas es criterio de la armonía universal. Cuando don Augusto se entera de que don Juanito Bien Bien está en el pueblo del Rayacoco, a donde lo lleva el jumento, pide que “¡Ahora sí! ¡Repiquen las campanas!”. El mismo nombre de Juanito Bien Bien resuena como la campana, pues su doble sonoridad retumba, anunciando la oportunidad que llega para don Augusto. Esta campana nos remite también a las campanillas en el techo de las pagodas, sonido de la ley búdica, cuyo retintín ejerce un poder de exorcismo y purificación con el que aleja las malas influencias, o al menos advierte su proximidad.¹³⁷.

Don Augusto, a lo largo de la historia, repite siete veces que su hora y su oportunidad ha de llegar. Si vamos al Evangelio según San Juan encontraremos la misma frase dicha por Jesús cuatro veces:

“Entonces Jesús les dijo: Mi tiempo aún no ha llegado, mas vuestro tiempo siempre está presto.” (Juan 7:6)

“Entonces procuraban prenderle; pero ninguno le echó mano porque aún no había llegado su hora” (Juan 7:30)

“Estas palabras habló Jesús en el lugar de las ofrendas, enseñando en el templo; y nadie lo arrestó, porque aún no había llegado su hora” (Juan 8:20)

¹³⁷ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 242.

“Estas cosas habló Jesús, y levantando los ojos al cielo, dijo: Padre, la Hora ha llegado; glorifica a tu Hijo para que también tu Hijo te glorifique a ti” (Juan 17)

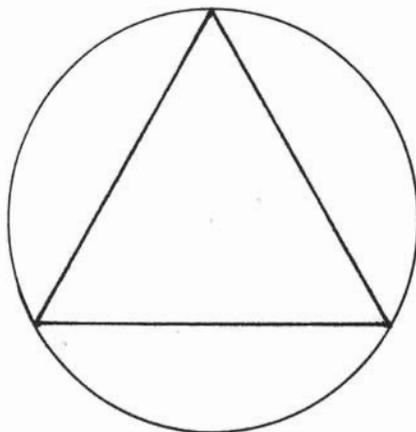
La hora de Jesús es la de morir por los hombres, la de glorificar a su Padre. La hora de Matraga es la de redimirse ante Dios y ante la sociedad. Esta sentencia se convierte en su oración; como lo habíamos mencionado anteriormente, una empresa es una intención, un deseo personal e individual, una línea de conducta. *Impresa*, lo que uno trata de *imprender*, de emprender. Por ese mismo motivo planteamos que la marca que lleva Matraga en la carne: el triángulo encerrado en un círculo, es una empresa, y no el emblema de Matraga. Empresa que llevaría la carga simbólica cristiana del Espíritu Santo¹³⁸ que lo transformó y lo llevó a la senda del bien. y que se verbaliza cuando Matraga decide hacerse matraca y enfrentar a don Juanito Bien Bien:

“Na sua voz: _ Êpa! Nomopadrofilhospritosantamêin!
Avança, cambada de filhos-da-mãe, que chegou minha
vez!...E a casa matraqueou...”¹³⁹

¹³⁸ Ripa presenta un triángulo con una llamita en cada rincón (La Trinidad) y en medio de él, el nombre de Jehovah escrito en letras hebreas, encerrado en un círculo radiante que parece un sol, debajo del cual se ven siete llamitas también. (emblema “The Deity”). En Cesare Ripa, *Baroque and Rococo, Pictorial Imagery, The 1758-60 Hertel Edition of Ripa's Iconologia*. New York, Dover publications, 1971.

¹³⁹ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p. 367. “Y su voz: _ ¡Ennombredelpadredelhijodelespíritusantoamén! ¡Caminen, hijos de su madre que hoy me toca a mí... La casa matraqueó.” Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*. op. cit., p.137.

La empresa de Matraga presentaría como *pictura* el triángulo encerrado en un círculo; y como *Inscriptio* encontraremos su objetivo personal :



P'ra o céu eu vou, nem que seja a porrete!

En tal sentido, el emblema de Matraga es el que representa la *Ocassio*, u *Opportunitatem*¹⁴⁰ que es la mujer de pies alados con su pelo hacia el frente, parada sobre una rueda en constante movimiento.

¹⁴⁰ Rudolf Wittkower, *Allegory and the migration of symbols*. New York, Thames and Hudson, 1987, p. 106.



Así pues, esta oportunidad llegó cuando en el pueblo del Rayacoco Matraga se encuentra con su amigo don Juanito Bien Bien y debe enfrentarlo por una injusticia que está a punto de cometer en contra de una familia inocente: Jurumiño, quien le pidiera en Tumbador rezase por su hermana, fue muerto a traición por un joven que huyó y ahora su familia debería pagar. Vino su padre a rogarle a don Juanito que tomara su vida y le perdonara la de sus otros hijos y sólo recibió negativas y palabras de odio. Don Augusto se dio cuenta que don Juanito Bien Bien no era el yagunzo legal que dijo ser y tuvo que enfrentarlo:

“Não faz isso, meu amigo seu Joãozinho Bem-Bem, que o desgraçado do velho está pedindo em nome de Nosso Senhor e da Virgem Maria! E o que vocês estão querendo fazer em casa dêle é coisa que nem Deus não manda e nem o diabo não faz!

Nhõ Augusto tinha falado; e a sua mão esquerda acariciava a lâmina da lapiana, enquanto a direita pousava, despreocupada, no pescoço da carabina...Os olhos cresciam, todo êle crescia.”¹⁴¹

Ya sabemos lo que viene después, don Augusto se hace escuchar en forma de matraca. Recordemos que la matraca es un instrumento que se hacía sonar antiguamente durante semana santa, y aún en algunos pueblos de España, y reemplazaba el sonido de las campanas que enmudecía durante jueves y viernes santo en señal de luto y volvía a escucharse para anunciar la resurrección de Jesús.

Don Augusto murió feliz, sabía que su nombre sonaría y su familia y enemigos se enterarían de su hazaña convertida en milagro. Ya no era don Augusto, era Matraga, el hombre del jumento, el que merecía que le besaran los pies. Su “intensa sonrisa en los labios” antes de morir nos remonta de nuevo al santo de Asis, quien en sus últimos momentos pidió le tocaran la cítara y cantaran los salmos: “Quería morir alegremente, porque la alegría es fruto de la santidad”.¹⁴²

¹⁴¹ João Guimarães Rosa, *Sagarana*, p 367. “_¡No lo haga, mi amigo don Juanito Bien Bien, que el pobre viejo se lo pide en el nombre de Cristo y de la virgen María! ¡Lo que van a hacer en su casa en cosa que ni Dios manda ni el diablo se atreve!.

Don Augusto había hablado; y su mano izquierda acariciaba la lámina del puñal, mientras que la derecha posaba, despreocupadamente, en el cuello del rifle...Los ojos le crecían, todo él crecía...” Traducción de Valquiria Wey en João Guimarães Rosa, *Campo general y otros relatos*, p.p. 136.

¹⁴² Enzo Orlandi, *op.cit.*, p. 68.



Es por ese motivo que Matraga se entrega a la muerte, al sacrificio. En este último emblema de una paloma lanzándose en picada hacia una espada (que en la tradición cristiana es el arma de los caballeros y hombres cristianos) vemos a Matraga, representado ahora por la paloma. Esta ave simboliza el alma del justo en el momento de su muerte. “Entre los textos más antiguos relativos a la paloma-alma, señalemos el relato del martirio de San Policarpo, según el cual una paloma salió del cuerpo del mártir en el momento de su muerte”¹⁴³.

El triángulo en la marca de Matraga se hace alado: “La paloma es el símbolo del Espíritu Santo, es ella quien lo personifica en las figuraciones de la Trinidad”¹⁴⁴; y cumple la función de salvación predestinada en el momento de ser impuesta en la nalga derecha de don Augusto. No olvidemos cómo los antiguos cristianos mártires, como respuesta a sus torturadores e interrogadores invocaban a la Trinidad

¹⁴³ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 797.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 796.

en su último momento. En el arte religioso de la contrarreforma el martirio fue uno de los temas que produjo grandes obras. “Muertes, tortura, violencia, desgarramiento. Los jesuitas creían que al contemplar a diario a los martirios, estos perdían su horror, pero a la vez se quería rendir honor a los mártires.”¹⁴⁵ Asimismo, esas imágenes servían para preparar a los jóvenes misioneros que debían reconquistar la fé católica de Inglaterra.

