



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras
DIVISION DE ESTUDIOS SUPERIORES

Contribución al Estudio del Lenguaje
Poético en: Guimaraes Rosa

T E S I S

Que Para Optar Por el Grado de

Maestra en Estudios Latinoamericanos (Literatura)

P r e s e n t a

VALQUIRIA WEY FACNANI

1 9 7 8



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 la memoria de Walter Wey,
mi padre.

Para Virginia Fagnani Wey,
mi madre.

Para el Dr. Carlos Horacio Magis.

Quiero dejar constancia de mi gratitud al Centro de Estudios Latinoamericanos y muy especialmente a la maestra María Elena Rodríguez de Magis, sin cuyo apoyo y estímulo no hubiese sido posible la realización de esta tesis.

I N D I C E G E N E R A L

	PGS.
I. <u>Introducción</u>	2
II. <u>La palabra (poética y lenguaje)</u>	17
III. <u>La fábula (antropología y tradición)</u>	55
IV. <u>El texto</u>	84
V. <u>Apéndice</u> .	
1. Nota a la traducción de "Meu tio o Iauaretê".....	113
2. "Meu tio o Iauaretê." Traducción.....	121
3. Glosario.....	162
VI. <u>Bibliografía</u>	178

I. Introdução.

"Ficamos sem saber o que era João
e se João existiu
de se pegar."

Carlos Drummond de Andrade, Um cha-
mado João.

En el territorio de lo literario, no es difícil que las barreras que delimitan tiempos y espacios muy distantes entre sí, caigan ante un diálogo entre escritores que trasponen los siglos. En el Brasil del siglo pasado un poeta, de las más eminentes figuras literarias del siglo XIX, inaugura con plenitud la primera generación romántica brasileña. Curiosamente es, por su postura, un clásico. Obsesionado por la palabra, la forma, por la poética en fin, produce la más alta expresión del romanticismo brasileño. No es un iconoclasta, toda su poesía se encauza en formas neoclásicas, pero, eso sí, ni una sola posibilidad de ritmo o estrofa le queda por explorar; ni una sola figura de la poética que no resuelva a conciencia. Antonio Gonçalves Dias es, por eso mismo, como lo llama A. Bosi (1), "un poeta de poetas", que ha marcado rumbos entre figuras tan distantes como Machado de Assis y Manuel Bandeira. Si a esta conciencia del quehacer poético agregamos el hecho de que Gonçalves Dias fue un "americano" por su temática, tal vez podamos comenzar a comprender el porqué de su importancia para aquellos escritores brasileños que se colocaron dentro del mismo ámbito de preocupaciones: la creación poética en un país de reciente tradición, que pugna por conciliar en su expresión literaria los rasgos definidores de lo nacional, con aquella categoría de lo universal, a la que siempre tiende la literatura.

Entre la obra de Gonçalves Dias, los poemas "indianistas" son tal vez los más sorprendentes. El gusto romántico por lo exótico llegó muy lejos en Gonçalves Dias. Se transformó en un estudioso de la lengua y las costumbres de los indios tupíes. Mestizo el mismo, se sintió, probablemente, solidario con el desplazamiento del indio. En su Dicionário da Língua Tupi (2), podemos valorizar en toda su extensión el entusiasmo y la perplejidad que le causa el contacto con esta lengua, de tan rica sonoridad y tan compleja estructura. La siente como un orgullo y un desafío, se explaya admirativamente en la explicación de matices; la siente, sobre todo, impresionistamente, en la inte-

gración que cree percibir entre el mundo anímico del indio, su universo natural y las peculiaridades de la lengua.

Coincidimos con la crítica en afirmar que la visión que Gonçalves Dias tuvo del indio, fue, como la de sus contemporáneos, idealizadora. Muy cercano a Rousseau y al optimismo de su concepción sobre la perfectibilidad de las relaciones sociales, teoría de cuya corroboración era el indio la viva prueba, Gonçalves Dias se vuelca sobre uno de sus propios troncos ancestrales. Aproximadamente diez años antes de su muerte, alrededor de 1850, se interna en la Amazonia por un largo periodo. Fue entonces que aprendió el tupí e hizo estudios etnográficos. (Además del Dicionário, escribió Brasil e Oceânia). Por esa época, la situación del indígena brasileño era muy diferente, naturalmente, de la actual. Aunque no se cuenta con datos seguros, es probable que la población india sobrepasara el medio millón, cifra obtenida un siglo después, cuando la colonización blanca habría avanzado, considerablemente, hacia el interior. Los grabados de la época, todos, muestran hombres y mujeres robustos, y las crónicas nos relatan cómo preservaban, integralmente, sus atuendos, sus hábitos, sus instituciones. Sobre todo en lo que se refiere a los indios de la Amazonia, esto es estrictamente cierto. La extensión territorial, lo inaccesible del lugar, constituían su mejor protección. Lejos estaba de encontrar las marcas del humillante deterioro de hoy día.

Colocado en ese foco de apreciación histórica, Gonçalves Dias escribe varios poemas de corte indianista, entre ellos "Marabá", "Leito de folhas verdes", "A canção do guerreiro", "I Juca - Pirama" y un poema épico que dejó inconcluso, "Os Timbiras". A partir de este instante, podemos comenzar a desarrollar el diálogo, metafórico, claro está, entre Gonçalves Dias y Guimarães Rosa. Creemos firmemente en sus posturas coincidentes. Poeta uno y novelista el otro, ambos se ubican dentro del mismo territorio literario: la

creación a partir de la palabra, en la plenitud de su función poética.

Ninguno de los dos antagoniza o colabora con la historia. Ante ella exponen dialécticamente el supremo recurso de la "mimesis" a través de la cual, reiteradamente, incorporan la figura trágica del indígena a la conciencia cultural del país. Parafraseando a Barthes (3) diríamos que la literatura, aunque reino de papel, se trasciende a sí misma.

Conscientes de que su reino es el del dominio de la palabra, ambos, en determinado momento, se aproximan al mundo del indio a través de su lenguaje. Dice Antonio Cândido en su Formação da Literatura Brasileira: "Note-se que o indianismo de Gonçalves Dias, mais que o das baladas de Norberto, é parente do medievismo coimbrão, que praticou 'in loco' e deve ter influenciado no seu propósito de 'aplicar' a pátria o mesmo critério de pesquisa lírica e heróica do passado" (4). Gonçalves Dias, que vivió muchos años en Portugal durante el desarrollo del romanticismo portugués, fue elogiado por el propio Alexandre Herculano. Desde el punto de vista del idioma, fue Gonçalves Dias uno de los más dúctiles y fluidos poetas en lengua portuguesa. Cuando, a través de la lengua, se aproxima al mundo del indio, incorpora abundantemente el léxico tupí que él mismo ha investigado.

"Em larga roda de novéis guerreiros
Ledo caminha o festival Timbira,
A quem do sacrifício cabe as honras.
Na frente o canitar sacode en ondas,
O enduape na cinta se embalança,
Na destra mão sopesa a iverapeme,
Orgulhoso e pujante. Ao menor passo,
Colar d' alvo marfim, insígnia d' honra,
Que lhe arma o colo e o peito, ruge e freme.

(I- Juca - Pirama)

¿Cuál pudo haber sido el efecto en los lectores del siglo XIX de tan exótico léxico incorporado a la majestuosa cadencia del más puro endecasílabo? Tal vez no muy distante del vértigo de misterio que hoy día nos produce la lectura de "Meu tio o Iauaretê".

Casi exactamente un siglo más tarde, teniendo en mente una novela portentosa, Guimarães Rosa comienza a desarrollar un cuento, cuyo personaje central es un indio, un ser escindido entre los códigos de comportamiento que se excluyen y que lo dejan finalmente huérfano, rechazado por unos y por otros. La figura principal del "I - Juca - Pirama" es un joven indio que renuncia a su código de honor para salvar a su padre. Transgresor, es rechazado por su padre que de él se avergüenza. Conducido por el joven héroe del "I - Juca - Pirama", Guimarães se interna por los matorrales de una región virgen, en busca del descendiente del joven timbira y de una alternativa para aquella vieja leyenda.

Naturalmente que el planteamiento temático tiene profundas implicaciones en la modernidad y los temas actuales. El paraíso perdido, el imposible retorno a la naturaleza, la desintegración espiritual del hombre contemporáneo, separado de sus raíces, confundido, parricida.

Mientras buscábamos en la maraña del lenguaje roseano el léxico indígena del cuento, Gonçalves Dias, la más de las veces nos guiaba. Porque cualquier lectura cuidadosa del texto implicaba su consulta. Guimarães lo sabía y sutilmente deja que esa tarea la haga con sus propias palabras, un hermoso y sonoro portugués. En la compleja estructura narrativa del cuento, Guimarães logra un supremo gesto de virtuosismo y homenaje: Gonçalves Dias es su ^ocoautor, el que cumple con la primera instancia del metalenguaje. Véase, si no, las riquísimas combinaciones de "iucá", matar;

la irresistible explicación de "pipura", rastro, que Gonçalves Dias no explica como un vocablo independiente, sino que lo extrae de "pora", existir. Véase la explicación de "capoama" el "caa poam" de Gonçalves Dias y que califica a la extraña fiera que únicamente habita las islas del río.

Este trabajo se propone, previo estudio del lenguaje de Guimarães Rosa, el análisis de "Meu tio o Iauaretê", un cuento largo, una "nouvelle", que Guimarães Rosa escribe, según anotación de puño y letra, antes de Grande Sertão : Veredas. Analizaremos las implicaciones del texto considerado como una obra aislada y su relación con la obra que le precede.

Intentamos, en realidad, un primer abordaje a la monumental obra de Guimarães, a través de un texto de gran significación, no divulgado en español.

+ + +

Guimarães Rosa es la figura más importante del siglo en la narrativa brasileña. Naturalmente, su apareamiento no responde a un fenómeno aislado dentro de la literatura brasileña contemporánea.

El siglo se inaugura con un movimiento teórico-estético de fundamental importancia, "el modernismo". Aquello que la crítica nacional llama, desde hace medio siglo, modernismo, está condicionado por un acontecimiento, es decir, por algo fechado, público y clamoroso, que se impuso a la atención de la "intelligentia", como un divisor de aguas: la Semana de Arte Moderno, realizada en febrero de 1922, en la ciudad de São Paulo.

Como los promotores de la Semana aportaban, de hecho, ideas estéticas originales en relación a las últimas corrientes literarias, muy desgastadas, como el parnasianismo y el simbolismo, les pareció a los historiadores de la cultura brasileña que el término modernista definía el estilo de los nuevos. El término, con todo, es tan polivalente que acaba por no decir mucho, a no ser que, por detrás de su vaguedad precisemos algunos componentes. Por ejemplo, y en primer lugar, las situaciones socio-culturales que marcaron la vida brasileña desde el comienzo del siglo; y las corrientes de vanguardia europeas que desde antes de la I Guerra Mundial, habían radicalizado y transfigurado la herencia del realismo.

A través del análisis de estos componentes comprendemos por qué São Paulo fue el foco de irradiación del modernismo; sus alternativas nacionalistas o cosmopolitas; sus aspectos ideológicamente conflictivos.

Por modernismo se entiende algo más que un conjunto de experiencias del lenguaje, se entiende también una crítica global a las estructuras mentales de la generación pasada y un esfuerzo por penetrar más hondo en la realidad nacional.

A su vez, la Semana fue el punto de reunión de las varias tendencias modernas que desde principios de siglo venían afirmándose en Río y São Paulo, y la plataforma que permitió la consolidación de grupos, la publicación de libros, revistas y manifiestos, en una palabra, su desdoblamiento en viva realidad cultural.

Únicamente el estudio monográfico de los principales escritores modernistas, tarea imposible de cumplir aquí, podría darnos una idea menos esquemática de movimiento. Solamente por medio del análisis particular de las obras centrales podemos llegar a comprender la revolución estética que trajo a nuestra cultura. Si a nivel temático algunos de los mensajes de 22 ya habían sido prefigurados en la mejor literatura nacionalista de Lima Barreto, de Euclides y de Lobato, lo mismo no se dio a nivel de los códigos literarios que sólo pasan a registrar innovaciones radicales a partir de Mario de Andrade, de Oswald de Andrade y de Manuel Bandeira.

Estas innovaciones alcanzan varios aspectos de la lengua literaria, desde la puntuación y la disposición gráfica del texto hasta las estructuras sonoras, léxicas y sintácticas del discurso. Cualquiera de estas obras representativas, como Macunaima (5), por ejemplo, nos dan de pronto la impresión de algo nuevo en relación a toda la literatura anterior a 22: alcanzan en su renovación, la corriente de los significantes.

Vista bajo este ángulo, la "fase heroica" del modernismo fue especialmente rica de aventuras experimentales tanto en el terreno poético como en el de la ficción. Son aventuras que se insertan en la compleja historia de las invenciones formales de la literatura europea a partir de Mallarmé, Rimbaud y Laforgue y que desemboca en el fecundo periodo post-simbolista con Apollinaire, Valéry, Max Jacob, Cocteau, Marinetti, Ungaretti, Klebnykoy, Maiakovski, Gertrud Stein, Joyce, Pound, Pessoa, los responsables por una reestructuración radical en la forma de concebir el texto literario. Para todos ellos, ade-

más de la función expresiva, el texto posee un momento formativo en el cual el escritor se empeña en la palabra, en el ritmo y en los varios rasgos del lenguaje que, finalmente, le dan a la poesía el carácter de poesía.

Pasados los primeros años de experimentación poética, la literatura brasileña, en su corriente narrativa, entra a la contemporaneidad a través de la novela social y regionalista de los años treinta.