Cuando Matraga dice *Nomopadrofilhospritos santamêin!*, está reafirmando su fé, está dando testimonio de su fé trinitaria en el instante de su muerte. Como los mártires de otros tiempos – Santa Cecilia, San Livinio, Santa Agueda o San Francisco – se convierte en ejemplo para el cristiano que debe estar dispuesto a dar su vida por la justicia que le inspira su fe.

Esta es, pues, la historia que cuentan las imágenes grabadas por Guimarães a través de las manos de Poty en “La hora y oportunidad de Augusto Matraga”. No quisiera terminar sin decir que, si es cierto que la historia puede ser leída sin relacionarla con los emblemas que presenta, el juego de agudeza que se practica al unirla a las ilustraciones resulta de gran valor simbólico y trae nuevas posibilidades de interpretación. Pensamos que ningún elemento pictórico es gratuito o de adorno; fue sorprendente descubrir eso no dicho por las palabras y ver en

¹⁴⁵ Emile Mâle, *El barroco*. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985. p. 142.

Guimarães no sólo al escritor erudito conocedor de la Biblia, idiomas, lugares, animales, símbolos, plantas, mundos... sino también a ese juguetón, brujo del lenguaje, como lo califica Consuelo Albergaria, que tienta y prueba constantemente al lector, que si no aguza su mirada, puede perderse sus trucos.

V. EMBLEMÁTICA Y TAROT EN SECUENCIA

DE PRIMERAS HISTORIAS

Tinha de perder de ganhar?
Já que sim e já que não,
pensou assim:
jamais, jamenos...*
João Guimarães Rosa
"Seqüência"

Primeiras Estórias marca el retorno de Guimarães a la escritura de cuentos después de *Sagarana*. El autor no utiliza la palabra "contos" – cuentos- o "histórias" para referirse a sus narraciones sino que introduce el término "estórias", para evitar la ambigüedad del sentido de "história", como en Inglés existe la diferencia entre history para historia y story para historia, narración. Además, utiliza el ordinal "Primeiras", con lo cual reafirma su tendencia a la renovación del lenguaje y expresa su necesidad de continua y siempre cambiante creación. Asimismo, deja claro que hay una diferencia entre su primer libro de cuentos *Sagarana* y estas *Primeras historias*.

* João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, Livraria José Olympio, Rio de Janeiro, 11a. edição, 1978.

¿Habría de perder, de ganhar?

Ya sí y ya no, así pensó:

jamás, jamenos...

Traducción de Virginia Fagnani Wey en João Guimarães Rosa, *Primeras historias*, Seix Barral, Barcelona, 1968.

Eduardo F. Coutinho¹⁴⁶ dice que estas historias son más condensadas y están caracterizadas por un tono filosófico más genial, además de ofrecer un lirismo más elevado y una estructura de la narrativa más libre. Asimismo, en *Primeras historias* el autor continúa su proceso de renovación del lenguaje, lo que para algunos significa un lenguaje difícil, excéntrico e hiperexpresivo¹⁴⁷. Las historias reducen su carga de ansiedad y tensión, tal vez por el hecho de ser más breves. Finalmente, así como en *Sagarana*, los temas y la hermosa manera en que son tratados nos llevan de nuevo al Sertón y al misterio que se crea a su alrededor.

Muchos son los acercamientos que se han hecho a *Primeras Historias*. La colección de cuentos, cobra sentido religioso, cabalístico, filosófico y estructural. Desde la perspectiva simbólica, algunos cuentos ofrecen la posibilidad de leerse de una manera esotérica en contraste con los elementos que conforman el emblema y los arcanos del tarot. Esta idea ha sido rechazada por quienes cuestionan la trascendencia del nivel esotérico en las historias y lo toman como un juego más de los propuestos en la narrativa rosiana como, por ejemplo,

¹⁴⁶ Eduardo F. Coutinho, "João Guimarães Rosa" in *Latin American Writers Vol. 3*. Gale group, 2001. p.7.

¹⁴⁷ Jon S Vincent, *João Guimarães Rosa*. Kansas, Twayne Publisher, 1978. p. 105.

Francis Utéza,¹⁴⁸ por otra parte, Consuelo Albergaria ¹⁴⁹ considera que existe una presencia esotérica desde *Gran Sertón: Veredas*, que propone, según ella, una lectura circular. La misma estudiosa afirma que en *Primeras Historias* existen dos bloques de cuentos que se disponen y “espejan” simétricamente, con el cuento “El espejo” como centro, permitiéndose así una lectura triangular. La autora nos recuerda que tanto el círculo como el triángulo “configuram a idéia de unidade nas ciências do ocultismo”¹⁵⁰. De todas maneras, pienso que en el cuento “Secuencia” sí existen claves esotéricas especialmente si hacemos el estudio iconológico comparativo entre los elementos que forman el emblema, incluyendo el número romano que lo antecede y lo remite al arcano X del tarot y la narración del cuento.

El libro presenta veintidós cuentos, y se abre con la historia de un niño que despierta al origen. Es la historia de un niño que comienza un viaje, un viaje alegre, hacia Brasilia, la ciudad en construcción. El niño se sorprende con todo, todo implica “primera vez”. Como dice Heloisa Vilhena de Araujo, “todo es comienzo” “ A alegria do menino sustentava

¹⁴⁸ Francis Utéza en carta enviada a Alejandro Tapia dice: “...os desenhos “enigmáticos” das capas e orelhas da edição de José Olympio (penso que) não podem constituir “chaves” para interpretar cada conto numa perspectiva “esotérica”: é relativamente fácil distribuir os desenhos das capas em relação a cada conto, e identificar em cada “banda desenhada” referencias óbvias ao conteúdo diegético de cada estória...” Información cedida por Alejandro Tapia. “Los diseños enigmáticos de las cubiertas y solapas de de la edición de José Olympio (pienso que) no pueden constituir “claves” para interpretar cada cuento desde una perspectiva “esotérica”: es relativamente fácil distribuir los diseños de las portadas en relación a cada cuento, e identificar en cada diseño referencias obvias al contenido diegético de cada historia”. (Traducción mía).

¹⁴⁹ Consuelo Albergaria, *Bruxo da linguagem no Grande Sertão*. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1976.

¹⁵⁰ *Ibid*, p. 69.

– se numa súbita apreensão das coisas, do mundo da criação, surgida do opaco. É, a consciência repentina da criação em todo seu esplendor, em sua existência luminosa...”¹⁵¹

Si lo miramos desde la perspectiva de la construcción y orden del tarot esta novedad y construcción tendrían el valor simbólico del número uno que representa el principio de la fecundación y alude al estado paradisíaco anterior a todo bien o mal. En este sentido, este primer cuento nos remite al arcano primero: “el mago o prestidigitador”, cuya habilidad creadora alude al comienzo de una ciudad, de un hombre en el llegar a ser. No olvidemos que dentro de las historias de este libro existen ciertos agentes y vehículos¹⁵², como la vaca de “Secuencia”, el espejo del cuento del mismo nombre o el pavo de “Las márgenes de la alegría”, que actúan como ayudantes mágicos en la elaboración, revelación y conclusión de las historias.

El tarot, así como la emblemática, posee la peculiaridad de esconder algo, de ser algo enigmático. Implica el conocimiento y el uso del intelecto para descubrir los mensajes ocultos en la combinación de sus cartas cuya carga simbólica, al igual que la de los jeroglíficos, es vasta. El simbolismo de este otro libro llamado tarot, permanece

¹⁵¹ Heloisa Vilhenna de Araujo, *O espelho*, São Paulo, Mandarim, 1998. p. 46. “La alegría del niño se sustentaba en una súbita aprehensión de las cosas, del mundo de la creación en todo su esplendor, en su existencia luminosa...” (Traducción mía).

¹⁵² Jon S Vincent, *op. cit.*, p. 94.

indefinidamente sugerente, y nosotros, como lectores de un mundo narrativo llamado Guimarães, vemos lo que nuestra mirada nos permite percibir al relacionarlo con la vida de cada uno de sus personajes. Así, "El tarot cuenta la historia de alguien que está tratando de escribir la historia de lo que no se sabe. Planteada como una obra maestra del pensamiento analógico, la lectura de esta historia es interminable: no sólo por su carácter perpetuamente referencial, sino porque cada lector la convierte en otro libro cada vez que la mira"¹⁵³.

El tarot es la forma más especializada de la cartomancia y es un arte que se expresa colectivamente y de manera sugerida. ¿Cuál es su procedencia? China, el antiguo Egipto y la India son algunas de las posibilidades; todavía no se ha podido resolver el enigma del lugar de su nacimiento. Con respecto al creador, son muchas las versiones encontradas. Desde las historias legendarias que cuentan que "cuando se destruyó una gran biblioteca en Alejandría, prominentes filósofos, místicos y sabios de todo el mundo se reunieron para crear un lenguaje pictórico especial para comunicarse entre ellos"¹⁵⁴; pasando por la creencia de que fue hecho por los gitanos en la India y llevado a Europa o ingeniosamente creado por alquimistas o cabalistas. Cualquiera que sea su procedencia, creador o creadores, lo maravilloso del tarot es que

¹⁵³ Alberto Cousté, *El tarot o la máquina de imaginar*, Barcelona, Barral, 1972. p. 16.

¹⁵⁴ Jane Lyle, *Las claves del tarot*, Madrid, editorial Libsa, 1993. p. 7.

presenta un universo simbólico iconográfico medieval que amalgama símbolos cristianos con antiguas creencias mitológicas, y expone conexiones con la cábala hebrea, la numerología, la simbología de los colores, el zodiaco, los planetas, el gnosticismo y la religión celta.

El tarot está constituido por setenta y ocho cartas de las cuales veintidós forman los arcanos mayores o secretos mayores y las restantes conforman los menores. Estos últimos están formados por cuatro series: bastos, copas, espadas y oros, de catorce cartas cada uno: rey, dama, caballo, sota y diez cartas numeradas del as al diez. Los arcanos mayores son también conocidos como caminos iniciáticos. Guimarães Rosa precede cada uno de sus veintiún emblemas con un número romano que, para algunos, indica su respectiva referencia al arcano correspondiente.

- I. El mago o juglar. II. La sacerdotisa. III. La emperatriz.
- IV. El emperador.
- V. El sumo sacerdote. VI. El enamorado. VII. El carro. VIII. La justicia.
- IX. El eremita. X. La rueda de la fortuna. XI. La fuerza. XII. El ahorcado. XIII. No tiene nombre (la muerte). XIV. La templanza.
- XV. El diablo. XVI. La torre herida por el rayo. XVII. La estrella.
- XVIII. La luna. XIX. El sol.
- XX. El juicio. XXI. El mundo y, sin número, El loco.

Cada uno de los arcanos mayores tiene una simbología especial, pero usualmente se leen en conjunto y existen diversas tiradas como la celta, la herradura o la que se hace en forma de rueda. Pueden ser interpretadas como espíritu y alma o como alma y cuerpo, y su sentido variará si sale derecha o invertida. En fin, el tarot propone una fuente de sabiduría y procura un dominio del mundo exterior e interior aunque nunca termine de interpretarse; no existe ninguna sistematización en él y siempre queda algo, algo que se escapa.

Entonces, de todas las posibilidades de interpretación y acercamientos que ofrece *Primeras historias* y más precisamente “Secuencia” trataremos de hacer una aproximación de tipo esotérico basándonos no solamente en el arcano X del tarot, sino también en las imágenes que componen el emblema. En *Primeras historias* claramente aparece una pretensión de jugar con el conocimiento del lector así como con su imaginación y sus creencias. En todo caso, las cartas, al igual que los emblemas y los cuentos, cuentan una historia; de manera que tenemos muchas historias que al ser conjuntadas resuelven, o tratan de resolver, una propuesta narrativa - plástica. Ya que, *grosso modo*, abordé dos de las posibilidades interpretativas que sugiere *Primeras historias* a través de la emblemática y el tarot, quisiera adentrarme a la interpretación del cuento “Secuencia” relacionándolo con ellas.

¿Qué es una secuencia? el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española dice, primero, con relación a la cinematografía, que es una serie de planos o escenas que en una película se refieren a una misma parte del argumento; luego, con respecto a las matemáticas explica que se refiere a "un conjunto de cantidades u operaciones ordenadas de tal modo que cada una está determinada por la anterior; y finalmente, con referencia a la música, es la progresión o marcha armónica"¹⁵⁵.

Eso es precisamente lo que muestra "Secuencia", una sucesión de hechos y elementos que se desencadenan alrededor de un personaje y que lo llevan a la realización, ordenada y progresiva, de un nuevo y feliz comienzo. "Secuencia" cuenta la historia de una vaca que al amanecer de un día, recién comprada y descontenta con su destino, decide escapar y volver a su lugar de origen. Don Rigerio, dueño de la hacienda la Piedra, lugar de donde se escapó la vaquita, pide ayuda a sus hijos para devolverla a su dueño original. Así, sólo uno de sus hijos, casi sin pensarlo dos veces, se ofrece a encontrarla y encauzarla. La vaca lo elude y le crea tropiezos y sentimientos encontrados pero el joven se vuelve más determinado a seguirla. Finalmente, al anoecer, la vaca llega al destino final, destino que no es sólo suyo, pues en ese

¹⁵⁵ Diccionario de la Real Academia Española, España, Real Academia Española, 22a. edición, 2001.

punto su presencia pierde toda importancia, sino que ahora le pertenece al joven que encuentra el amor.

De esta manera vemos que no es el joven quien lleva a la vaca a su dueño, es la vaca que, juguetona y segura de su tarea, lleva al joven al encuentro de su destino. El cuento en su traducción al Inglés se llama "Causa y efecto" y, como el título original en portugués, da cuenta de un personaje que enfrenta una cadena de hechos, inicia un camino, sigue un rumbo y encuentra un destino, un fin, en este caso, inesperado.

El emblema de "Secuencia" deja ver varios elementos que hacen referencia a ciertas ideas planteadas por el cuento: desconocimiento del futuro, azar, amor y buena voluntad.

X — SEQUÊNCIA



En los emblemas de Guimarães es ya una constante el símbolo del *ouroboros*. Es el símbolo de manifestación, reabsorción y autofecundación permanentes. También es el símbolo del tiempo, el comienzo y el fin y un nuevo comienzo. Recordemos la imagen de la serpiente que se muerde la cola. Para el joven que se ofrece a regresar la vaca a su dueño, el futuro encuentro con la mujer de la que se

enamora es un nuevo comienzo, la posibilidad de empezar un nuevo ciclo en su vida planteado por el matrimonio y la vida en pareja.

La vaca, que en el cuento es la guía, tiene varias simbolizaciones. Primero que todo constituye la tierra nutricia. Ese es el sentido básico para los hindúes quienes la consideran como algo sagrado por producir leche y ser sustancia primordial. Es “la figura de la abundancia y, por representar la tierra, es llamada dadora de riquezas”¹⁵⁶. En numerosos textos del budismo zen está asociada al proceso gradual que conduce a la iluminación; también encarna la fertilidad, la riqueza y la renovación y significa “la hembra misteriosa, el principio femenino, origen del cielo y la tierra”¹⁵⁷

La vaca de “Secuencia” es muy especial, sabe hacia dónde va y la labor que debe cumplir. Sorteas varias dificultades y encuentros desagradables para, finalmente, arribar a su destino.

“No Arcanjo, onde a estrada borda o povoado, foi notada, e, vendo que era uma rês fujã, tentaram rebatê-la; se esvencilhou, feroz, e foi-se, porém... No riachinho do Gonçalves, quase findo à mingua d'água, se deteve para beber. Deram tiros, no campo, caçando às codornas. Latidos, noutra parte, faziam-na entrar oculta no cerrado... Se encontrava cavaleiros, sabia deles se alonjar, colada ao tapume, com disfarces: sonsa curvada a pastar, no sofrido simulamento. Légua adiante, entanto, nos Antônios, desabalava

¹⁵⁶ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 1043.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 1043.

em galope, espondongada, ao passar por currais, donde ouvia gente e não era ainda o seu termo.”¹⁵⁸

La vaca, por ser la guía y por saber lo que hacía: “ella era una malicia”, y de alma señalaba “el rumbo y hacía atajos querenciosa”, es elemento esencial de la historia. Es quien promueve la renovación, señala el camino y resuelve un problema - así como lo harían Siete de Oros en “El burrito pardo” y el burro que llevó a Augusto Matraga al encuentro con Juanito Bien Bien. Para Heloisa Vilhena de Araujo la vaquita de “Secuencia” es una criatura cristiana, es la figuración del hombre que busca su fin, que es Dios. “A vaquinha, de alma, marca o rumo da viagem – da viagem da alma, do *itinerarium mentis ad Deum*. Na verdade, ela providenciava, seguia de acordo com a providência divina”¹⁵⁹.