3

Estos años tienen para el Brasil, como bien lo señala A. Bosi, una connotación bastante menos literaria que política. (6) Somos hoy día, en Brasil, contemporáneos de una realidad económica, social y política que se estructuró después de 1930. Con esto no se subestima el papel relevante de la Semana y del periodo fecundo que le sucedió; hay un estilo de pensar y de escribir anterior, y uno posterior a Mario de Andrade, Oswald de Andrade y Manuel Bandeira. La poesía, la narrativa y la crítica salieron totalmente renovadas del modernismo. En 1942, Mario de Andrade dio una conferencia en São Paulo, "O Movimento Modernista", que significó la valorización final del mismo. Citamos a Mario de Andrade a través de Bosi: la herencia del modernismo fue - para él en su parte más positiva "el derecho permanente a la investigación estética, la actualización de la inteligencia artística brasileña, y la estabilización de una conciencia creadora nacional". Pero, en el mea culpa severo - con el que encerró sus confesiones, definió el límite del grupo: "si todo cambiábamos en nosotros, una cosa nos olvidamos de cambiar: la actitud interesada ante la vida contemporánea. Nos volvimos abstencionistas, abstemios y trascendentes. Nosotros éramos los hijos finales de una civilización que se acabó, y es sabido que el cultivo delirante del placer individual limita la fuerza de los hombres siempre que una edad muere". (7)

Las décadas de 30 y 40 fueron vivencialmente muy provechosas

para los intelectuales brasileños. Se aprende dolorosamente que el nuevo régimen de Getulio Vargas no abolió el antiguo régimen y que formó, bajo lemas nuevos, alianzas políticas con los antiguos caciques y con la llamada "aristocracia" del café.

Se aprende, en fin, que el peso de la tradición no se remueve con fórmulas más o menos anárquicas ni con regresiones literarias al inconsciente, sino gracias a la concientización de las tensiones que componen las estructuras materiales y morales del grupo en que se vive.

Los ~~escritores~~ escritores llamados a asumir esta posición fueron aquellos que maduraron después de 1930, como Graciliano Ramos, José Lins do Rego y en la poesía el ejemplo magnífico de Carlos Drummond de Andrade.

Después de 1930 las corrientes de la narrativa brasileña se bifurcan y se multiplican. Marcada por la renovación al nivel de la expresión, por el contacto con la novela europea y norteamericana de principio de siglo la narrativa cobra nueva vida. Siendo el realismo decimonónico un modelo ingenuo y un límite impuesto por la vieja concepción mimética del arte, la novela debe pasar por la prueba que la nueva interpretación de la historia, debida al materialismo histórico, le exige. Así, al realismo "científico" e impersonal del XIX se le antepone una postura crítica frente a las relaciones sociales. Por eso la novela de Graciliano Ramos tiene la grandeza severa de un testimonio y de un juicio.

Pero no fue únicamente el marxismo el punto donde rebotaban las posturas tradicionalistas. Freud y el existencialismo marcaron rumbos en algunos novelistas brasileños de este siglo.

Tenemos pues una literatura populista y regional en obras como las de Jorge Amado y de Erico Veríssimo. Novelas de extrema tensión crítica que también se localizan en el terreno del regionalismo, como las de Gracilia

no Ramos y las de José Lins do Rego. Novelas y cuentos donde la tensión creada entre el personaje y el mundo se subjetiviza, obra casi toda de ubicación urbana, como la de Lucio Cardoso, Otavio de Faria y Cyro dos Anjos. Finalmente, la narrativa, como la de Guimarães Rosa o la de Clarice Lispector, en la cual el héroe trata de sobrepasar el conflicto que lo determina existencialmente, por medio de la transmutación mítica de la realidad. El conflicto novelesco, planteado en esta forma, toca los límites del género, al aproximarse tanto a la poesía como a la tragedia. Clarice Lispector ubica su obra en un medio urbano, Guimarães en un medio regional muy característico: el "interland" formado por zonas de baja densidad de población, que abarca parte de los estados de Minas Gerais, Bahía y Goiás.

Esto último abre perspectivas muy interesantes para la ubicación de su obra en el contexto literario brasileño y determina (como a su vez en Clarice Lispector) el tipo de discurso literario que va a emplear. Porque es sobre el lenguaje poético que Guimarães va a levantar las piezas que componen la totalidad de su obra.

El regionalismo ha sido en la literatura brasileña una de las más fecundas vertientes de la narrativa desde el siglo XIX. Su simple mención implica la búsqueda de lo particularmente nacional, las posibles raíces de una añorada identidad literaria. La revisión del regionalismo brasileño implica la consideración de obras de muy desigual calidad y de distintos géneros: novelas, crónicas, cuentos folclóricos, reportajes. En ocasiones, obras en realidad de poca tensión artística, anecdóticas, o de gran envergadura como Urupês de Monteiro Lobato o Contos gauchescos e Lendas do Sul de Simões Lopes Neto. Con Guimarães Rosa el regionalismo sufre la metamorfosis que nuevamente coloca esta corriente en el centro de la narrativa brasileña.

Después de la aparición de Gran Sertón : Veredas, se comenzó por comprender nuevamente una antigua verdad: que los contenidos sociales y psicológicos sólo forman parte de la obra cuando son vehiculados por un código artístico que ponen en evidencia su carga musical y semántica. De acuerdo con el pensamiento de hoy en día, en que la reflexión sobre la naturaleza y la función del lenguaje ocupa un lugar preeminente, he partido de la idea de que la novedad que presenta su obra proviene de una alteración profunda en el modo de enfrentar la palabra.

El punto de partida de la creación poética en Guimarães fue siempre el habla regional con todas sus posibilidades dentro de las variaciones y libertades del relato oral, su profusión de diminutivos, de arcaísmos, de variantes fonéticas dialectales, y una sintaxis abreviada, densa, elementos todos que desembocan en la tan característica retórica roseana.

No queremos dejar de mencionar sobre esta cuestión de lenguaje y literatura regional, el ensayo de Antonio Cândido, "A Literatura e a Formação do Homem". En este texto el autor trata de demostrar por qué la literatura regional, como literatura que representa una realidad social y humana dada, "forneciu elementos para a auto-identificação do homem brasileiro e também para uma série de projeções ideais". (8). Es decir, como la función de este tipo de literatura fue al mismo tiempo humanizadora y enajenante, conforme al aspecto o al autor considerado. "O regionalismo estabelece uma curiosa tensão entre tema e linguagem. O tema rústico puxa para os aspectos exóticos e pittorescos e, através deles, para uma linguagem inculta cheia de peculiaridades locais; mas a convenção normal da literatura, baseada no postulado da inteligibilidade, puxa para uma linguagem culta e mesmo acadêmica." Por lo tanto el regionalismo "se torna um instrumento poderoso de transformação da língua e de revelação e auto-consciência do país; mas pode ser também fator de artificialidade na língua e de alienação no plano do conhecimento do país."

El autor que escinde su texto entre esas dos actitudes, la rústica y la culta, como es el caso de tantos regionalistas brasileños, muestra la dualidad estilística predominante entre éstos, que escribían como hombres cultos en los momentos del discurso indirecto, y trataban en los momentos del discurso directo de reproducir no sólo el vocabulario y la sintaxis, sino también los aspectos fonéticos del hombre rústico. Una especie de "estilo esquizo frénico" según las palabras de Antonio Cândido.

Guimarães Rosa pertenece al número de aquellos escritores regionalistas que uniformizan el discurso. De esta manera la división se resana, y la realidad, falsamente dual, se recompone. La figura de un narrador-autor evita la escisión porque no existen diferencias culturales entre el que cuenta y el objeto de la narrativa.

En Guimarães no se da la reproducción exacta y fiel del lenguaje regional. Es una lengua poética, trabajada, que adapta y supera las formas más groseras hasta que llega a dar la impresión de que ese regionalismo fue, finalmente, disuelto en la generalidad de lo universal.

+ + +

João Guimarães Rosa nació en un pequeño pueblo del estado de Minas Gerais, Cordisburgo, en 1908. Su padre era un pequeño comerciante, y en su mismo pueblo cursó las primeras letras. Hizo la secundaria en Belo Horizonte, la capital del Estado. Estudió medicina y ejerció su profesión como médico militar en pequeños poblados del interior de su estado. En esa época su interés por las ciencias naturales, botánica y zoología lo lleva al estudio bastante detallado de dichas disciplinas. Apasionado por los idiomas, estudia por su

cuenta el alemán y el ruso. En 1934 ingresa al Servicio Exterior. Como diplomático fue consul-adjunto en Hamburgo durante el periodo de la guerra y, por lo tanto, fue internado en Baden-Baden por el gobierno alemán. Fue secretario de la Embajada de Brasil en Bogotá y consejero en París. En 1958 regresa al Brasil y ya no vuelve a aceptar cargos en el exterior. Fue ascendido a Embajador y ocupó durante muchos años la jefatura de la División de Fronteras del Ministerio de Relaciones Exteriores.

En 1938, Guimarães Rosa participa en un concurso literario con un volumen de cuentos. Después de un famoso debate del jurado en el que participó Graciliano Ramos, Guimarães fue vencido por otro autor. En 1946, edita, con algunos de aquellos cuentos de 38, un volumen, Sagarana. Sin embargo, el reconocimiento del público y de la crítica no le llega hasta diez años después en que publica Gran Sertón : Veredas y un importante volumen de cuentos en dos tomos, Corpo de Baile. En 1962 publica Primeras Historias, que, junto con Gran Sertón, son sus únicas dos obras publicadas en español. En 1967, el año de su visita a México en ocasión del II Congreso Latinoamericano de Escritores y también de su fallecimiento, alcanzó a publicar Tutaméia : Terceiras Estórias. Guimarães falleció en Río de Janeiro, donde vivía, el 19 de noviembre de 1967. Póstumamente aparecieron Estas Estórias, volumen proyectado por el propio Guimarães, y Ave - Palavra, edición de algunos textos, notas y proyectos del autor a cargo de Paulo Rónai.

El cuento que ocupará la mayor parte de nuestra atención, "Meu - tio o Iauarete", apareció, por primera vez en volumen, en Estas Estórias. Había sido escrito alrededor de los años que van de 1953 a 1956, por la época de la redacción de Gran Sertón : Veredas.

Notas al capítulo I:

1. Alfredo Bosi, História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1970, p. 119.
2. Gonçalves Dias, Dicionário da Língua Tupi. Chamada Língua Geral dos Indígenas do Brasil (Tupi-Portugês). Rio de Janeiro, Livraria São José, 1970.
3. Roland Barthes, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Comunicaciones. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.
4. Antonio Cândido, Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos). 2o. volume. São Paulo, Livraria Martins, 1959, p. 83.
5. Mario de Andrade, Macunaima (El héroe sin ningún carácter). Barcelona, Seix-Barral, 1977.
6. Op. cit., p. 429.
7. Mario de Andrade, "O Movimento Modernista" en Alfredo Bosi, op. cit., pp. 429-430.
8. Antonio Cândido, "A Literatura e a Formação do Homem", en Ciência e Cultura, São Paulo, septiembre de 1972, 24 (9), pp. 803-809.

II. La palabra (poética y lenguaje).

"João era fabulista?
fabuloso?
fábula?
Sertão místico disparando
no exílio da linguagem comum?"

Carlos Drummond de Andrade, Um chamado João.

Uno de los aspectos más importantes de la literatura contemporánea es el lugar predominante que la "conciencia lingüística" ocupa en la tarea creativa de diversos autores, principalmente desde Joyce. "Conciencia lingüística" no es una forma más o menos peculiar de manejar el estilo literario, y sí un intento de aprovechar las enormes posibilidades renovadoras que ofrece el "processus", variando operacionalmente sus partes.⁽¹⁾ No es ocasional que intentos como el de Joyce y el de Guimarães Rosa, más evidentes por tratarse de prosistas, coincidan con una importantísima y rica corriente de lingüística teórica, que trata de agotar el análisis, la significación y el alcance de este sistema subyacente a cualquier otro sistema de pensamiento. Esta curiosa relación entre teóricos y creadores literarios puede ser explicada por una proposición que no deja de ser aventurada: el escritor, como cualquiera de los dos que mencionamos antes, cumple una doble profecía respecto al conocimiento e interpretación de la realidad, al dejar al descubierto los componentes y los mecanismos básicos de la lengua, en su máxima valoración, en su plena función específica, como diría Jakobson. De ahí el interés de este último autor, por ejemplo, en el análisis de la obra poética de Fernando Pessoa. El escritor adelanta en su creación aquello que el lingüista trata de poner en evidencia sobre el funcionamiento de la lengua. La mención de esta coincidencia nos sirve para situar la crítica a la obra de Guimarães Rosa en su objeto central: el lenguaje.

Más que ningún otro, Guimarães Rosa, al forzar los límites de la norma y del sistema lingüístico, según la definición de Cose^{riu},⁽²⁾ revela las raíces profundas del portugués, renovando en cada

palabra su carga de significación ancestral y proyectándola hacia nuevos significados. Aparentemente enclavado en el regionalismo, Guimarães cumple por medio de su audaciacreadora con la tarea de entregarnos, aunque parezca paradójico, una lengua en donde se han borrado particularismos y donde se alcanza el nivel pleno de significación poética y universal.

De los escritores de su época, nuestro autor es uno de los pocos que recoge el desafío joyceano de manifestar a través de una ruptura con el lenguaje de la narrativa tradicional, la división que escinde al hombre en conflicto con la sociedad y con los valores de la cultura.⁽³⁾ La ruptura de la norma que llega a la transgresión del propio sistema lingüístico, tiende también a crear una literatura de ruptura, en la que la tensión interna, que se da en la antinomia héroe-mundo, no se salva por la resistencia agónica a las presiones del medio, ni por la subjetivización del conflicto, sino que el héroe trata de sobrepasarlo por medio de una transfiguración del universo que el nuevo lenguaje es capaz de crear.

No aludimos, naturalmente, a una literatura de ruptura ideológica con el medio social, sino a una literatura profundamente renovadora dentro de las mismas posibilidades expresivas que ofrece la narrativa.

Entrando ya en un análisis organizado del lenguaje de Guimarães Rosa, tras la pista de estos procedimientos renovadores de su narrativa, debemos abordar en primera instancia la discusión, ya tradicional, entre los límites de la prosa y la poesía. Es natural que

sea el primer punto por tratar en un autor, que como antes mencionábamos violenta los mecanismos gramaticales del idioma, en un intento de revalorización de la palabra, de concentrar, para luego expandir, en un solo vocablo la mayor carga de significación posible.