Aunque no me inclino a defender el punto del viaje de la vaquita y el joven como encuentro con Dios, sí creo que de las tres historias mencionadas, “La hora y oportunidad de Augusto Matraga” es la que

¹⁵⁸ João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, p. 56. “En Arcángel, donde la estrada bordeaba el pueblo, fue notada, y viendo que era una res tráfuga, intentaron rebatirla; pero se desvencijó, feroz, y se fue... En el riachuelo de Gonzalves, casi sumido a mengua de agua, se detuvo a beber. Dieron tiros, en el campo, cazando a las codornices. Ladridos, en otra parte, la hacían entrar oculta en el matorral... Si encontraba hombres a caballo, sabía alejarse de ellos, pegada al cercado, con disimulos: socarrona, encorvada a pastar, en la sufrida simulación...Legua adelante, sin embargo, en lo alto de Los Antonios, desataba en galope, desaliñada, al pasar por los corrales donde oía gente y no era, todavía, su término.”

Traducción de Virginia Fagnani Wey en João Guimarães Rosa, *Primeras historias*. p. 107.

¹⁵⁹ Heloisa Vilhenna de Araujo, *op. cit.*, p. 117. “La vaquita, de alma, marca el rumbo del viaje-del viaje del alma, del *itinerarium mentis ad Deum*. En verdad, ella providenciaba, seguía de acuerdo con la providencia divina.” (Traducción mía).

más se aproxima al acercamiento de Vilhena de Araujo. Considero, más bien, que en las tres historias los animales conducen y guían el camino hacia el bien.

El caballo que monta el joven, sirve de vehículo y guía. Personifica la impetuosidad del deseo, la juventud del hombre con todo lo que ésta tiene de ardor, fecundidad y generosidad. Igualmente simboliza el instinto. Todas estas características son propias del joven que emprende ese camino hacia lo desconocido. El compromiso propio de hacer un bien lo lleva a seguir sus instintos y a actuar como cualquier joven vehemente.

“ Só um dos filhos, rapaz, senhor-moço, quis-se, de repente, para aquilo: levar em brio e tomar em conta. Atou o laço na garupa. Disse:- **“É uma vaquinha pitanga?”** Pôs-se a cavalo. Soubesse o que por lá o botava, se capaz. Saiu à estrada-geral. La indu, à espora leve. Ia desconhecidamente.”¹⁶⁰

La flecha indica un término. Alcanza un blanco determinado. En nuestro caso, la flecha sale de la hacienda donde se encuentra la mujer para dirigirse al jinete que va a su encuentro. Simboliza el amor, es Cupido armado con arco y flechas. En sentido místico significa la unión

¹⁶⁰ João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, p. 57. “Sólo uno de los hijos, joven, patroncito, se ofreció, de repente para aquello: Llevar en brio y tomar en cuenta. Ató el lazo a la grupa. Dijo - “¿Es una vaquita encarnada?” Se puso a caballo. Si supiese lo que por allá lo ponía; ¿sería capaz? Salió al camino real. Iba yendo a espuela leve. Iba desconocidamente.” Traducción de Virginia Fagnani Wey en João Guimarães Rosa , *Primeras historias*, p. 108.

divina y es, también, el símbolo del destino.

Los *Emblemata amatoria* del siglo XVII nos presentan a Cupido, un niño arquero armado, que causa prodigios con su arco y flecha entre los hombres. En los *Emblemata Amatoria* que Teócrito á Ganda publicó en 1613 con el título “Las ocupaciones de Cupido” “el amor es visto como jugador de tenis, tonelero, pintor, carpintero, sastre, marino, geómetra, estudioso..., lanza la peonza, corre tras el aro, juega a la gallinita ciega... se pone un casco y ciñe una espada, da saltos mortales y cabalga en un palo de escoba”¹⁶¹. En este caso lo imaginamos jugando encima de la vaca y arriándola para que su próxima víctima se apure al encuentro del amor.

Mi querer quedaría contento
con saber qué fortuna se me acerca:
qué flecha prevista más lenta viene
(DANTE, Paraíso, canto 17, 25, 27.)¹⁶²

Finalmente, el emblema nos muestra a la estrella reluciente que señala el arribo a un destino. La estrella de cinco puntas que aparece en el emblema nos remite a la estrella de Belén, “sirve como guía e ilumina la oscuridad de la noche y conduce a los tres reyes magos en su camino para adorar al niño Jesús”¹⁶³. En Ripa, la estrella de seis

¹⁶¹ Mario Praz, *Imágenes del barroco*, p. 114.

¹⁶² Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 503.

¹⁶³ Ignacio Cabral Pérez, *op.cit.*, p. 160.

puntas que está posada en la cabeza de una señora de edad avanzada, representa la buena fortuna y el éxito feliz¹⁶⁴.

Entonces, todos estos elementos confluyen en la construcción de una historia con sentidos que apuntan hacia el encuentro del amor y hacia la incertidumbre del destino. Estas ideas se complementan con la presencia del arcano X que precede al nombre dentro del emblema.

La rueda de la fortuna nos hace pensar en el transcurrir del tiempo, en la sucesión inevitable de los acontecimientos. Es el mundo y sus vicisitudes.

“O rapaz, no vão do mundo, assim vocado e ordenado. Ele agora se irritava. Pensou de arrepender caminho, suspender aquilo para mais tarde. Pensou palavra. O estúpido em que julgava. Desanimadamente, ele, malandante, podia tirar atrás. Aonde um animal o levava? O incomençado, o empatoso, o desnorte, o necessário. Voltasse sem ela, passava vergonha. Por que tinha assim tentado?”¹⁶⁵

La rueda de la fortuna acude a una figura muy conocida de la Edad Media. Muestra una rueda que se sostiene y gira en el aire gracias

¹⁶⁴ Cesare Ripa, *Baroque and Rococo: Pictorial Imagery*. New York, Dover Publications, 1971. p. 82.

¹⁶⁵ João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, p. 58. “El joven, en el hueco del mundo, así avocado y ordenado. Él ahora se irritaba. Pensó en arrepentir camino, suspender aquello para más tarde. Pensó palabrota. El estúpido que se juzgaba. Desanimadamente, él, malandante, podía volver atrás. ¿A dónde lo llevaba un animal? Lo no comenzado, lo latoso, el desavío, lo necesario. Si volviera sin ella, pasaría vergüenza.

¿Por qué, entonces, había intentado?” Traducción de Virginia Fagnani Wey en João Guimarães Rosa, *Primeras historias*, p. 109.

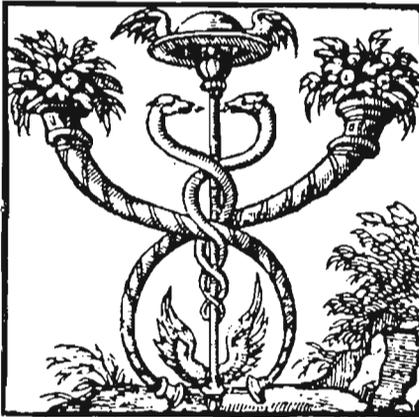
a un aparejo de madera. Las criaturas agarradas a la rueda están ascendiendo y cayendo eternamente de acuerdo con los dictados del destino que, originalmente, está representado por un mono que sujeta una espada. "La significación de esta lámina nos remite a la de la rueda a través de todas las tradiciones. Representa las alternancias de la suerte, la dicha o la desdicha, las fluctuaciones, la ascensión y los riesgos de la caída"¹⁶⁶



Alciato nos remite a la rueda de la fortuna en su emblema CXVIII, *Virtute fortuna comes*, la fortuna es compañera de la virtud. Hace

¹⁶⁶ Jean Chevalier y Alan Gheerbrant, *op. cit.*, p. 899.

referencia a la fortuna que, por sí sola, vale poco y debe acompañar a la Virtud para que sea adorno de hombre sabio; en este caso, nuestro héroe, que por trabajador y diligente encuentra el tiempo a su favor. Ripa¹⁶⁷ nos recuerda que “*Quisque suae Fortunae Faber*”, “cada quien se labra su destino” y, por ésta estar subida sostenida en un pie sobre una bola que se mueve, cambia constantemente y no favorece a nadie en particular.



Enblema CXVIII Enblema CXVIII



El personaje de *secuencia* debe aceptar las fuerzas del destino que, en este momento, le favorecen. Su proceder altruista y sus deseos de continuar, a pesar de los tropiezos y dudas hacia lo desconocido, lo premiaron con un destino lleno de buena suerte.

¹⁶⁷ Cesare Ripa, *Baroque and Rococo: op. cit.*, p. 152.

“ Tanto ele era o bem-chegado!

A uma roda de pessoas. Às quatro moças da casa. A uma delas, a segunda. Era alta, alva, amável. Ela se desescondia dele. Inesperavam-se? O moço compreendeu-se. Aquilo mudava o acontecido. Da vaca ele diria -“É sua.” Suas duas almas se transformavam? E tudo à sazão do ser. No mundo nem há parvoíces: o mel do maravilhoso, vindo as tais horas de estórias, o anel dos maravilhados. Amavam-se.

E a vaca-vitória, em seus ondes, por seus passos.”¹⁶⁸

Todos los elementos lo llevaban hacia un final inesperado pero oportuno, favorable. Las estrellas lo guiaban y las flechas del amor trataban de atravesarlo. Todo alcanzó un equilibrio: la vaca regresó a su dueño y él halló una compañera. Cada fase sigue a otra más activa. La rueda de la fortuna es un simbólico recordatorio de los misteriosos ciclos de la muerte y el renacimiento. Finalmente, podríamos hablar de la rueda de la fortuna como una totalidad, ya que en cada estado de la vida de los seres humanos se presentan hechos, positivos y negativos, que nos hacen crecer y mejorar intelectual y moralmente.

¹⁶⁸ João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*, p. 60. “ ! Tanto él era el bien llegado! A una rueda de personas. A las cuatro jóvenes de la casa. A una de ellas, la segunda. Era alta, alba, amable. Ella salía de su recato hacia él. ¿Y no se esperaban? El joven se comprendió. Aquello cambiaba lo acontecido. De la vaca, él a ella diría: - “ Es suya” “¿Sus dos almas se transformaban? Y todo en sazón del ser. En el mundo no hay tonterías: La miel de lo maravilloso, venida a tales horas de cuentos, el anillo de los maravillados. Se amaban. Y la vaca -victoria, en sus dondes, por sus pasos.” Traducción de Virginia Fagnani Wey en João Guimarães Rosa, *Primeras historias*, p. 112.

CONCLUSIONES

En primer lugar agradezco a la Maestra Valquiria Wey, quien me inició en el encanto por la literatura brasilera y en especial por la obra de Guimarães Rosa. El acercamiento a la obra de este escritor representó una dificultad por la frontera del idioma y más concretamente por el uso de vocablos, giros idiomáticos, regionalismos y otros discursos de carácter lingüístico; por tal razón me vi obligada a usar las traducciones hechas por María Auxilio Salado y Antelma Cisneros para “El burrito pardo” y la de Valquiria Wey para “La hora y la oportunidad de Augusto Matraga”.

Una vez iniciado el proceso de investigación me encontré con una gran bibliografía acerca de la obra del autor , mayormente centrada en estudios sobre el complejo universo de los personajes y el espacio, la relación con el mito y los arquetipos de la cultura sertanera. Igualmente, me encontré con muchísimos estudios sobre el trabajo que Guimarães hace con el idioma portugués. Los estudios de Antonio Cândido, Lauro Belchior y Eduardo Coutinho fueron de gran valor para entender estos aspectos de la obra del autor.

Ahora bien, con respecto a mi trabajo, me incliné por el análisis simbólico de las narraciones, aspecto que por demás es amplio y complejo, pues recorre los ámbitos de la cultura cristiana, del antiguo Egipto, del budismo Zen y del sertón, y elaboré un estudio comparativo

entre éstas y las imágenes que las acompañan. Con dicho contraste interartístico, eso que estaba sugerido y a veces escondido en el texto, salió a la luz.

El uso de las imágenes que acompañan los cuentos de *Sagarana*, más específicamente “El burrito pardo” y “La hora y la oportunidad de Augusto Matraga”; y los emblemas de tipo esotérico que acompañan los títulos en el índice de *Primeras Historias*, crea nuevas posibilidades de interpretación, enriquece y multiplica los posibles sentidos que las narraciones ofrecen. La razón por la cual elegí estos cuentos reside en la fuerza anímica o afectiva que tengo con ellos y, la elección de trabajar la imágenes sugeridas a Poty y Jardim por el mismo autor residió en que no había muchos estudios sobre este aspecto tan interesante y divertido.

Partiendo de la idea de que estas obras precisan un esfuerzo especial de observación, análisis comparativo, comprensión y síntesis; fui pensando la estructuración de la interpretación a partir de la relación presente entre las imágenes que acompañan a las narraciones y las palabras que componen a estas últimas. Esto me llevó a la comparación de la estructura de las obras, más claramente *Sagarana*, con la creada por la literatura emblemática de los siglos XVI y XVII. El modelo establecido por Andrea Alciato planteó que la imagen era el cuerpo y las palabras eran el alma, y que, comparados y

complementados, proporcionaban la totalidad de una idea y mensaje transmitidos.

La gran cantidad de libros conocidos como de emblemas, expresó las necesidades e inquietudes del mundo renacentista, donde la búsqueda de significados ocultos en las cosas hacía triunfar al hermetismo y creaba una nueva visión poética del mundo. Temas como el amoroso, el militar, el religioso y el moral, sobre todo, fueron la fuente para su creación. La obra que abrió la literatura emblemática fue el *Emblematum Liber* creado por Alciato, y su modelo tripartito constituido por un título o *mote*, una imagen o *pictura* y un texto o *epigrama*, me llevó a relacionar este tipo de literatura con *Sagarana* y *Primeras Historias*, al tener éstas los elementos constitutivos necesarios de los libros de emblemas.

La relación de dichos elementos en Guimarães, así como en el Renacimiento, produce en el lector atento y curioso esa “acutezza recondita” que proporciona la habilidad de ver eso no dicho expresado con las palabras y que la imagen ayuda a develar. En los emblemas producidos por Guimarães Rosa, como en los de los grandes emblemistas de los siglos XVI y XVII, aparecen elementos de la jeroglífica egipcia, de la naturaleza, astros, signos y números, símbolos religiosos cristianos y un componente de carácter pagano como es el tarot.

El resultado de dicho contraste creó nuevas vías para la interpretación de las narraciones y me llevó a ver en ellas elementos e imágenes que enriquecieron y ampliaron el sentido o sentidos encontrados anteriormente, cuando fueron leídas sin tener en cuenta las imágenes elaboradas por Poty y Jardim. Esto no significa que para entender las obras mencionadas se tenga que recurrir al contraste con las ilustraciones, en absoluto; el trabajo creador y genial de Guimarães con la palabra logra expresar sentidos profundos e imágenes visuales. Para mí, La inclusión de las ilustraciones es un juego más que el autor propone para probar a sus lectores. Por otro lado, también creo que la técnica elegida para la elaboración de las imágenes, el grabado en madera, fue una expresión más de su apego a las raíces brasileras, en este caso, la literatura de cordel.

El jeroglífico del círculo está constantemente presente en las obras que elegí como objeto de estudio. Como marco de los emblemas que van de la mano con las palabras, nos presenta un mundo roseano en constante búsqueda de la perfección literaria y produce diferentes posibilidades de lectura de acuerdo con la narración. En “El burrito pardo” es el tiempo cíclico y en “La hora y la oportunidad de Augusto Matraga” representa la perfección espiritual del ser. El signo del ouroborus ∞ es una constante en los dos libros de cuentos que escogí para este trabajo. Símbolo de la reabsorción cíclica que nos remite a las travesías emprendidas por los personajes de las historias y a sus

inevitables destinos. De la misma manera, los números determinan ciertas claves en la identificación de las características de los personajes y de los eventos que les ocurren.

El uso simbólico de animales como el burro, el león y la vaca nos recuerda el amor de Guimarães por “los bichos”, a los que engrandece por la labor desempeñada en las historias y el simbolismo con los que los carga. El burro Siete de Oros en “El burrito pardo” fue el salvador, el viejo y sabio, el más bueno, amoroso y paciente. Fue el único en quien los arrieros pudieron contar en el momento más crítico y peligroso para volver sanos y salvos a casa. En “La hora y la Oportunidad de Augusto Matraga” el jumento fue el guía de don Augusto en la travesía para hacer justicia, redimirse y ganar, por fin, un lugar en el cielo. La vaca, en “Secuencia” es también agente portador de buena ventura. Allí es la guía que logra el encuentro del amor.