Sobre este particular dice Pedro Xisto:⁽⁴⁾ "No sentido da expressão poética, sabe-se da igual validade (potencial) do verso e da prosa. Se, de um lado, nem todo verso contém poesia, doutro lado esta pode achar-se em alguma prosa", y citando a Wilson Martins: "... a prosa não se opõe ao verso, mas ao contrário, ambos apresentam natureza sensivelmente idêntica, tanto assim que a prosa nada mais é do que uma sucessão de versos."⁽⁵⁾

Por el mismo tiempo, el crítico inglés Herbert Read afirmaba que entre prosa y poesía existía una diferencia cualitativa y no cuantitativa, ya que sólo se podría medir "by the exercise of an intuitive judgement", y agregaba, "the distinction between Poetry and Prose is not and never can be a formal one", y "the thought is the word and the word is thought, and both the thought and the word are Poetry."⁽⁶⁾

Sin duda las opiniones anteriores corresponden a puntos de vista de gran flexibilidad respecto a una especie de posible equivalencia de los géneros. Sin embargo, el crítico Jean Cohen, en su Estructura del lenguaje poético, que estudia exclusivamente las estructuras poéticas y que, por lo tanto, lo hace desde un punto de vista bastante más estricto, no se aparta demasiado de las opiniones de Read y de los críticos brasileños. Dice Cohen: "Sin embargo, tampoco el propio término 'poema' se ha-

lla exento de equívoco. En efecto, la existencia de la expresión 'poema en prosa', que ha llegado a ser corriente, despoja a aquel vocablo de aquella determinación sin ambigüedad de que gozó mientras se caracterizaba por su forma versificada. Siendo el verso, efectivamente, una forma convencional y estrictamente codificada del lenguaje, el poema gozaba de una especie de existencia jurídica que no se prestaba a discusión. Aquello que se hallaba en conformidad con las reglas de la versificación era 'poema'; 'prosa' era aquello que no presentaba tal conformidad. Pero la expresión 'poema en prosa', aparentemente contradictoria, nos obliga a una nueva definición."⁽⁷⁾ La actual imprecisión de fronteras entre prosa y poesía se debe evidentemente al efecto causado por la renuncia del verso tradicional, lo que libera la severa reglamentación fónica del poema y abre una serie de posibilidades rítmicas, plausibles de ser asimiladas por la prosa.

En el siguiente ejemplo, que pertenece al cuento "Cara-de-Bronze" del volumen Corpo de Baile, Guimarães emplea una aliteración, la reiteración del sonido "s", que tiene por objeto lograr la imagen de una acción onomatopéyica, al mismo tiempo que darle a los artículos una inesperada colocación sintáctica, proyectándolos a una autonomía casi pronominal:

Os urubus - os, os, os.⁽⁸⁾

Mientras que el primer aspecto que examinamos de este ejemplo, el fónico, apunta hacia una profundidad esencial del poema, el segundo apunta hacia otros elementos a los que también se refiere Cohen: "En nuestro caso se trata de confrontar el poema con la prosa. Y ya que la prosa es el lenguaje corriente, se la puede tomar por norma y considerar

el poema como una desviación con respecto a ella. La desviación es la definición misma que Charles Bruneau, inspirándose en Valéry, daba del hecho de estilo, definición que mantienen hoy la mayoría de los especialistas! Y más adelante: "Es una desviación con respecto a la norma; es, pues, una falta, pero como decía el mismo Bruneau, una 'falta querida'."⁽⁹⁾ En el ejemplo anterior, como en los que más adelante utilizaremos, Guimarães prueba que esta "desviación" no es exclusiva del poema y que no se puede analizar su creación sin hablar de procedimientos poéticos.

Nunca nos pareció tan feliz la metáfora con que Alfonso Reyes define la gramática, como ante la tarea de estudiar el lenguaje en Guimarães: "esfuerzo por jardinar el mar". Sin embargo, es evidente que en este caso, el esfuerzo se instaura en un proceso inverso al de la evaluación normativa; corresponde a un intento de descodificación del lenguaje poético, para poder iluminar sus realizaciones, desatando fatalmente las cuerdas que el autor ha elevado a su máxima tensión. Detengámonos básicamente en algunos hechos representativos de desviación a un primer nivel: el sintáctico, sin por ello dejar de mencionar otros aspectos léxicos que revisaremos con mayor amplitud en capítulos siguientes.

Mary Lou Daniels, en su João Guimarães Rosa: Travessia Literaria resume estas desviaciones en la siguiente forma: "É na área da sintaxe que a prosa rosiana difere mais marcadamente dos padrões tradicionais para ser quase que um caso único na ficção brasileira contemporânea. As liberdades aproveitadas por Guimarães Rosa -a inversão da ordem normal das palavras, o emprego de uma categoria gramatical em lugar de outra e de locuções e palavras soltas como o equivalente de cláu-

sulas, a omissão de artigos e outros muitos elementos gramaticais e o uso constante de construções pleonásticas- salvam seu estilo da monotonia da típica prosa pouco acidentada, mas, ao mesmo tempo, criam certo grau de dificuldade para o leitor mais acostumado com os padrões correntes."⁽¹⁰⁾ Podríamos nosotros adelantar que las dificultades con las que el lector se tropezaría serían muy parecidas a las dificultades que encontraría al descodificar el mensaje del poema.

Más adelante la propia M. L. Daniels amplía la enumeración de las dificultades sintácticas que antes enunció al referirse a Primeiras Estórias: "Como já notamos, fica esta última obra um pouco a parte das outras em possuir a mais alta porcentagem de neologismos abstratos e a mais baixa de sustantivos coletivos originais; em mostrar uma notável variedade de sufixos diminutivos e alta incidencia de verbos pós-adjetivais, ^b sustantivos pós-verbais, e palavras portmanteau; em fazer pouco uso de onomatopéia e versificação em contraste com o seu emprego concentrado de aliteração e da técnica 'palavra puxa palavra'." ⁽¹¹⁾

A estas peculiaridades anotadas por Daniels, podemos añadir las que muy acertadamente estudia Ivana Versiani en su ensayo "Para a Sintaxe de Grande Sertão: Veredas. Valores do Subjuntivo:" "No caso da classificação de orações, duas características do estilo de Grande Sertão: Veredas tornam particularmente difícil a tarefa: a tendência a omitir ou ⁽¹²⁾ obscurecer o nexu sintático entre orações; e a inclinação a superpontuar."

Una de las peculiaridades del lenguaje de Guimarães Rosa que más lo aproxima al lenguaje poético es, sin duda, la omisión del nexu sintático. La preferencia por la yuxtaposición, es, hasta cierto punto, un rasgo común entre el estilo de nuestro autor con el lenguaje real que

trata de recrear, sobre todo en el caso de Grande Sertão: Veredas y del cuento cuyo análisis más adelante nos ocupará. Agreguemos que entre el lenguaje oral y el lenguaje poético existe un punto de notable convergencia, ambos pertenecen a niveles intuitivos más que a intelectuales. El lenguaje oral tiene indudablemente la tendencia a condensar, a omitir nexos, si no en el grado de intensidad y complejidad en que lo hace Guimarães, posee sin duda la tendencia a producir esta especie de mensaje telegráfico. Guimarães, como en todos los demás procedimientos de poetización que emplea, parte de una posibilidad que le ofrece el "processus", para emplear un término de Hjelmslev, variando, hasta el más amplio límite posible la operacionalidad de sus funciones.

Una de las consecuencias de la omisión del nexos sintáctico es la tendencia a la condensación: expresa a veces los momentos cumbres del pensamiento dejando que se sobreentiendan los vínculos y relaciones:

Diadorim pos muito os olhos em mim, vi que com um espanto reprovador, não me achasse capaz de estipular tanta maldade sem escrúpulo. (13)

En este fragmento, Guimarães omite el nexos subordinativo "como se", después de "reprovador". En este caso la transgresión de la norma no se da por la omisión, ya que la oración siguiente sigue siendo subordinada, sino que la anormalidad reside en la aparente independencia de la misma oración subordinada.

Otra consecuencia de la omisión sería la tendencia a la simplificación; por ejemplo, el empleo de "como" donde esperábamos "como se", el uso abundante de un "que" amorfo, sustituyendo las más variadas conjunciones. Esto nos lleva a otra característica del estilo de

Guimarães Rosa, muy comentada, respecto de su vocabulario y que se repite en la sintaxis: el gusto por deformar unidades de la lengua, introduciendo en ellas elementos de sorpresa, generalmente con el mismo fin de obtener un efecto de condensación, como las palabras portmanteau (14) que antes mencionamos, así denominadas por M. L. Daniels, como "dormorrrer", "rabicundo" y "sobrelégio". (15) La creación de estas palabras, como la arbitrariedad en el uso u omisión de nexos, es esencialmente un proceso conceptual que presenta, ante todo, un significado mixto y, como corolario, una nueva entidad formal. Veamos ejemplos de locuciones portmanteau:

Dizendo que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, o deputado fosse, então reluzia perfeito o Norte. (16)

Cuando la palabra "estável" interrumpe la locución "depois que", desdobra dicha locución haciendo que exprese más de una relación entre las oraciones que une.

Otra forma de obtener un efecto poético es la sobrepuntuación que crea un ritmo tenso y marcado. Lo que dice M. L. Daniels sobre el carácter oral de la puntuación de Guimarães Rosa (17) es parcialmente la verdad. La sobrepuntuación cumple otro tipo de funciones muy importantes. En primer lugar advierte al lector sobre el tipo de aproximación que ese texto le exige, mucho más volcada hacia una lectura poética y no referencial más adecuada a la prosa.

En segundo lugar, la puntuación inusual y abundante de Guimarães tiene por objeto la obtención de una cadencia, la determinación de unidades de sentido a través de un ritmo, justamente en función de la lectura poética del texto a que aludimos antes, y no de la clari-

dad, justificativa del uso de la puntuación para la gramática normativa.

Antes de proseguir en la tarea de adentrarnos en el análisis particular del lenguaje en "O Meu Tio o Jaguaretê" volvamos sobre algunas características generales del lenguaje en la obra de Guimarães, sobre todo en aquellos puntos anotados anteriormente por M. L. Daniels y que nos ayudarían a dar una serie de posibilidades de lo que llamamos "desviaciones" de la norma y que forman la base del proceso creador en nuestro autor. En primer lugar volquémonos sobre el aspecto de las variaciones léxicas y luego sobre las sintácticas.

Según M. L. Daniels el primer aspecto, el léxico, puede subdividirse para su mejor descripción en dos niveles. El primero sería la apropiación de recursos léxicos de uso común en la lengua arcaica o moderna. El segundo serían los neologismos. Guimarães Rosa no descarta de su léxico palabras eruditas, pero la incidencia de términos típicamente brasileños, sobre todo en lo que se refiere a la flora y a la fauna indígenas, es mucho más alta. Dado el escenario "mineiro" de su obra era lógico suponer que predominaran, entre los regionalismos, aquellos términos dialectales de Minas Gerais. Sin embargo, no ocurre así. Guimarães evita cuidadosamente crear un léxico de muy estricto y localizable regionalismo.

Junto con las expresiones regionales o provinciales es frecuente el uso de arcaísmos, ya que los regionalismos son, a menudo, sobrevivientes de formas que ya cayeron en desuso. Encontramos también algunos latinismos, aunque escasos. Por tratarse de un recurso menos localizable en un primer contacto con la obra, damos el siguiente ejem-

plo:

Seja sem espera, quando ja estão meio no meio, aquilo
sucrupa... (18)

El empleo de vocablos tomados de lenguas extranjeras modernas es igualmente escaso, y su uso, asimismo cuidadoso y selectivo. Mayor interés tienen los derivados portugueses que crea a partir de formas extranjeras:

...os homens dos instrumentos ensaiavam outra vez a chirimia [...] porfiavam as conversas da profissão, antes do recomeço, tasteavam... (19)

Sin duda Guimarães domina un extensísimo léxico erudito y lo utiliza con soltura. Sin embargo, en la práctica lo que ocurre con mayor frecuencia es la utilización de palabras comunes y de la lengua coloquial. Los vocablos altisonantes tienen valor poético y estético, pero para la comunicación efectiva son preferibles los términos más exactos y más a mano del lenguaje corriente. Sobre el valor poético de las palabras es interesante que nos detengamos en un episodio de São Marcos, un cuento de Sagarana, donde Guimarães define su poética.

En este cuento, el protagonista, un personaje con más de un punto de contacto con el Guimarães-autor, cumple diariamente con una placentera incursión en la floresta, donde se dedica a la observación de la naturaleza vegetal y de las aves. Al personaje se le ha enseñado una oración-conjuro, la de San Marcos, cuyas palabras tienen un poder mágico, poder que ironiza conjuntamente con el del brujo local, a quien hace burla. Un día, en la floresta, en los entrenudos de un bambú gigante encuentra escritos unos versos rimados, rústicos, y decide establecer una especie de desafío poético:

Foi quase logo que eu cheguei no Calango-Frito, foi logo que eu me cheguei aos bambus. Os grandes colmos jaldes, envernizados, lisíssimos, pediam autógrafo; e alguém já gravara, a canivete ou ponta de faca, letras enormes, enchendo um entrenó:

Teus olhos tão singular
Dessas trancinhas tão preta
Qero morer eim teus braços
Ai formosa marieta.

E eu, que vinha vivendo o visto mas vivendo estrelas, e tinha um lápis na algibeira, escrevi também, logo abaixo:

Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Nebonid, Nabopalasar, Nabucodonosor
Belsazar
Senekherib

E era para mim um poema esse rol de reis leoninos, agora despojados da vontade sanhuda e só representados na poesia. Não pelos cilindros de ouro e pedras, postas sobre as reais comas riçadas, nem pelas alargadas barbas, entremeadas de fios de ouro. Só; só por causa dos nomes.