El tarot posee, así como la emblemática, la peculiaridad de esconder algo, de ser algo enigmático; De igual forma, implica el conocimiento y el uso del intelecto para descubrir los mensajes ocultos en la combinación de sus cartas, cuya carga simbólica, al igual que la de los jeroglíficos, es vasta.

“Secuencia”, narración aparentemente sencilla pero llena de posibilidades simbólicas y narrativas, viene precedida en el índice por el número romano X y un emblema con otros elementos simbólicos como una estrella, una flecha y la vaca. A pesar de las advertencias de

Alejandro Tapia, me arriesgué a hacer una aproximación de tipo esotérico con este cuento porque los elementos iconográficos y simbólicos constitutivos del emblema, contrastados con la narración, me llevaron, “por causa y efecto”, a encontrar los elementos, simbólicos de nuevo, del arcano X, la rueda de la fortuna. “Secuencia” nos presenta un personaje que enfrenta una cadena de hechos, inicia un camino lleno de tropiezos, sigue un rumbo y encuentra un destino, un fin, en este caso, inesperado: el amor. No fue fácil decidir si este acercamiento esotérico de mi trabajo aportaría algo de valor a los estudios rosianos. De todas maneras seguí a la estudiosa Consuelo Albergaria, quien insiste en la importancia de los elementos esotéricos en Guimarães, y por supuesto, seguí a mi corazón e intuición, que me dijeron que había un conjunto de elementos necesarios para defender tal posición en la historia seleccionada.

A pesar de la riqueza simbólica resultante de la combinación o comparación de las imágenes con las historias, éstas aún pueden ser leídas, disfrutadas, entendidas y analizadas en su totalidad sin la ayuda de las anteriores. Estamos ante un mundo en constante desafío llamado Guimarães Rosa y, si optamos por recurrir a las imágenes es porque pensamos que son vitales para continuar con la tarea de encontrar más claves simbólicas en su siempre generosa escritura.

Una conclusión final con respecto a la elaboración de esta tesis desde la distancia geográfica, hace cuatro años vivo en los Estados

Unidos, fue la de constatar que es absolutamente imposible lograrla sola. La usencia de las aulas del posgrado, de las bibliotecas a las que podía caminar y que estan llenas con libros en mi idioma y del rostro amable de mi asesora llena de sugerencias, fue un limitante para el desarrollo rápido de esta investigación. Nunca me faltó la ayuda y consejo de Valquiria, ni en la etapa final las puntuales observaciones de mis lectores, pero sobre todo nunca, en estos cinco años pasados, la amistad, solidaridad y el apoyo incondicional de Consuelo Rodríguez . Como lo dije al principio, hubiera sido imposible!

ANEXO

ARTISTAS QUE COLABORARON EN LA OBRA DE

JOÃO GUIMARÃES ROSA

POTY

Ilustrador de Gran Serton: Veredas

Napoleon Potyguara Lazzaroto, por todos conocido como Poty, nació en Curitiba, el 29 de marzo de 1924. Inspirado en las tiras cómicas que su papá le compraba, comenzó a diseñar a los 14 años y fue así como creó su primer personaje - Haroldo, el hombre relámpago¹⁶⁹ – serie publicada en seis capítulos en el “journal Diário da tarde”.

En 1942, Poty recibió una beca para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes en la entonces capital Rio de Janeiro, al mismo tiempo se inscribió para estudiar, de noche, grabado en el Liceo de Artes y Oficios. Gracias a su participación en el Salón Nacional de Bellas Artes, el gobierno francés le otorgó, en 1946, otra beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes de París.

Poty continuaba colaborando con publicaciones periódicas como la “Folha Carioca” donde ilustraba cuentos de Ademar Cavalcanti y Carlos Drummond de Andrade, entre otros. Trabajó también en el diario

¹⁶⁹ Más información en Sonia Zanetti Fabris y María Bertón, en “Poty Lazzarotto” (D.E. 21 de setiembre, 2004: <http://www.mileno.com.br/cesfema/projpot/PROJPOTY/untitled.html>).

“Diretrizes” donde “ilustra com desenhos o que era impossível documentar com fotografia.”¹⁷⁰ Poty creó el diseño patrón de la portada de la revista Joaquim, fundada por Dalton Trevisan. En 1948, a su regreso de París, trabaja en el periódico “Manhã” donde ilustraba el “noticiário policial”.

También se destacó como muralista. Sus trabajos marcados con su característico trazo fuerte, hechos en azulejos, concreto, madera o vitrales¹⁷¹, pueden apreciarse sobre todo en la capital del Paraná. Los temas son esencialmente populares y de carácter cívico, histórico, social o cultural. Entre sus principales obras se destacan:

“O mural na sede da União Nacional dos estudantes, no Rio de Janeiro (destruído e incendiado em 1964). En Curitiba, destacam-se o monumento comemorativo do 1o. Centenário da Emancipação Política do Parana na praça 19 de Dezembro, *São Francisco e Paraná* no palácio Iguazu, *Símbolos do Paraná* na Assembléia Legislativa, *O trabalho Humano e a evolução Tecnológica* no Centro Politécnico da UFPR, *Evolução das Artes Cênicas* e a cortina corta-fogo no Teatro Guaíra, *Desenvolvimento de Curitiba* na praça 29 de março, *Quatro Estações* no Hotel Paraná Suíte, *Cultura e memória* no Palácio Avenida. São de Poty os murais internos do Memorial da América Latina, em São Paulo, e o Monumento ao Tropeiro na Lapa”¹⁷²

¹⁷⁰ Sonia Zaneti Fabris y María Bertón, *op. cit.*, p. 1.

¹⁷¹ Regina Casillo, “poty Lazzarotto” (DE , 16 de abril, 2004: <http://www.cahs.org.br/publicacoes/fa120/center25.html>)

¹⁷² “Um artista da Modernidade” en Simepar (DE 16 de abril, 2004: <http://www.simepar.br/tempoevida/potty.htm>)

Además de sobresalir como muralista nacional e internacionalmente, pintó murales en Francia, Portugal y Alemania, Poty fue reconocido como diseñador, ilustrador y grabador. En 1955 participó en Ginebra en una exposición de “*Gravadores Brasileiros*” y ganó el primer premio-. Sus ilustraciones aparecen en las obras literarias de importantes escritores como Mário Palméiro, Alcântara Machado, Dinah Silveira de Queiroz, Jorge Amado, Raquel de Queiroz, Euclides da Cunha (*Canudos*, que ilustra en 1955), José de Alencar, Gilberto Freire (*Assombrações do Recife* y *Casa Grande e Senzala*), Dalton Trevisan y, por supuesto, Guimarães Rosa. Murió el 8 de mayo de 1998, en Curitiba, su tierra natal.

LUÍS JARDIM

Ilustrador del índice de Primeras Historias

Luis Inácio de Miranda Jardim nació en Garanhuns, Pernambuco el 8 de diciembre de 1901. Su vida artística se desarrolló alrededor de la pintura y la literatura. Fue, por veinte años, el principal ilustrador de la casa editorial José Olympio y escribió obras infantiles y piezas de teatro que fueron publicadas en Brasil y en el exterior. Creó “desenhos, pinturas, capitulares, vinhetas, retratos, capas de livros e ilustrações.”

173

Su vida intelectual inició en Recife en 1928, cuando comenzó a trabajar, bajo pedido expreso del entonces director del periódico, Gilberto Freire, en *A Província*. Se hizo amigo de Osório Borba y Joaquim Cardoso, quienes influyeron en su visión artística y literaria¹⁷⁴ y posteriormente, participó en una exposición de acuarelas en Rio de Janeiro en 1936, que le abrió las puertas del mundo intelectual brasileño, desde entonces fijó su residencia en esta ciudad.

Ganó varios premios en concursos de literatura infantil; un primer premio ofrecido por el Ministerio de Educación y Salud, con el libro *O Boi Aruá*, que él mismo ilustrara cuando fue editado en 1940, y un segundo premio con *O Tatu e o macaco*. En 1938, con el libro de cuentos *Maria Perigosa*, le fue otorgado el premio Humberto de Campos, de la casa editorial José Olympio. Otras obras de su autoría son *A peça Isabel do Sertão*, la novela *As Confissões do meu Tio Gonzaga* (1949), el libro infantil *Proezas do menino Jesus* (1968) y estudios sobre arte como

¹⁷³ “A vida de Luis Jardim” en *As Pinturas de Rinaldo trabalhadas pelo* en (DE, 26 de abril, 2004: <http://elogica.br.inter.net/gs/0805ja-1.htm>. p.1.)

¹⁷⁴, “Luis Inácio Miranda Jardim” en *Biblioteca Virtual Gilberto Freire* (DE, 26 de abril, 2004:

(DE p.1.)

“A pintura decorativa em algumas igrejas antigas de Minas” y “A pintura do Guarda-Mor José Soares de Araújo em Diamantina”.

Ilustró libros como “Guia Prático, Histórico e Sentimental da Cidade do Recife (1934), de Gilberto Freire, Guia de Ouro Preto (1938), de Manuel Bandeira, e Hiléia Amazônica (1944) e Aparência do Rio de Janeiro (1949), de Gastão Cruls”¹⁷⁵. Además ilustró obras de autores como José Lins do Rêgo (*Fogo Morto*), Vivaldo Coaraci y Guimarães Rosa. Luís Jardim murió el 8 de diciembre del 2001 en Rio de Janeiro.

¹⁷⁵ Biblioteca Virtual Gilberto Freire. *op.cit.*, .p.1.

ILUSTRACIONES

Páginas 20, 57, 65, 70, 72, 90, 99,107 y 112 son de Poty, en João Guimarães Rosa, *Sagarana*, Río de Janeiro, Livraria José Olympio, 1977, 20a. edición

Página 122 es de Luís Jardim, en João Guimarães Rosa, *Primeiras histórias*, Río de Janeiro, Livraria José Olympio, 1970.

Páginas 21, 86, 100, 101, 110 y 129 (1), en Andrea Alciato, *Emblemas* de Alciato, Madrid, España, Ediciones Akal, 1985.

Página 97, en Mario Praz, *Imágenes del barroco (Estudios de emblemática)*, Madrid, España, Ediciones Siruela, 1989.

Página 128 y 129 (2), en Richard Cavendish, *The Tarot*, New York, Crescent books, 1987.

Página 61 "The universe", hecha por Dürero, en George Boas, *The hieroglyphics of Horapollo*, Princeton, N.J. 1993.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

ROSA, João Guimarães, 1908 - 1967

=*Gran Sertón: Veredas*, Barcelona, Planeta de Agostini S.A., 1985.
Traducción de Ángel Crespo.

= *Manolón y Miguelín*, Madrid, Alfaguara, 1981, traducción de Pilar Gómez B.

= *Noches del Sertón (Cuerpo de baile)*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A. 1982, versión castellana de Estela dos Santos.

= *Primeiras Estórias*, Rio de Janeiro, Livraria Jose Olympio, 1978.

=*Primeras Historias*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A. 1968.

=*Sagarana*, Río de Janeiro, Livraria José Olympio, 1977. 20ª Edição

= *Sagarana, A cycle of stories*. New York, Alfred A. Knoff, 1966. First American edition. Translated from the Portuguese by Harriet de Onís.

=*Urubuquaquá (Cuerpo de baile)*, Barcelona, Editorial Seix Barral, S.A. 1982. versión castellana de Estela dos Santos.

= *Campo general y otros relatos*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 2001. Selección y prólogo de Valquiria Wey. Traducción de Valquiria Wey, María Auxilio Salado y Antelma Cisneros.

ESTUDIOS SOBRE JOÃO GUIMARÃES ROSA

ALBERGARIA, Consuelo. *Bruxo da linguagem no Grande Sertão* (leitura dos elementos esotéricos presentes na obra de Guimarães Rosa), Rio de Janeiro, Edições Tempo brasileiro, 1977.

ARAUJO, Heloisa Vilhena de. *O espelho: Cointribuição as estudos de Guimarães*, São Paulo, Mandarin, 1998.

ARRIGUCCI Jr, Davi. "O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa", en América Latina: Palavra, Literatura e Cultura, São Paulo, Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995, Organizadora Ana Pizarro,3V.

_____, "Mestizo y paradójico Guimarães Rosa" Proyecto Patrimonio, la página chilena de literatura en internet, João Guimarães Rosa. (DE, 10 de enero, 2004: <http://www.letras.s5.com/rosa201102.htm>)

BELCHIOR, Mendes Lauro. "Imagens visuais em Grande Sertão: Veredas", en Lauro Belchior y Luiz C. Vieira de Oliveira (organizadores), "A astúcia das Palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa". Belo Horizonte, Pós- graduação em Letras, ed. UFMG, 1998.

CANDIDO, Antonio. "Jagunç os mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa" en *Vario Escritos*, São Paulo, Duas Cidades, 1977.

_____, *Crítica radical*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991. Selección, cronología, bibliografía, traducción y notas de Mária Russoto.

CASTRO, Manuel Antonio de. *O Homem provisório no Grande Sertão: um estudo de Grande Sertão: veredas*, Rio de Janeiro, INL, 1976.

COELLO, Nelly Novaes - Versiani, Ivana. *Guimarães Rosa: dois estudos*, São Paulo, Quirón, Brasília, INL, 1975.

COUTINHO, F. Eduardo. "João Guimarães Rosa", En *Latin American writers*. Gale Group. 2001.

_____, *The process of revitalization of the language and narrative structure in the fiction of João Guimarães Rosa and Julio Cortázar*, Spain, Albatros Ediciones Hispanofilia, 1980.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*, (para uuma sociología do dilema brasileiro), cap. 4º "Augusto Matraga e a hora da renúncia", Zahar editores, 1983, quarta edição.

- DANTAS, Paulo. *Sagarana Emotiva: Cartas de João Guimarães Rosa*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1975.
- FACÓ, Aglaêda. *Guimarães Rosa: Do ícone ao símbolo: Ensaio de estilística*, Rio de Janeiro, J. Olympio, 1982.
- GARBUGLIO, José Carlos. *El mundo mágico de Guimarães Rosa*, Argentina, Fernando García Cambeiro, 1973, Introducción y traducción de Haydée M. Jofre Barroso.
- HARSS, Luis y DOHMANN, Barbara. *Los Nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- LEONEL, Maria Cécilia. *Guimarães Rosa: Magma e gênese da obra*, São Paulo, Editora UNESP, 2000.
- NASCIMENTO, Edna Maria Fernandes dos Santos e COVAZZI, Lenira Marques. *João Guimarães Rosa: Homem plural escritor singular*, Rio de Janeiro, Editora Ágora da Ilha, 2001, 2a. ed.
- NOGUEIRA Galvão, Walnice. *Mitológica Rosiana*, São Paulo, Ática, 1978. (Ensaio 37).
- _____ *Los heterónimos de Guimarães Rosa*, conferencia ofrecida en la Universidad Nacional Autónoma de México, 1998.
- OLIVEIRA, De Franklin. "The epigraphs in Sagarana", Introducción a *Sagarana*, New York, Alfred A. Knopf, 1966, Traducida al Inglés por Harriet de Onís.
- QUEIROZ de Pereira, Tereza Aline. *A Iconografia medieval da natividade transformada em poesia por João Guimarães Rosa*, Em Imaginario. USP.
- SANTOS, Julia Conceição Fonseca. *Nomes de personagens em Guimarães Rosa*, Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1971.
- SANTOS, Wendel. *A construção do romance em Guimarães Rosa*, São Paulo, Ática, 1978.

SPERBER, Suzi Frankl. *Caos e cosmos: Leituras de Guimarães Rosa*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.

VINCENT, Jon S. *João Guimarães Rosa*, Kansas, Twayne Publisher, 1978.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ALCIATO, Andrea,
=emblematum liber

- *Emblemas*, Madrid, Akal, 1985, Edición y comentario Santiago Sebastián, prólogo de Aurora Egido, traducción actualizada de los emblemas de Pilar Pedraza.

- *Emblemas*, Madrid, Editora Nacional, 1975, prólogo de Manuel Montero Vallejo, preparación de textos y notas de Mario Soria.

BONIFAZ, Nuño Rubén. "Lectura iconográfica" en *Aproximaciones, Lecturas de texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.