Sim, que, a parte o sentido prisco, valia o ileso gume do vocábulo pouco visto e menos ainda ouvido, raramente usado, melhor fora se jamais usado. Porque diante dum garatá, selva moldada em jarro jônico, dissesse apenas drimirim ou amormeuzinho é justo; e, ao descobrir no meio da mata, um anjelim que atira para cima cinquenta metros de tronco e fronde, quem não terá ímpeto de criar um vocativo absurdo e bradá-lo -O colossalidade! na direção da altura? (20)

Guimarães, en esto que podríamos llamar su "poética" y que corresponde a una época temprana de su creación, no sólo llama la atención sobre el valor poético de la palabra, sino que plantea el problema de la innovación poética como fundamento de la creación literaria, la ruptura de la automatización del lenguaje en prosa, la rebarbarización de la palabra. En el caso del "rol de reyes" por ejemplo, es un rol de palabras sueltas, ligadas por un hilo interno, sin lógica. En este caso el poema se logra mientras que sugiere una realidad potencial que la fuerza de la palabra desencadena para sugerir un universo cuyo eco depende de la expe-

riencia y sensibilidad de cada quien.

Sin embargo, el personaje que ha escrito su poema en el tronco del bambú es sometido a otra prueba poética. Al caer de la tarde, en medio de la floresta es acometido de una repentina ceguera, por artes del brujo de cuyos poderes se ha burlado. Sumido en tinieblas, descubre el mundo del sonido por medio del cual se orienta y comienza a caminar, semi-perdido. A tumbos recuerda la oración-conjuro de San Marcos, y a ciegas, repitiéndola, llega milagrosamente junto al brujo, quien le suspende el castigo.

Hay en el episodio una clara alegoría que corre paralela al problema de la creación: así como la visión crea un hábito que bloquea el uso pleno de la audición, el lenguaje cotidiano genera una resistencia a aceptar la fuerza implícita de los vocablos y nos oculta el poder mágico de la palabra.

Dos distintos códigos, el del personaje y el del brujo, se disputan una misma realidad, el lenguaje. La fuerza mágica, "poética", se libera en la ruptura que se da cuando, como en el cuento, los dos códigos entran en conflicto. Este cuento en especial se articula alrededor de la posibilidad que tiene la palabra de crear una realidad. La oración de San Marcos, eje del cuento, es un conjunto de palabras con función mágica que deja que la acción transcurra a partir de su enunciación, al permitir la apertura de puertas milagrosas, como aquí:

E comecei a recitar a oração sesga, milagrosa e proibida:
-Em nome de São Marcos e de São Manços e do anjomau, seu e meu companheiro...

-Ui! -Auruísio Manquitola pulou para a beira da estrada, bem para longe de mim, se persignando e gritou:

-Para, creio-em-deus-padre! Isso é reza brava, e o senhor

não sabe com o que está bulindo!.. É melhor esquecer as palavras... não benze pólvora com tição de fogo! Não brinca de fazer cócega debaixo de saia de mulher séria. (21)

En la creación de neologismos, la misma M. L. Daniels, a quien ampliamente hemos citado en este capítulo, distingue dos procedimientos empleados por Guimarães, a saber: una técnica analítica y una derivativa. La analítica comprende el agregar sufijos y prefijos, cambios internos y el abreviar palabras. La derivativa comprendería hibridismos, palabras que se crean por influencia o que se dan interparadigmáticamente y las de formación popular.

En el área propiamente gramatical las innovaciones de Guimarães son múltiples y constituyen, junto con las variantes propiamente sintácticas, la contribución estilística más audaz y original en las letras brasileñas contemporáneas. Veamos en primer lugar el empleo que hace de las categorías gramaticales y del papel que desempeñan en la obra del autor. Dentro de este análisis podríamos distinguir variaciones de significado y variaciones de función. Dentro de las primeras las más frecuentes serían los casos de adjetivos que ligados inusualmente a sustantivos cobran un nuevo aspecto. En la mayoría de los casos lo que se contrasta son elementos abstractos y concretos por yuxtaposición de adjetivos y sustantivos:

...estavam ali, dentro de um silêncio frondoso. (22)

Aparecen variaciones de significado también con verbos:

O passarinho desapareceu de cantar. (23)

Lo más frecuente sin embargo es dar a verbos intransi-

tivos capacidad de verbos transitivos:

É preciso de Deus existir a gente. (24)

Las variaciones de función consisten en la utilización de una categoría gramatical por otra. Este procedimiento se apoya evidentemente en la necesidad de Guimarães Rosa de sacrificar el sistema gramatical en busca de la mayor amplitud expresiva posible. El primer caso de estas variaciones de función sería la interacción entre gerundios y participios. A veces los gerundios adquieren la función de infinitivos, en un empleo semejante al del inglés:

Melhor, para a idéia se bem abrir, é viajando em trem-de-ferro. (25)

También el gerundio sufre variaciones en su terminación de ndo a nte, totalmente inusuales en portugués, que le confieren un valor adjetival sin despojarlo por completo de la función que le es propia:

Todos estavam lá, os brabos me olhantes. (26)

En el caso de intercambio de funciones entre las principales categorías gramaticales encontramos un rasgo estilístico de gran significación en la obra de Guimarães Rosa. Las variaciones funcionales más relevantes serían: el empleo de adjetivos como adverbios y el de sustantivos como adjetivos. La primera de estas tendencias tiene una base coloquial, ya que al omitir el sufijo -mente, de su característica morfológica, el autor logra mantener la doble participación, adverbial y adjetiva:

Reinaldo, Diadorim, me dizendo que éste era real o nome dele... (27)

La tendencia contraria, el empleo de adverbios donde se

esperan adjetivos es menos común, pero produce el mismo ambivalente efecto:

Sujeito despachado, moreno bem queimado, mas de ^{cabelos,} anelados/
e com uma coragem terrivelmente.(28)

El empleo de sustantivos como adjetivos, muy común en Guimarães Rosa, es una tendencia tradicional en la lengua portuguesa, que el autor sobrepasa hasta llegar a la región de la más viva originalidad:

Tornou a ficar sentadinha [...] ainda mais imóvel, com seu passarinho-verde pensamento. (29)

La tendencia a la sustantivación es un punto álgido dentro del juego de variantes de Guimarães e indica una característica básica en la prosa del autor. En su lectura nos enfrentamos al hecho incontestable del siempre mayor número de sustantivos o sustantivaciones que de verbos, palabras de acción. Por lo general, el interés de Guimarães en las personas, animales, cosas, se deposita más en la propiedad de "ser" que en la de "hacer", en los individuos más que en su función objetiva, de donde podemos derivar una implicación de cuño poético muy notable. Dice con agudeza y sensibilidad el crítico brasileño Pedro Xisto: "Toda a problemática da linguagem substancial estava colocada: nune e nome. Antes de serem denominados, os seres eram ausentes. É o Criador os trouxe ao Homem, para que este lhes declarasse a Criação." (30) Como Adán, "voca- vit Adam animae viventes", el autor siente la necesidad de poblar sonoramente su cosmos literario, el sertón. De ahí que no sea poco frecuente en su prosa este impulso, adánico y edénico de nombrar, enumerar las plantas y seres vivientes que pueblan sus historias. Nombrar y crearlas para el universo poético de su obra. Como en el caso que analiza Pedro Xisto: (31)

E os arbustos, as plantinhas e os cipós, as ervas? A damiana, a angélica-do sertão, a douradinha-do-campo. O João-venancio, o chapéu-de-couro, o bom homem. O boa-tarde. O cabelo-de-anjo, o balança-cachos, o bilo-bilo. O alfinete-de-noiva. O peito-de-moça. O braço-de-preguiça. O aperta-João. O São-gonçalinho. A ata-brava, a brada-mundo, a gritadeira-do-campo... (32)

Además de que cumplen con esta función de "poblar", en este caso los sustantivos -nombres coloquiales de vegetales- desempeñan una función poética bien estructurada y se relacionan con una fábula, que puede reconstruirse a través de la identificación entre significante y significado. Según Pedro Xisto, las tres primeras hierbas corresponden al rol de "las jóvenes", las tres siguientes a "los hombres", el "boa-tarde" -buenas tardes- aislado cumpliría el papel de "el acercamiento"; los cuatro siguientes, "el noviazgo", las otras cuatro, "la seducción", y las tres últimas "la fuerza".

Concretamente, el proceso de sustantivación en Guimarães se plasma, en primer lugar, al ampliar el uso del artículo definido, y a veces el indefinido, antes de un adjetivo:

Tenho é de ficar pagando minhas culpas, penando aqui mesmo, no sozinho. (33)

También algún caso de verbo que se sustantiva siguiendo el mismo procedimiento:

...acordei quando Diadorim no mexe leve se levantou. (34)

La mayor parte de las formas sustantivadas la constituyen los adverbios simples o de modo. Generalmente el procedimiento es el mismo: anteponer el artículo "o" portugués, que corresponde al masculino singular:

E daí eu esperar notáveis coisas para o depois. (35)

A continuación de los adverbios, las formas sustantivadas más comunes en la obra de Guimarães Rosa son las preposiciones y frases preposicionales:

Qual que recorde, foi num durante de tarde, a incertas horas... (36)

También encontramos sustantivación de interjecciones, o frases interjectivas, que se integran en la prosa del autor como si fuesen sustantivos comunes:

Ah, que vamos em Carinhanha e Montes Claros, ali no haja vinho... (37)

Aún dentro de la modalidad de "sustantivos" de nuestro autor nos encontramos con la peculiaridad de la duplicación de palabras. Se trata de emplear dentro de la misma frase sustantivos y modificadores o verbos que tienen una base común y que, por lo tanto, su proximidad es rechazada por la norma:

Ah, você acha que eu careço de suas rezas orações, por minha ajuda, Diadorim? (38)

En las obras que produce en la década de los cincuenta, Corpo de Baile, Grande Sertão: Veredas y por lo tanto "Meu Tio o Iauaretê", este proceso de duplicación de sustantivos, verbos y adjetivos se concentra, curiosa intención pleonástica, en lo que podríamos calificar como un recurso más de retórica poética. Esta duplicación se hace más evidente en casos negativos, en donde el esfuerzo en la negación se ve eficazmente aumentado:

ninguém não escutou o que eles falaram. (39)

Otra intención dentro de las construcciones pleonásticas

es la aproximación a la lengua coloquial, en particular del que, caso típicamente brasileño y provincial:

Isso nunca que dá certo. (40)

Dentro de esta misma categoría de variaciones, la duplicación y el pleonismo, nos encontramos con el caso muy especial en el uso del artículo definido, y a veces del indefinido, como elemento redundante:

Vem horas, digo: se um aquele amor veio de Deus, como veio, então - o outro? (41)

Os que soldados, esses, mano velho? (42)

En estos y en otros casos lo que hace el autor es adoptar el recurso poco gramatical de colocar un artículo antes de la unidad gramatical común creando un tipo de expresión doble. Es el caso de palabras como connigo (cum-mecum) o el de donde del español. Debemos notar que en este caso, como en algunos otros, el procedimiento consiste en desarrollar aspectos fonológicos y morfológicos que han caracterizado al portugués desde sus orígenes. El propimo Guimarães lo comenta:

Os sertanejos de Minas Gerais isolados entre as montanhas, no imo de um Estado central, conservador por excelência, mantiveram quase intacto um idioma clássico-arcaico, que foi o meu, de infancia, e que me seduz. Tomando-o por base, de certo modo, instintivamente tendo a desenvolver suas tendencias evolutivas, ainda embrionárias, como caminhos que uso. (43)

Otro aspecto notable de la prosa de Guimarães Rosa es la omisión de artículos, tendencia que repite igualmente el gusto por la aproximación a lo coloquial. Por esa razón es Grande Sertão: Veredas la obra en donde este recurso está presente con mayor frecuencia, debido seguramente a la técnica narrativa en primera persona, característica

en la que coincide el procedimiento del cuento que más adelante nos ocupará:

Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não,
Deus esteja. Alvejei mira em árvore. (44)

A través de la eliminación de los artículos, Guimarães logra un efecto de rebarbarización de su prosa, un estilo pseudo-primitivo típico de las narraciones orales populares, lo que también refleja en cierta forma una actitud frente a la literatura. Max Lerner y Edwin Muir, dos sociólogos, dicen al respecto lo siguiente: "Here as elsewhere in the culture process the inner impulses of a specialized discipline must be reconciled with the larger demands for growth and freshness. Literature thus faces continually the need of many the excursions into new regions of experience take on meaning. The most persistent of there has been the recurring cult of the folk and the folk mind". (45)

El empleo de formas que se duplican, se yuxtaponen y causan un efecto redundante desembocan en un tipo de impresión característica para el lector de Guimarães, la acumulación. Además del notable ejemplo citado por Pedro Xisto y que examinamos un poco antes, vale la pena mencionar este otro, famoso, y que pertenece a "O Burrinho Pedrés" de Sagarana:

-Boiada boa! [...]
Galhudos, gaiolos, estrelos, espácios, combucos, cubetos,
lobunos, lompardos, caldeiros, cambraias, chamurros, churriados, corombos, cornetos, bocalvos, borralhos, chumbados, chitados, vareiros, silveiros... E os tocos da testa do mocho macheado, e as armas antigas do boi cornalao... (46)

Se refiere naturalmente a la enorme variedad de tipos de ganado que pueblan los pastizales del Brasil central.

Veamos ahora las técnicas principales empleadas por Guima-

rães Rosa en su renovación sintáctica, como la inversión del orden de la frase, asíndeton, elipsis, condensaciones, paréntesis, construcciones absolutas e innovaciones en la puntuación.