BUXÓ, José Pascual. El resplandor intelectual de las imágenes: Jeroglífica y emblemática, en *Juegos de ingenio y agudeza*, México, Ediciones del Equilibrista, Turner Libros, 1994.

CABRAL Pérez, Ignacio. *Los símbolos cristianos*, México, Ed. Trillas, 1995.

CASILLO, Regina. "Poty Lazzarotto" (DE, 16 de abril, 2004:)

CAVENDISH, Richard. *The tarot*, Crescent books, New York, 1987.

CHESTERTON, Gilbert K. *San Francisco de Asis*, Barcelona, Editorial Juventud, S.A. 1985.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 1999, Sexta ed.

_____ *The Penguin Dictionary of symbols*, England, Penguin Books, 1996, Translated by Jhon Buchanan- Brown.

CIOCCINI, Héctor. *Góngora y la tradición de los emblemas*, Bahía Blanca, Argentina, Instituto de Humanidades de la Universidad del Sur, 1960 (Cuadernos del Sur).

CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Nueva colección Labor, 1985, sexta ed.

COUSTÉ, Alberto. *El tarot o la máquina de imaginar*, Barcelona, Barral Editores, 1972.

COVARRUBIAS Horozco, Sebastián de. *Emblemas morales*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978, Edición e introd. de Carmen Bravo Villasante, edic facs.

DALY M . Peter. *Literature in the light of the emblem, structural parallels between the emblem and literature in the sixteenth and seventeenth centuries*, Toronto Bufalo, University of Toronto Press, 1998, 2nd ed.

DERRIDA, Jacques. *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos Editorial del Hombre, 1989 (Pensamiento Crítico/ Pensamiento Utópico).

GARCÍA Arranz, José Julio. *Ornitología emblemática*, Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los XVI y XVII, España, Universidad de Extremadura, 1996.

GARCÍA Mahiques, Rafael. *Empresas sacras de Núñez de cepeda*, Madrid, Tuero, 1988, pról. de Santiago Sebastián, (Emblemática II).

GONZÁLEZ de Zárate, Jesús María. *Emblemas regio - políticos de Juan de Solórzano*, Madrid, Tuero, 1987, prólogo de Santiago Sebastián, (Emblemática I).

HARRISON, Ted. *Stigmata, A medieval mystery in a modern age*, New York, St. Martin's Press. 1994.

- HEFFERNAN, James. *Museum of words, the poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago, The University of Chicago Press, 1993.
- HORAPOLLO. *Hieroglyphica*, Madrid, Akal ed. 1971, Edición de José María González de Zarate.
- KAZANTZAKIS, Niko, *El pobre de Asis*, Argentina, Ediciones Lohlé – Lumen, 1996.
- LA BIBLIA con deuterocanónicos, Nueva York, Sociedad Bíblica Americana, 1983, Segunda Edición.
- LOWE, Elizabeth. *The city in Brazilian Literature*, USA, Associated University presses, 1982.
- LYLE, Jane. *Las claves del tarot*, Madrid, Editorial Libsa, 1993.
- MÀLE, Emile. *El barroco*, Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes. Madrid, Ediciones Encuentro, 1985.
- MITCHELL, W.J. Thomas. *Iconology, image, text, ideology*. Chicago, The University of Chicago Press, 1986.
- _____ *The Language of images*, Chicago, The University of Chicago Press, 1980.
- ORLANDI, Enzo. *San Francisco de Asis*, Serie “Los grandes de todos los tiempos”. México, Editora Cultural y Educativa, 1966.
- PANOFSKY, Erwin. *El significado en las artes visuales*, Madrid. Alianza Editores, 1980.
- PARKINSON, Lois. “Aproximaciones interartísticas a la lectura” en *Aproximaciones, Lecturas de texto*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- PASCUAL Buxo, José “El resplandor intelectual de las imágenes: Jeroglífica y emblemática”, en *Juegos de ingenio y agudeza*, Editorial México: Ediciones del Equilibrista, Turner Libros, 1994.

_____ *Las figuraciones del sentido*, Ensayos de poética semiológica, México, Fondo de Cultura Económica, (Lengua y Estudios literarios), 1984.

PINEDA, Victoria "La invención de la *écfrasis*", www.fyl-unex/foro/publicaciones. 2005

PRAZ, Mario. *Imágenes del barroco* (estudios de emblemática), Madrid, Siruela, 1989, Trad. de José María Parreño.

_____ *Mnemosyne*, El paralelismo entre la literatura y las artes visuales, Madrid, Taurus, 1981, Trad. de Ricardo Pochtar,

_____ *El pacto con la serpiente, paralipómenos de "La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica"*, México, Fondo de cultura económica, 1988.

RIPA, Cesare. *Iconología*, Madrid, Akal, 1987, Tomo I, Trad. Del italiano de Juan Barja y Yago Barja, Trad. Del latín y griego de Rosa María mariño Sánchez - Elvira y Fernando García Romero, pról. de Adita Allo Manero.

_____ *Baroque and Rococo, Pictorial Imagery*, New York, Dover Publications, 1971, The 1758 - 60 Hertel Edition of Ripa's Iconology with 200 engravings illustrations. Introduction and translation by Edward A. Maser.

RODMAN, Selden. *Genius in the backlands, popular artists of Brazil*. Connecticut, The Devin - Adair Company, 1977.

SÁNCHEZ Pérez Aquilino. *La literatura emblemática española, siglos XVI y XVII*, Madrid, S.G.E.L. 1977.

SEBASTIAN, Santiago. *El barroco iberoamericano*, Mensaje iconográfico, Madrid, Encuentro S.A., 1990.

_____ *El fisiólogo*, atribuido a San Epifanio, seguido de *El bestiarario Toscano*, Madrid, Tuero, 1986.

_____ *Formalismo e Iconografía*, Monografía, ¿1978?, Donación a La Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, del Arq. José Antoni Terán.

_____ *Iconografía e Iconología del arte novohispano*, México, Grup Azabache, 1992, (Arte Novohispano).

_____ *Alquimia y Emblemática*, La fuga de Atalanta de Michael Maier, Madrid, Tuero, 1989.

_____ *Contrarreforma y Barroco*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

SPIEGEL, Gabrielle M. "Historia, historicismo y lógica social del texto en la Edad Media", en *Historia y literatura*, México, Instituto Mora, 1994, Compiladora François Perus.

WEY, Valquiria. *El arte de caminar por las calles de Río*, México, UNAM, 1997.

WITTKOWER, Rudolf. *Allegory and the migrations of symbols*, New York, Thames and Hudson, 1987.

ZANETTI, Fabris, Sonia y Bertón, G.C. María en "Poty Lazzarotto" (D.E. 21 de setiembre, 2004:
<http://www.milenio.com.br/cesfema/projpot/PROJPOTY/untitled.html>)

ARTÍCULOS EN INTERNET DOCUMENTOS SIN TÍTULO O AUTOR

"Um artista da Modernidade" en Simepar (DE 16 de abril, 2004:
<http://www.simepar.br/tempoevida/poty.htm>)

"A vida de Luis Jardim" en As Pinturas de Rinaldo trabalhadas pelo en (DE, 26 de abril, 2004: <http://elogica.br.inter.net/gs/0805ja~1.htm>)

Secretaria De estado da cultura (SEEC Parana) (DE, 26 de abril, 2004:
<http://www.pr.gov.br/celepar/seec/poty/poty.html>)

"Iconografía e Iconología" (DE, 20 de marzo, 2005:
<http://html.rincondelvago.com/iconografia.2.html>)

“Xilogravura” (DE, 27 de febrero, 2005:
<http://literaturadecordel.hpg.ig.com.br/xilogravura.html>)

HEMEROGRAFÍA

MORREALE, Margarita. “Los Emblemata de Alciato en el Tesoro de la lengua castellana de Sebastian de Covarrubias”, en Nueva Revista de Filología Hispánica, México, vol. 40, núm. 1, 1982, pp. 343 - 381.

OBREGÓN, Elkin, ROSA, J.G, RAMOS, Graciliano. “ Dossier Guimaães Rosa”. (dos cuentos “casi” inéditos de J.G.R. traducidos por Elkin Obregón con una nota de Graciliano Ramos. En Revista Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia, Número 239, 1995.

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recensional.

NOMBRE: Yasmint Picón Reyes

FECHA: 23 agosto 2005

FIRMA: Yasmint Picón Reyes

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**