La técnica tradicional barroca de la inversión de los elementos de la frase constituye el proceso más evidente en el manejo de la sintaxis y tiene mucho que ver con el estilo "difícil" del que lo culpan algunos lectores. Este proceso, que en todas sus modalidades está presente desde Sagarana, se hace más frecuente y complejo en las obras posteriores del autor. La inversión más frecuente en Sagarana es la colocación del pronombre átono. En portugués el pronombre átono tiene tres distintas posibilidades en cuanto a su posición respecto al verbo: una proclítica, una mesoclítica y otra enclítica. La enclítica, unida al verbo por un guión es la forma correcta y literaria; la proclítica, semejante al español, es más coloquial y más usual en las formulas populares propiamente brasileñas. El nativo de Portugal, en cambio, maneja la enclisis con gran soltura. La mesoclisís es una forma usada únicamente para el condicional y el futuro (por ejemplo dir-lhe-ia, dir-lhe-ei) y es considerada, hoy día, un tanto forzada, ante la popularidad del futuro perifrástico (vou dizer por direi), y el poco uso coloquial del condicional. Guimarães Rosa siente evidente simpatía por la posición proclítica de los pronombres átonos, en notorio acercamiento a la lengua hablada:

Se apeie e reze, que agora eu vou lhe matar!⁽⁴⁷⁾

Hay casos en que el dislocamiento del pronombre átono no se da respecto al verbo sino en una posición inusual, creando un hipérbaton:

Lhe um ardor nas fontes, doía a cabeça toda, queimava.⁽⁴⁸⁾

En segundo lugar, dentro de las inversiones tenemos el caso de la anteposición del complemento verbal, formando oraciones tipo: complemento-verbo-sujeto:

Culpa eu tive, meu tio. (49)

Existe en Guimarães una verdadera simpatía por la colocación final de los verbos en este tipo de inversión:

Atirar eu pude? (50)

Efecto parecido al anterior se obtiene invirtiendo el orden de los tiempos compuestos, posponiendo el auxiliar:

Seo Fifino, filho meu, lorpa nem sonsado não sendo, me explicando ele estava... (51)

En casos como éstos nos parece que la inversión destaca el verbo colocado al final de la frase, ganando ésta en concisión y expresividad. El verbo, elemento vital y preponderante dentro de la oración, colocado al final aumenta el sentido decisivo de su papel, dándole rotundidad a la frase.

En cambio, en el caso de las inversiones adjetivales, el efecto logrado es exactamente el contrario. El anteponer adjetivos y frases adjetivales a esos sustantivos que modifican da a la oración un sentido de extraño desquiciamiento:

Apenas nada disse o Adalpiso, que, sem aparente algum motivo, agora e sempre súbito assustávamos. (52)

Otro caso interesante es el cambio de lugar del posesivo respecto a otro adjetivo, de la siguiente forma:

Para Zé Bebelo, melhor minha recordação está sempre quente pronta. (53)

El afán de concisión en Guimarães Rosa es la causa de una de las pautas más importantes de su sintaxis y que de forma tangencial se relaciona con los casos anteriores de inversión. Se trata de interpolaciones por medio de paréntesis u otros recursos semejantes de la puntuación. Estas construcciones sirven eminentemente a dos propósitos, la inclusión de cláusulas completas o como forma de intercalar frases subordinadas economizando el uso de palabras subordinantes. Veamos un ejemplo del primer caso:

Assim a gente, o velho a frente -tiplóco, ...t'plóco...
t'plóco...- já era cavalaria. (54)

La intención de este tipo de construcciones es la de, nuevamente, tratar de aproximarse al estilo vivo, oral, del narrador popular. Igualmente importantes son las palabras o locuciones aisladas, formas adjetivas o apositivas. Guimarães es especialmente aficionado a este recurso de construcción que le permite lograr una especie de enumeración de atributos por medio de una simple yuxtaposición:

A grave escorei meu rifle, limpo, arma minha, amásia. (55)

El caso más frecuente de yuxtaposición en forma de paréntesis es de tipo adjetival. Generalmente esto resulta en el dislocamiento del adjetivo antes de la oración principal, en medio del sujeto y el verbo o al final de la oración:

Ele, nem queria entregar; conforme que disse, triste:... (56)

Además de la interpolación de adjetivos, Guimarães emplea, con evidente gusto, locuciones gerundiales, de valor adjetivo o adverbial y que, concisamente, sustituyen frases de relativo:

Cravou varetas de bambu, marcando pontos, para medir a água em se crescer, mudando de lugar. (57)

Los tipos más frecuentes de construcción con gerundio son aquellos que aparecen en posiciones aisladas como frases adverbiales de introducción y cláusulas sustantivas que comienzan con "siendo":

Se sendo ordens, Chefe, eu gostava era de ir... (58)

En manos de Guimarães Rosa el gerundio llega a tomar la categoría de verbo conjugado:

Ai, quando os passos escutei, vi: era o Reinaldo, que vindo. (59)

La razón que tiene el autor para utilizar este tipo de construcciones de gerundio es la de sugerir simultaneidad de acción, explicar relaciones de causa y efecto e informaciones pertinentes al contenido de las oraciones principales, así como evitar las largas subordinaciones de empleo más común.

Otro caso relevante de "desviación sintáctica" sería la elipsis verbal, sobre todo de verbos copulativos, en este caso ser:

Lá ele alguma criatura para traicção? (60)

y otras omisiones verbales que se deben al esfuerzo por evitar la repetición de uno u otro verbo dentro de una misma frase:

Acontecesse o que. Joca Ramiro ia decidir! (61)

Junto con otros dos aspectos, tratados con anterioridad, el de la sobrepuntuación y el de la eliminación de nexos sintácticos, creemos haber completado, a muy grandes rasgos, un muestreo de aquellas variantes de la norma que tomamos como evidencia para demostrar las desviaciones de carácter poético de la prosa de Guimarães Rosa.

En este esfuerzo, que en un nivel mínimo podríamos calificar como un intento de dar mayor alcance expresivo a la prosa, tuvo Guimarães, según vimos en un capítulo anterior, un predecesor, referencia a la que acuden la mayor parte de sus críticos, Mario de Andrade.

Andrade, autor de una singularísima novela, Macunaima, publicada en 1928, un antecedente asombroso del llamado "realismo mágico", era un erudito. Partía de un programa y una ideología y tenía el propósito de contribuir a formar un lenguaje brasileño; en tanto que Guimarães parte únicamente de una auténtica necesidad expresiva, que se finca en la observación directa del interior geográfico del Brasil como fuente inagotable de búsqueda y realización estética. Es muy interesante leer al respecto la opinión que del lenguaje de Guimarães y de Mario de Andrade tiene Jorge Amado, un novelista de lo "popular":

Em minha opinião, o caso de Guimarães Rosa é completamente diferente do de Mário de Andrade, o de Mário de Macunaima, e de outros modernistas brasileiros. Mário recolhia dos livros o seu material, via o Brasil a través de um véu de erudição e por isso não tocou o povo. Guimarães Rosa tinha tanto o que contar, tanta coisa a dizer, que se viu forçado a inventar um instrumento de controle -a sua linguagem- para conter essa torrente e ordenar a sua criação. (62)

Es curioso que un escritor de tan difícil lectura resulte, en un análisis más profundo, alguien mucho más vinculado al habla popular que la mayoría de los novelistas, inclusive los de temática social, en lo que va del siglo en el Brasil. Esta aparente contradicción, un escritor elitista que maneja con soltura el más popular de los elementos, el lenguaje, y que lo reaproxima conscientemente a sus profundas fuentes, sólo puede tener una solución si llevamos el debate al plano de la poética. En la actitud poética ante el lenguaje, y no descriptiva y referencial como en la narrativa tradicional, se opera la transfiguración a la

que aludíamos con anterioridad. La poesía retoma siempre su fluir de los comienzos, como el lenguaje. El hombre descubre y aborda la naturaleza, a su semejante y a sí mismo y marca con el signo verbal su posesión, en una actitud igual y renovada cada vez. En esta actitud básica de la creación poética está la conciliación del dilema. Como se dice habitualmente, la poesía puede ser el medio más directo de comunicación. La narrativa tradicional, limitada eminentemente a la función referencial, ha ido perdiendo emotividad y ganando distancia del fenómeno humano en su forma de abordaje más directo e importante.

La prosa de Guimarães Rosa marca el retorno de la narrativa como género de la poesía, como al principio, como en la época del gran poema épico y del verso dramático.

Al tratar de insertar el intento renovador de Guimarães como continuador de la obra de Mario de Andrade y, dentro de un ámbito más amplio, mundial, que lo relaciona con Joyce, es interesante conocer la opinión que Guimarães tenía sobre su relación con estos personajes y sobre su propia creación:

Não parto de predeterminações. Jamais tive programa ou 'plataforma', quanto a linguagem, ou a técnica literaria. Simplesmente escrevo... De Joyce só li parte do Dubliners. O Ulises, fiz várias tentativas, que nunca foram além de pedaços de páginas. Acho nele um ludismo, uma atitude que não me é simpática, excessiva intencionalidade formal, muitíssimo de "voulu", que me repele... Mário de Andrade, polêmico, ligado a um movimento, partiu de um desejo de "abrasileirar" a todo custo a língua, de acordo com postulados que sempre achei mutiladores, plebeizantes e empobrecedores da língua, além de querer enfeá-la, denotando irremediável mau-gosto. Faltava-lhe, a meu ver, finura, sensibilidade estética... (Em todo caso, adorei ler o Macunaima que, na ocasião, me entusiasmou. Será que há influências sutis, que a gente mesmo é incapaz de descobrir em si?)" (63)

El papel de Macunaima, dentro de la evolución de la novela brasileña que desembocaría finalmente en Guimarães Rosa, es inestimable. Publicada en 1928, dos años después de La vorágine y un año antes de Doña Bárbara, la novela de Andrade rompe precozmente con el abordaje idealista, poco crítico, y apegado a la visión decimonónica de la realidad americana que en grado significativo todavía preside la de sus contemporáneas. "Al prescindir del realismo, Mario de Andrade estaba dándonos una lección: el realismo no es la realidad sino una forma literaria, una ^{ba}convencción. Y lo que le interesa/a Mario de Andrade no era imitar la realidad sino descodificarla", dice Emir Rodríguez Monegal.⁽⁶⁴⁾ Lo que hace Andrade, en primer lugar, es desolemnizar intencionalmente la retórica novelística del realismo sobre temas para entonces ya muy trillados: la selva, el indio, el negro, el pasado mítico, nuestra vida urbana. El efecto que logra es de una gran alegoría cómica, y la primera visión moderna, verdaderamente inédita, del Brasil, en un libro que precede en años los primeros brotes del realismo mágico. Lo que logra, en fin, Andrade es colocar la narrativa brasileña, de un solo y afortunado golpe, en pleno siglo XX, en la senda que, tal vez, sólo Guimarães supo aprovechar.

Producto del regionalismo, Guimarães, al abolir las fronteras entre la poesía y la narrativa, regresa a la gran tradición de la épica y transporta la vieja lucha del héroe con el medio a un dilema existencial: la contienda con el "Otro", con los "crespos del hombre", representado en ese todo natural y cultural que es el sertón. Pero la transfiguración de su vivencia rústica, que es experiencia de alcance universal, cobra mayor sentido sólo a partir de la superación crítica de lo "regional", de lo "típicamente nacional" que representa Macunaima.

Notas al capítulo II:

1. En la elección de una terminología, la más adecuada posible, usamos "processus" y "partes", según la definición de Hjelmslev. De acuerdo con este autor (Prolégomenes a une théorie du langage, traduction du danois par Una Canger. Paris, Les Éditions de Minuit, 1971. Arguments, 35), el lenguaje se da sobre dos ejes rectores, uno horizontal, el proceso, el fenómeno más inmediato, el texto, y otro vertical y rector, el sistema (p. 191); por eso, dice, "nous pourrons appeler l'analyse d'un processus division et l'analyse d'un système articulation" (p. 45), lo que indica que el análisis de un texto, una cadena compuesta de partes que a su vez son cadenas y así sucesivamente hasta llegar a lo no descomponible, es una tarea que sólo cobra sentido final cuando se le relaciona con el sistema, a su vez dividido en paradigmas y miembros. Así, apoyándose en el sistema, puede recomponerse el texto inicial.

2. Eugenio Coseriu, "Sistema, norma y habla", en Teoría del lenguaje y lingüística general. Madrid, Gredos, 1967, p. 63.

3. Sobre la influencia de Joyce en la obra de Guimarães Rosa dice Augusto de Campos: "Lo que la novela de Guimarães presenta de parentesco con las de Joyce es, en primer lugar, la actitud experimental ante el lenguaje. Esta actitud es, en su materialidad, plasmada y replasmada, léxica y sintáctica." ("Um lance de 'dés' do Grande Sertão", en Guimarães Rosa em Tres Dimensões, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, [s. a.], Coleção Ensaio, 66. p. 44).

4. Pedro Xisto, "A Busca da Poesia", en Guimarães Rosa em Tres Dimensões, op. cit., p. 9.

5. Wilson Martins, "Poesia e Prosa. Distinção. Histórico dessa Distinção" en Revista Brasileira de Poesia, São Paulo, junio de 1953, VI, pp. 47-62, Cit. por Pedro Xisto, Idem.

6. Herbert Read, English Prose Style. London, G. Bell and Sons Ltd., 1952. "Introduction", pp. IX-XI.

7. Jean Cohen, Estructura del lenguaje poético. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid, Gredos, 1974. p. 10. (Biblioteca Románica-Hispánica, Colec. Estudios y Ensayos, 140).

8. Julia Kristeva distingue en este proceso dos niveles de significación, donde el significante, que apunta al infinito, termina por crear el significado retórico: "Cette répétition 'infinie' est inhérente a une pensée que tourne dans le champ transformationnel du signe. D' une part, elle pointe sur le déséquilibre du système symbolique entre le signifiant et le signifié: le signifié restant le même, le signifiant se repète a l'infini, et par cette repetition qui est une auto-generation, il genère un signifié secondaire, le signifié rhétorique", En Le texte du roman. Mouton, The Hagne, 1970. p. 172.

9. Op. cit., p. 15.

10. Mary Lou Daniels, João Guimarães Rosa. Travessia Literária. Intr. de Wilson Martins. Rio, Livraria José Olympio Ed., 1968. (Coleção Documentos Brasileiros, 133). He creído necesario transcribir los ejemplos y citas en su original portugués, no solamente los de Guimarães, lo que es absolutamente necesario tratándose de una tesis que pone énfasis en el lenguaje, sino también las referencias críticas. Sin embargo, para facilitar la

comprensión del lector no familiarizado con la lengua portuguesa, daremos en nota una traducción lo más literal posible, como en el presente caso: "Es en el campo de la sintaxis que la prosa rosiana difiere en mayor grado de los patrones tradicionales hasta transformarse posiblemente en un caso único en la ficción brasileña contemporánea. Las libertades aprovechadas por Guimarães Rosa -la inversión del orden normal de las palabras, el empleo de una categoría gramatical en lugar de otra y de locuciones y palabras sueltas como equivalentes de cláusulas, la omisión de artículos y otros muchos elementos gramaticales, así como el uso constante de construcciones pleonásticas, salvan su estilo de la monotonía que es propia de la prosa poco accidentada, pero, al mismo tiempo, crean cierto grado de dificultad para el lector más acostumbrado a los patrones comunes" (p. 104).

11. Ibidem, p. 173. "Como ya notamos, esta última obra queda un tanto aparte de las otras al poseer el más alto porcentaje de neologismos abstractos y el más alto de sustantivos colectivos originales; en mostrar una notable variedad de sufijos diminutivos y alta incidencia de verbos post-adjetivales, sustantivos post-verbales y palabras portmanteau; al hacer poco uso de la onomatopeya y versificación en contraste con su empleo concentrado de aliteraciones y de la técnica 'palabra origina palabra'."

12. Ivana Versiani, "Para a Sintaxe de Grande Sertão: Veredas. Valores do Subjuntivo", en Nelly Novaes Coelho e Ivana Versiani, Guimarães Rosa (Dois Estudos). São Paulo, Ministério da Educação e Cultura, Eds. Quíron Ltda., 1975. "En el caso de la clasificación de oraciones, dos características del estilo de Grande Sertão: Veredas hacen particularmente difícil esta tarea: la tendencia a omitir u obscurecer el nexo sintáctico entre

oraciones; y la inclinación a la sobrepuntuación" (p. 137).

13. Todos los ejemplos citados pertenecientes a Grande Sertão: Veredas corresponden a la 3a. edición, Rio, Livraria José Olympio Editôra, 1963. De esta obra existe una traducción al español, por Ángel Crespo, de Barcelona (Seix Barral); sin embargo preferí dar una versión personal en español por tratarse de casos que ejemplifican un manejo muy peculiar del idioma. Por esa razón trato de mostrar, cuando es posible, situaciones gramaticales equivalentes en español. La misma opción se me presentó con el libro Primeiras Estórias, traducido por Virginia Fagnani Wey para aquella editora hispana. En este caso, como en los de Sagarana y Corpo de Baile, he manejado también las ediciones brasileñas de Olympio. En adelante cito abreviadamente estas obras: GS:V; PE; S y CB.

"Diadorim puso mucho los ojos en mí, vi que con un espanto reprobador, no me encontrase capaz de estipular tanta maldad sin escrúpulo" (GS:V, p. 171).

14. La expresión "portmanteau word" fue creada por Lewis Carroll en Alice in Wonderland y aprovechada en estudios lingüísticos por C. F. Hockett en A Course in Modern Linguistics. New York, Mac Millan, 1958. Hockett utilizaba el concepto como "portmanteau morph" y decía "A portmanteau morph is a single morph but represents two morphemes."

15. Op. cit., p. 173

16. "Diciendo que, después, estable que aboliera el bandidaje, el diputado fuese, entonces relucía perfecto el Norte" (GS:V, 125-126).

17. Op. cit., p. 112

18. "Inesperadamente, cuando ya van más o menos a la mitad, aquello 'sucrepa' [de sub crepare, reventar]"(GS:V, p. 66).

19. "...los hombres de los instrumentos ensayaban otra vez la chirimía [...] porfiaban las pláticas de la profesión, antes de recomenzar, tasteaban [del italiano tastare, puntear un instrumento de cuerda]" (CB, 129).

20. "Fue inmediatamente después que llegué al Calango-Frito, fue inmediatamente después que me acerqué a los bambúes. Los grandes túneles jaldes, barnizados, lisísimos, pedían autógrafo; y alguien ya había grabado, a navaja o punta de cuchillo, letras enormes, llenando un entredado:

Tus ojos tan singular
De esas trencitas tan prietas
Quiero morir hen tus brazos
Ai hermosa marieta.

Y yo, que iba viviendo lo visto pero viviendo estrellas, y tenía un lápiz en el bolsillo, escribí también, abajo:

Sargon
Assarhaddon
Assurbanipal
Teglattphalasar, Salmanassar
Nebonid, Nabopalasar, Nabucodonosor
Belsazar
Senekherib

Y era para mí un poema ese rol de reyes leoninos, ahora despojados de la voluntad sañuda y solamente representados en la poesía. No por los cilindros de oro y piedras, puestos sobre las melenas rizadas, ni por las alargadas barbas, mezcladas de hilos de oro. Sólo, sólo a causa de los nombres.

Si, que, aparte el vestido prístino, valía el ileso filo del vocablo poco visto y menos aún oído, raramente usado, mejor fuera si jamás usado.

Porque ante una bromelia, selva moldeada en jarra jónica, dijese apenas 'drimirin' o amorcitomio es justo; y, al descubrir en medio de la floresta, un 'angelin' que tira hacia arriba cincuenta metros de tronco y fronda, ¿quién no tendrá ímpetu para crear un vocablo absurdo, y gritarlo: ¡Oh colosidad! en la dirección de la altura?"(S, p.236).

21. "Y comencé a recitar la oración sesga, milagrosa y prohibida:

-En nombre de San Marcos y de San Manzos y del ángel malo, compañero tuyo y mío...

-¡Ui! -Auruísio Manquitola saltó al borde del camino, lejos de mí, persignándose y gritó:

-¡Basta, creoendiospadre! Ésos son rezos malos y usted no sabe en lo que se mete!.. Mejor olvídense las palabras... ¡no hay que bendecir pólvora con tizón de fuego! No se juega a hacer cosquillas bajo la falda de mujer seria.

22. "...estaban allí, dentro de un silencio frondoso" (CB, p. 430)

23. "El pajarito desapareció de cantar" (PE, p. 21).

24. "Es necesario que Dios nos exista" (GS:V, p. 295).

25. "Es mejor, para la idea bien abrir, viajando en tren" (GS:V, p. 22).

26. "Todos estaban allá, los bravos mirantes de mí." (GS:V, p. 78).

27. "Reinaldo, Diadorim, diciéndome que éste era real su nombre" (GS:V, p. 149).

28. "Un tipo desenvuelto, moreno bien moreno, pero con los cabellos en-
sortijados, y con un valor terriblemente" (GS;V, p. 158).

29. "Volvió a estarse sentadita [] más inmóvil aún, con su pajari-
to-verde pensamiento" (PE, p. 23).

30. Op. cit., p. 8. "Toda la problemática del lenguaje sustancial es-
taba planteada: numen y nombre. Antes de ser nombrados, los seres esta-
ban ausentes. Y el Creador los trajo al Hombre, para que éste les decla-
rase la Creación."

31. Ibidem. p. 13.

32. Esta cita procede del cuento "Cara-de-Bronze" (CB, p. 600). A conti-
nuación traducimos los nombres brasileños de esas yerbas y plantas, sin
buscar, naturalmente, el equivalente botánico popular en español: " Y los
arbustos, las plantitas, las lianas, las yerbas? La damiana, la angélica
del sertón, la doradita del campo. El juan venancio, el sombrero de cue-
ro, el buen hombre. El buenas tardes. El cabello de ángel, el menéa ri-
zos, el arrú-arrú. El alfiler de novia. El pecho de doncella. El
brazo de perezoso. El aprieta juan. El sangonzalito. La ata-brava, la
grita-mundo, la gritadera del campo."

33. "Tengo que pagar mis culpas, penando aquí, en lo solo" (S, p. 342).

34. "... me desperté cuando Diadorim en el mueve-ligero se levantó" (GS;V,
p. 187).

35. "Y de ahí en adelante yo esperaba notables cosas para el después"
(S, p. 184).

36. "Como lo recuerdo, fue en un durante de tarde, a inciertas horas"
(GS:V, p. 501).

37. "Ah, que vamos a Carinaña y Montes Claros, allá en el qué pachanga"
(GS:V, pp. 89-90).

38. "Ah, ¿crees que me hacen falta tus rezos oraciones, por mi ayuda,
Diadorim?" (GS:V, p. 454).

39. "... nadie no escuchó lo que ellos hablaron" (S, p. 95).

40. "Eso nunca que da resultado" (S, p. 75).

41. "Hay momentos, digo: ¿si un aquel amor vino de Dios, cómo vino en-
tonces el otro?" (GS:V, p. 134).

42. "¿Los cuales soldados, esos, mano viejo?" (GS:V, p. 305).

43. Carta de João Guimarães Rosa a M. L. Daniels, fechada el 3 de noviem-
bre de 1964, op. cit., p. 91. "Los sertaneros de Minas Gerais, aislados
entre montañas, en medio de un Estado central, conservador por excelen-
cia, mantuvieron casi intacto un idioma clásico-arcaico, que fue el mío,
de infancia, y que me seduce. Tomándolo por base, en cierta forma, ins-
tintivamente tiendo a desarrollar sus tendencias evolutivas, aún embrio-
narias, como caminos que uso."

44. "Tiros que usted oyó no fueron de pelea de hombre, Dios sea loado.
Acerté mira en árbol" (GS:V, p. 9).

45. "Literature" en Encyclopaedia of the Social Sciences, New York, The

Mac Millan Co., 1942, vol. IX, p. 526, 2a. columna.

46. (S, p. 23). No podemos dejar de hacer un comentario, si bien parentéticamente, por rebasar los límites impuestos a este capítulo, sobre esta sólo en apariencia enumeración de formas para distinguir diversos tipos de reses en el sertón brasileño. Tan irrelevante resultaría la traducción al español, como la identificación aislada para el lector brasileño. De mayor importancia es señalar el ordenamiento fonético y rítmico de los vocablos, en ascendente dinamismo, hasta desembocar en dos admirables versos de gaita gallega.

47. "Apéese y rece, que ahora voy a matarlo!" (S, p. 167).

48. "Le un ardor en las sienes, dolía toda la cabeza, quemaba" (CB, p. 501).

49. "Culpa yo tuve, mi tío" (S, p. 325).

50. "¿Tirar yo pude?" (GS:V, p. 558).

51. "Don Fifino, hijo mío, lento ni sonso no siendo, explicándome estaba..." (PE, p. 106).

52. "Apenas nada dijo Adalgiso, que, sin aparente ningún motivo, ahora y siempre súbito nos asustaba" (PE, p. 149).

53. "Para Zé Bebelo, mejor mi recuerdo está siempre tibio listo" (GS:V, p. 75).

54. "Entonces nosotros, el viejo adelante -tiploc... t'ploc... t'ploc...-

ya era caballería."(PE, p. 164).

55. "Grave, apoyé mi rifle, limpio, mi arma, amasia" (GS:V, p. 308).

56. "El ni quería entregarlo, conforme dijo, triste:..." (GS:V, p. 516).

57. "Clavó varitas de bambú, marcando puntos, para medir el agua que crecía, cambiando de lugar" (PE, p. 119).

58. "Si siendo órdenes, jefe, me gustaría ir..." (GS:V, p. 62).

59. "Entonces, cuando los pasos oí, ví: era Reinaldo, viniendo" (GS:V, p. 148).

60. "El, ¿álguien para la traición?" (GS:V, p. 507).

61. "Ocurriera lo que. Joca Ramiro iba a decidir!" (GS:V, p. 265).

62. Prólogo a la edición norteamericana de Grande Sertão: Veredas (The Devil to Pay in the Backlands, trad. de James L. Taylor y Harriet de Onís, New York, 1963). Cit. por M. L. Daniels, op. cit., p. 74, de quien tomamos la versión portuguesa de este párrafo. "En mi opinión, el caso de Guimarães Rosa es completamente diferente al de Mario de Andrade, el de Mario de Macunaima, y de otros modernistas brasileños. Mario recogía de los libros su material, veía al Brasil a través de un velo de cruidición y por eso no tocó al pueblo. Guimarães Rosa tenía tanto que contar, tanta cosa que decir, que se vio forzado a inventar un instrumento de control, su lenguaje, para poder contener ese torrente y ordenar su creación."

63. Carta de Guimarães Rosa a M. L. Daniels, op. cit., p. 73. "No parto de predeterminaciones. Jamás tuve programa o 'plataforma', encuancto al lenguaje o a la técnica literaria. Simplemente escribo... De Joyce sólo leí parte del Dubliners. Del Ulises hice varias tentativas, que nunca fueron más allá de trozos de páginas. Encuentro en él un ludismo, una actitud que no me es simpática, excesiva intencionalidad formal, muchísimo de 'voulu', que me repele... Mario de Andrade, polémico, ligado a un movimiento, partió de un deseo de 'brasileñizar' a toda costa la lengua, de acuerdo con postulados que siempre juzgué mutiladores, plebeizantes y empobrecedores de la lengua, además de querer afearla, denotando irremediable mal gusto. Le faltaba, a mi ver, finura, sensibilidad estética... (En todo caso me encantó leer Macunaima que, en la ocasión, me entusiasmó. ¿Habría influencias sutiles que uno es incapaz de descubrir dentro de sí?").

64. Emir Rodríguez Monegal, "Anacronismos: Mario de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana", en Revista Iberoamericana (número dedicado a las "Letras brasileñas"), Pittsburgh, enero-junio de 1977, vol. XLIII, p. 111.

III. La fábula (antropología y tradición).

"Um estranho chamado João
para disfarçar, para farçar
o que não ousamos compreender?"

Carlos Drummond de Andrade, Um cha-
mado João.

"Meu Tio o Iauaretê" fue publicado por primera vez en marzo de 1961, en el número 25 de la revista mensual Senhor. Según una anotación manuscrita del autor, sobre el original mecanografiado, este cuento es anterior a Gran Sertón: Veredas, su monumental novela publicada en 1957 y cuya elaboración duró de 1953 a 1955. Por lo tanto es anterior también a la composición de su más extenso volumen de cuentos, Corpo de Baile, publicado en dos tomos en 1957.

Es posible que "Meu Tio o Iauaretê" no encontrara ubicación dentro del sutil hilo temático que unifica a Corpo de Baile, como tampoco tuvo cabida cinco años más tarde en Primeras Historias, donde esta verdadera "nouvelle" rompía el ritmo breve de veintidós pequeños cuentos. Cinco años después de la publicación de Primeras Historias, en 1967, exactamente el 29 de julio, Guimarães se despide, en un artículo que llama "Rôgo e Aceno", "ruego y saludo" o "ruego y despedida", de sus lectores de Pulso y anuncia la publicación de otro volumen de cuentos, Tutaméia. Decía el propio Guimarães Rosa: "me pesan compromisos excesivos y el tiempo que me queda necesito emplearlo, sin más dilación, en la terminación de un libro. Otro. Mas éste, de novelas o cuentos largos. Así como voy no puedo hacer que quepan en una sola bolsa todas las ganancias." No se refería a Tutaméia, para entonces prácticamente lista, sino a Estas Estórias, en donde finalmente insertaba "Meu Tio o Iauaretê" y "Com o Vaqueiro Mariano", un relato, entrevista y crónica que había publicado por primera vez en 1947 en el periódico O Correio da Manhã de Rio de Janeiro, y por segunda vez en 1952 en una edición de lujo, limitada, de 110 ejemplares. Incluía, por lo tanto, dos relatos de la máxima importancia dentro de la totalidad de su obra y que aún no habían sido recogidos en volúmenes adecuados para su plena divulgación.

Guimarães Rosa falleció el 19 de noviembre de 1967, tres meses después de la publicación de Tutaméia. Entre sus papeles se encontraron varios esbozos de índices para el volumen anunciado, con variantes de títulos. En todos los índices, sin embargo, aparecen cuatro cuentos largos y "Com o Vaqueiro Mariano". Por lo tanto la parte fija del índice estaba formada por : "A -- simples e Exata Estória de Burrinho do Comandante" publicado en el N° 14 de la revista Senhor en abril de 1960; "Meu Tio o Iauaretê", en el N° 25 de la misma revista y "A Estória do Homem do Pinguelo", en el N° 37, de marzo de 1962, también en Senhor. El cuarto cuento largo, "Os chapéus Transeúntes" fue una de las siete narrativas, cada una de distinto autor, que componen el volumen Os Sete Pecados Capitais (Ed. Civilização Brasileira S. A., 1964), y correspondía al pecado de la soberbia. Además, como dijimos, "Com o Vaqueiro Mariano", Guimarães pensaba completar el volumen con otros cuatro relatos inéditos que dejó mecanografiados y sobre los cuales tenía serias dudas respecto a la versión definitiva. Estos cuatro últimos títulos provocaron las variantes de índices encontrados entre sus papeles. Estas Estórias fue editada póstumamente en 1968 por Paulo Rónai, un amigo cercano a un gran conocedor de la obra de Guimarães, a quien debemos gran parte de los datos cronológicos respecto a "Meu Tio o Iauaretê".

¿En qué consistió el misterio, si lo hubo, de la publicación tardía de "Meu Tio o Iauaretê"? Según la anotación manuscrita al margen del original, que ya mencionamos, su composición resulta anterior a Gran Sertón: Veredas, la novela monumental de Guimarães. Estos dos relatos comparten una responsabilidad única en la obra de nuestro autor, desde el punto de vista de la técnica narrativa: la composición a partir de un relator-personaje que narra, dialogando, a un interlocutor mudo. Si, como se desprende de las anotaciones del propio autor, el cuento antecede a la novela, sería aquél la primera experiencia de Guimarães

en el ejercicio de una modalidad y al mismo tiempo de una técnica muy compleja de narrar, suma de experiencias novelísticas del pasado, del cual el cuento resultaría el embrión. Esta condición de relato experimental, previo al "tour de force" que representó Gran Sertón: Veredas, será examinada más adelante, con alguna minuciosidad y entonces podremos ver cómo el esquema básico remitente-autor, destinatario-interlocutor y lector planteado a nivel del discurso, en tiempo presente en el cuento, se enriquece en la novela con un segundo nivel histórico, en tiempo pretérito (1), del que Riobaldo echa mano en la búsqueda de su tiempo perdido.

A nivel del lenguaje es más difícil rastrear núcleos experimentales en "Meu Tio o Iauaretê". Para la época de su composición Guimarães no tenía únicamente en la cabeza la redacción de la novela sino un gran volumen de cuentos que representa, respecto a Sagarana, un avance hacia la progresiva densificación de libertades gramaticales en su prosa. Por lo tanto, mientras se gestó Grande Sertão, debe haber sentido Guimarães que no era sobre este problema que debía dedicarse a afinar el instrumento, sino, particularmente, sobre la técnica narrativa que tenía en mente.

Otro nexos más directo parece existir entre "Meu tio..." y Gran Sertón: Veredas; ya que esta forma de relato pudo haber sido la consecuencia de una necesidad que se le impuso al formular el tema, la metamorfosis "en escena" de un personaje, y que sólo lograría, en la escritura, a través de un relato en primera persona, ante un interlocutor capaz de reproducirlo, pero que no tendría, necesariamente, que intervenir en el texto. El éxito de este cuento en particular, de esta fórmula narrativa de casi infinitas posibilidades de proyectar un relato entre un remitente-personaje y un receptor mudo-autor y lector, pudo haberle puesto a un paso de utilizar, ampliándola, la misma fórmula para un tema aún más ambicioso, el del jagun-

zo Riobaldo que trata de encontrarle un sentido a la existencia partiendo de una pregunta: ¿hice yo, un pacto con el diablo?

Dos autores han tratado, breve pero acertadamente, este insólito relato que nos ocupa. Haroldo de Campos en un artículo, "El lenguaje del jauareté", (2) y Walnice Nogueira Galvão, en otro sobre las conexiones del cuento con sus raíces antropológicas. (3)

"Meu tio o Iauaretê" cuenta la historia de un mestizo de india con blanco y su extraño destino. Peón de un rancho, su patrón lo envía a exterminar los jaguares de una tierra vecina. Indio destrribalizado, mestizo, el personaje opta gradualmente por lo que él cree que es el regreso a sus orígenes, su "familia" simbolizada en el totem tribal del jaguar.

A primera vista el cuento presenta para la crítica tres vías de abordaje. La antropológica, la leyenda de la licantropía y la metamorfosis, y el análisis propiamente literario del cuento, que incluiría la técnica narrativa y el examen del discurso. El agotamiento sucesivo de los dos primeros puntos es lo que nos ocupará de ahora en adelante, de tal forma -- que agotados los dos temas, el cuento presente un campo lo suficientemente amplificado por la información para que apoye el desarrollo del tercer punto.

Walnice Nogueira Galvão apunta, en su ensayo, la presencia omnipresente del jaguar en los mitos americanos, entre pueblos muy distintos, de diferentes orígenes y grupos lingüísticos, desde México al sur del continente. En mesoamérica el pueblo "jaguar" por excelencia, los olmecas, que dejaron un rastro escultórico importante en La Venta, parecen haber aportado este mito básico a las demás culturas.

Los mexicas recogen y abundan en el mito. La destrucción de

la cuarta era cosmogónica se le atribuye a los tigres. Tezcatlipoca, dios maligno, es representado por el tigre, cuyo pelambre moteado refleja el cielo nocturno con sus estrellas, la Osa Mayor y el Sol. En uno de los lances de la teomaquia, Quetzalcóatl derribó a Tezcatlipoca, el Sol, del cielo con terribles consecuencias: transformado en tigre en la Tierra, se comió todo lo que había y el mundo se quedó sin Sol; la fecha mítica, en el calendario azteca, es el día 4 Tigre. (4) Recordemos que la casta guerrera azteca estaba dividida en caballeros-águilas y caballeros-jaguares.

El culto del jaguar tiene rasgos similares en regiones andinas, en la cultura Chavín de Tiahuanaco y San Agustín, culturas matrices -- que irradian su influencia hasta alcanzar en el tiempo y en el espacio a -- los incas.

El jaguar mítico surge inesperadamente hoy día en el folklore brasileño. Carlos Rodrigues Brandão, que estudia las fiestas populares -- brasileñas de combates de moros contra cristianos, anota en esta celebración de tradición ibérica la participación de un personaje disfrazado de jaguar, un espía "moro" que es eliminado durante el combate. El autor de este estudio explica cómo el conflicto ritualizado entre moros y cristianos, que se da en el mundo humano, sólo es reconciliable a nivel sobrenatural para lo cual es necesario la eliminación de aquel personaje que representaría el vínculo con la naturaleza. (5)

Los mitos indígenas brasileños que tienen como figura fundamental al jaguar son abundantísimos y entre ellos es particularmente significativo para nuestro propósito, el que resumimos a continuación del volumen Mitos dos indios Kayapó de Horace Banner. (6)

Un indio, vagando por la floresta vio en lo alto de un árbol un nido de guacamayas. Volvió a la aldea por alguien que le ayudara a bajarlo y regresó al día siguiente con un muchacho, Botoque, quien subió al árbol y le gritó que no había pájaros sino huevos. Al arrojarlos al indio que permanecía abajo, los huevos se transformaron en piedras hiriéndole la mano. Furioso, sin comprender que eran huevos encantados, el indio tira la escala de cuerdas y, dejando al muchacho en el árbol, se va. Pasan días y el muchacho sin poder bajar adelgaza y adelgaza hasta que un día ve pasar al jaguar, armado de arco y flecha y llevando todo tipo de cacería. Le pone nuevamente la escala y lo insta a bajarse. Una vez en tierra se lo lleva a su casa y por primera vez el muchacho come carne asada pues en aquel tiempo nadie conocía el fuego. La mujer del jaguar, una india, no simpatizó con el muchacho, a pesar de lo cual el jaguar, que no tenía hijos, resolvió adoptarlo. Todos los días salía para cazar y dejaba al hijo con la mujer. Esta sólo le daba de comer carne dura y vieja. Cuando se quejaba lo castigaba. Un día el jaguar fabricó un nuevo par de arco y flecha y se lo regaló a Botoque, enseñándole a manejarlos y aconsejándole que los usara contra la madrastra, en caso de que lo siguiera molestando. Botoque efectivamente tira sobre ella, le da en el pecho y huye despavorido por miedo a un castigo. Regresa a su tribu llevando el arco y la flecha y un pedazo de carne asada. Llegó de noche a la aldea sumida en la más absoluta oscuridad. Al día siguiente contó su historia y les dio, a los suyos, de probar de la carne asada. Maravillados los indios deciden ir a la casa del jaguar y traer el fuego. Cuando llegan, el jaguar ya se ha ido de cacería. Se llevan todo el fuego del jaguar sin dejarle nada y a partir de ese momento pueden asar la carne e iluminar la aldea por las noches.

El jaguar, en cambio, dolido con la ingratitud del hijo que le había robado el fuego y el secreto del arco y la flecha, caza con sus dientes y come carne cruda pues juró no volver a probar la carne asada.

Este mito, utilizado por Levi-Strauss en Le cru et le cuit (7) junto con otros 187 mitos indígenas que van del Brasil hasta Alaska, prueban la vinculación mítica del jaguar con el fuego. Nos interesa recordar y retener las hipótesis del autor francés de que lo crudo se transforma en cocido por mediación de la cultura, o en podrido por mediación de la naturaleza, y de que los mitos tupi-guaraníes y jê, sobre el origen del fuego, coinciden en ponerse en la misma posición del animal despojado, que es la posición de la naturaleza. Los Jê, dice Levi-Strauss, consideran lo crudo y lo podrido opuestos a lo cocido como una categoría natural, y los tupi-guaraníes consideran lo crudo y lo cocido opuestos a lo podrido como una categoría cultural.

Bajo esta perspectiva que ilumina la obra de Levi-Strauss, "Meutio o Iauaretê", además de una fábula de licantropía, es una profunda reflexión sobre la oposición naturaleza vs. cultura. Para el antropólogo francés, como antes para Gaston Bachelard (8), el fuego es el elemento mediador entre la vida "natural" y el desarrollo de una cultura.

El fuego espanta la amenaza de la putrefacción del alimento y permite al hombre, mediante el almacenaje de alimentos, dedicarse a otras actividades. Pero lo que más nos interesa, en función del cuento es saber que el paso de lo crudo a lo cocido sólo puede ser hecho en un sentido y que es un proceso irreversible. Nuestro mestizo, con su angustiado rechazo el mundo del hombre blanco, ha quedado atrapado junto a la fogata, junto al tizón robado a su antepasado, el jaguar.

Desde el principio el narrador plantea su situación de "pariente del jaguar", afirmaciones reiteradas que se resuelven finalmente en él: "Mas yo soy jaguar. Iauaretê mi tío, hermano de mi madre, tutira..." Tutira en tupí es el tío materno, hermano de la madre, de donde deducimos que el narrador pertenece al clan tribal materno y por lo tanto, en su caso, tío es padre. En otras palabras, el padre puede serlo o no ya que él pertenece al clan materno; pero todos los hermanos del sexo masculino de su madre, para nosotros tíos, son sus padres. En el universo del narrador, el hermano de su madre es su padre. Si recodificamos esta explicación en el título del cuento, "Meu tio o Iauaretê" pasa a significar en el universo de nuestro discurso la síntesis del problema: el blanco, la india y el jaguar mezclados, como en el texto se mezclan el portugués, el tupí y el rugido del jaguar. Al mismo tiempo el narrador nos explica que no pertenece a la raza blanca del padre, pertenece al clan tribal de la madre, cuyo totem es el jaguar. El jaguar, siendo el totem del clan tribal de la madre, es su ancestro, su antepasado, su origen, y a él regresa, al jaguar, defraudado señor del fuego.

El elemento fuego va asociado también a la invención y perfeccionamiento de las armas. Por eso, cuando nuestro personaje se interna en el territorio del jaguar, abandona las armas de fuego, las armas del señor blanco y adopta un arma indígena, la "zagaia"; "azagaya" en los países sudamericanos en contacto, como el Brasil, con la lengua tupí-guaraní. Es el primer paso de la transición. Si antes había sido un famoso cazador de jaguares con el arma de fuego, ahora va a utilizar la "azagaya", arma del dominio de lo crudo. Si antes comía carne cocida ahora come carne cruda. Si antes mataba jaguares, ahora mata hombres.

En la aparente desarticulación del cuento, las revelaciones se

hacen poco a poco. Su madre era india y era buena, su padre era blanco, vaquero y "hombre muy bruto", lo mataron, de él nada sabe. Su madre le cuenta historias de su pueblo, por ejemplo, una leyenda común entre los indios: cuando muera se transformará en una estrella, la que falta entre las estrellitas del "Sejuçu", la constelación de la Pléyade. En fin, lo trata tan bien cuanto un jaguar a sus cachorros. De donde se establece otra oposición, animal salvaje materno y animal doméstico paterno.

Aislado en su problema, nuestro mestizo comienza por perder su identidad, blanca y cristiana, que precariamente ha adquirido a través de sucesivos bautismos. El nombre cristiano con que lo bautizó su padre, el nombre que adquiere cuando es vaquero, aun aquél, indígena, con el cual lo bautizó su madre. También es un desarraigado.

Por nacimiento pertenece a la tribu Tacunapéua. No vivió con ellos sino con los Caraó, "muy lejos". Entre los blancos vivió en un lugar llamado Socé-Boi, de donde tiene que emigrar por no querer participar de asesinatos a sueldo. En Llanura Nueva tampoco lo aceptan por no ser buen agricultor hasta que, finalmente, Ño Ñuán Guede lo envía a aquel "país de jaguares" a desjaguarizarlo. Tiene la oportunidad entonces de pasar de la condición de rechazado a rechazante. La transición es paulatina. En primer lugar deja de matar a los animales con arma de fuego y usa un arma indígena, la azagáya, después, a medida que se interna en el mundo del jaguar, participa en los ritos de iniciación del mundo del felino en ceremonias parecidas a las que debe haber visto en su tribu, actos de canibalismo, por medio del cual se adquieren las virtudes del sacrificado.

Come de su carne, y de la "pinima", el jaguar moteado, come el corazón asado y se unta con su grasa. Una vez que se da la metamorfosis, el mestizo ya no "desjaguariza" el mundo, sino que lo "desgentiza".

El tormento interno de este personaje, que lo lleva al rechazo de su condición humana, estriba en el planteamiento de una tragedia, que desde el punto de vista de la antropología, explica con acierto Walnice Nogueira Galvão. (9)

Mucho nos extraña, al interlocutor y lector del cuento, el énfasis que nuestro personaje pone en que nunca los demás mencionen su actividad de cazador de jaguares, él, exclusivamente, tiene el derecho de recordarlo. Evidentemente siente remordimientos por el gran número de jaguares que ha matado, lo que contrasta con la falta de culpa por los humanos que a su vez también ha matado. Dice W. Nogueira Galvão: "Sentir-se culpado por ter matado onças e não sentir-se culpado por ter matado pessoas, mesmo que reconhecamos que as onças são muito melhores que as pessoas, vai encontrar sua explicação nas análises clássicas de Frazer e Freud. O sobrinho-do-iauaaretê reconheceu na onça seu ancestral, seu antepassado mítico, seu totem. Ora, o totem é o único ser vivo que não se pode matar, a não ser por ocasião de repasto totemico. Na reconstrução freudina, o repasto totêmico é a representação sagrada do primeiro crime da humanidade, aquele que permitiu ao homem dar o primeiro passo no rumo da civilização, o assassinio do macho chefe da horda primeva por seus filhos". (10)

Lo mismo ocurre en las teogonías griegas donde cada dios supremo se cuidaba de matar a su estirpe previniendo su propio sacrificio, como Cronos y Uranos. Después, como un paso hacia formas sociales cada vez más complejas, el sacrificado fue siendo sustituido por otra persona que cobraba carácter sagrado y encarnaba al dios, luego por animales y luego por efigies, hasta la forma más moderna y simbólica representada en la Eucaristía.

El sobrino del jaguar mató, él solo, varias veces su totem.

Es como si hubiese matado a su padre, a su raza, a su gente. Por eso trata de olvidar su condición de sacrilego y rehabilitarse matando ahora a los "enemigos", a los humanos. La culpa, que ha sido creada en el acto del sacrificio ancestral, que a su vez es comprendido como un paso necesario en el afianzamiento de la vida comunitaria y por lo tanto de la civilización, se ha posesionado, con saña de nuestro personaje. Como en el caso del fuego, que mencionábamos antes, el sobrino del jaguar en su intento de "regresión" ha quedado atrapado, por una razón más, en el mundo que rechaza.

La solución que encuentra, pues, para la confusión cultural a la que está sometido, es identificarse con el jaguar. Rechazando al blanco y habiendo perdido los vínculos con el indio recuerda las enseñanzas de la madre y las toma al pie de la letra. Ella le ha dicho que "es jaguar", pero él ya no puede saber la diferencia entre ser jaguar y tener al jaguar como ancestro mítico, animal tabú con quien las relaciones deben ser cuidadosamente reglamentadas.

Al ser víctima de esta confusión otro sacrilegio le aguarda. Metamorfosado en jaguar vive maritalmente con un jaguar hembra a quien llama María-María. Su madre india se llamaba Mar'Yara María, que traducido del tupí sería Doña. María María o leído de corrido, en portugués, Maria-ra Maria. Al sacrilegio de haber sacrificado su totem se le agrega ahora el incesto, el otro tabú fundamental de la civilización. Perdido entre dos culturas, no quiere ser blanco, y se ha transformado en un enemigo declarado de la raza, en un exterminador; tampoco puede ser "jaguar", esto es, indio, porque lleva a cuestas la culpa de la violación de dos tabúes fundamentales. Su muerte, en manos del interlocutor blanco es ejemplar e inevitable. Además, por arma de fuego, el elemento mediador entre el hombre y lo natural, y el elemento que es instrumento del castigo divino ante las grandes violaciones como Sodoma y Gomorra, como el

fuego tantas veces prometido por los profetas y el del Nuevo Testamento, el Apocalipsis, cuando el fuego del cielo y el del abismo se unirán para un flamígero Juicio Final.

Walnice Nogueira Galvão reconoce también la antiquísima prohibición bíblica de ingerir sangre, porque al ser "el alma de la carne" es un privilegio de Jehová. Citando a Northrop Frye relaciona con gran tino este elemento con el fuego y el vino, y sus frecuentes vínculos en la literatura. (11).

La relación de los tres elementos es hábilmente manejada por Guimarães para calar en el alma de su personaje. "Hum, hum, fico bêbado não. Fico bêbado só quando eu bebo muito, muito sangue..." Recordemos que el interlocutor hace hablar al indio gracias a su provisión de aguardiente. Con esta afirmación tranquilizadora nuestro personaje, una vez más, trata de pasarse al mundo de lo crudo, pero lo pierde el alcohol, que le suelta la lengua y el arma de fuego, que lo mata. Y aquí hay otra identificación. Dice G. Bachelard en su Psicoanálisis del Fuego: "entre todas las materias del mundo ninguna como el aguardiente se encuentra tan cerca de la materia del fuego" (12). Si a esto agregamos que la elaboración del aguardiente pertenece a las técnicas de lo "cocido" y no de lo "crudo", la asociación entre el aguardiente y el fuego como los elementos que lo pierden está completa. Él mismo lo dice y reconoce que el aguardiente bueno, el que quema, proviene de la manufactura del hombre blanco: "Sei fazer, eu faço; faço de cajú, de frutado mato, do milho. Mas não é bom não. Tem esse fogo bom-bonito, não. Dá muito trabalho. Tenho dela hoje não. Tenho nenhum. Mecê não gosta. E' cachaça suja, de pobre..." (13)

+ + +

Entre las tribus indígenas que habitan el territorio brasileño es frecuente el padecimiento de estados temporales de locura, individual o co

lectiva, en que el individuo, o el grupo, adopta un comportamiento agresivo y, en algunos casos, imita con convicción el comportamiento de un animal feroz, un jaguar por ejemplo. Lo excepcional en estos casos no es únicamente la forma de la locura, sino su función dentro del grupo en que se da.

Al contrario de lo que ocurriría en nuestra sociedad, la comprensión, por parte del grupo, de los procesos socioculturales que dan origen al trastorno, su reconocimiento social, y finalmente la institucionalización y aceptación de la conducta insólita de los afectados, hace con que estos -- procesos pasen a ser procesos normales de liberación ante situaciones individuales o colectivas generadas por frustración o angustia.

La observación de estos procesos no es para nada reciente en el cómputo documental con que cuenta la antropología brasileña. Como menciona Carlos Araújo Moreira Neto en "O estado de Rop-Krore-Kam-Aiban entre os Índios Kayapó" (14), se tienen noticias muy tempranas de cronistas sobre "el humor incompatible de los salvajes".

La profundización en el estudio de estos casos podría llevar a la antropología brasileña, como bien lo nota el autor que mencionamos, a la explicación del contenido de hechos culturales tan importantes como la guerra o el ablandamiento de tensiones intragrupalas. El fenómeno no es único en el mundo. Se conoce un caso parecido en India y Malasia, el "amok".

En Brasil el fenómeno fue descrito por primera vez en el siglo XVI. En el Vocabulário na Língua Brasileira del jesuita Leonardo do Vale, muerto en 1591, y que fue publicado por Plinio Ayrosa en 1938 (15) consta la palabra "anharõ" que se traduce como "el rabiar como animal". Ives d'Evreux (16), un capuchino francés, es el que acuña, en su crónica sobre la fallida tentativa francesa de establecer, en el siglo XVII, una "France equinoxiale", el tér-

mino que ya empleamos de "humeurs incompatibles avec les Sauvages". El sociólogo contemporáneo Florestan Fernandes, basándose en esta crónica, define este aspecto de la cultura tupinambá como "un estado de permisión" que facilita la libre explosión de emociones reprimidas, desempeñando la importante función de mantener el equilibrio psíquico de ese pueblo. (17). Jean de Léry, un importantísimo cronista francés del siglo XVI (18) distingue perfectamente, ya entonces, el estado de "iñaron" del de posesión demoníaca. La posesión es provocada por la acción conjunta, mental, de unos diez chamanes muy poderosos, que llegan a influenciar con su acción a hombres, mujeres y niños que habitan en casas por separado; el "iñaron" en cambio es atribuido al ataque de "Aygnan", un espíritu maligno. Un inglés, Knivet (19), que estuvo en Brasil también en el siglo XVI, se refiere a otro espíritu maligno, "Abaçai", que produce efectos similares al "iñaron".

El "rop-króre-kam-aiban" observado por Moreira Neto entre los kaiapós, no difiere gran cosa de la descripción del "iñaron" y aun de la realizada más recientemente por Darcy Ribeiro entre los Urubú-Kaaapor(20) Los kaiapós pertenecen al grupo cultural indígena "jê", grupo al que también pertenece, por nacimiento, el personaje central del cuento, aunque posteriormente hubiese sido adoptado por otra tribu, los karaós, éstos del grupo "tupí".

"rop-króre-kam-aiban" es una expresión que se puede traducir como "loco o violento como un jaguar" y el autor del artículo nos describe cómo el contacto con el hombre blanco, hecho siempre en condiciones de desventaja para el indio, ha hecho recrudecer, entre los kaiapós, en los últimos años, la incidencia de locura temporal. Dice Moreira Neto: "Alguns dados da história da vida de Pidjô-kudjô-té permitiram talvez entender a reiteratividade de processo de extravasamento emocional que o acomete. Há, inicialmente, razões de ordem mais geral, que afetam todo o grupo, como as dramáticas experiências vividas pelos Gorotire

após a atração e pacificação do grupo, em 1937, a exemplo do processo decpu lativo rápido e violento que, em pouco tempo exterminou cerca de 90 % dos componentes da sub-tribu. Segue-se a perda gradativa da autonomia cultural, a hostilidade e a expoliação sofridas da população neo-brasileira, e a coerção da atividade protecionista e missionária, fazendo desaparecer, entre os Gorotíre, instituições sociais tão importantes para a cultura kayapó como a Casa-dos-Homens. Finalmente, como corolário dessa situação de opressão e miséria, a invalidação dos esquemas tradicionais de controle de grupo e dos modos de transmissão da chefia, com as conseqüentes cisões e conflitos violentos que determinaram, por vezes, o assassinato de chefes por outros índios - que aspiravam à liderança do grupo". (21)

Pidjô, a quien se refiere el autor en el párrafo que citamos, era un joven de veinte años quien inesperadamente, una mañana, se dirige con aire distraído hacia la plaza central de la aldea, armado de arco y flechas. Pidjô, no es un gorotíre, pertenece a los kubenkrankegn, pero vive entre ellos, lo que probablemente le ocasione, como al personaje del cuento, algún problema de rechazo y de consecuente inadaptación. Al verlo caminar hacia la plaza, en una actitud tan extraña, los demás corren a refugiarse en sus casas y a cerrar puertas, menos un grupo de hombres de cierto grupo etario que se dedican a provocarlo, en un juego parecido al de la "gallina ciega". Después de disparar hacia lo alto y hacia algunas casas, Pidjô se refugia en un matorral cercano, donde es descubierto. Huye nuevamente hacia el centro de la aldea. Pasan varias horas en este juego, en el que Pidjô tira flechas hacia lo alto o hacia las puertas bien cerradas de las habitaciones. Finalmente un grupo logra acercársele, quitarle las armas y maniatarlo. El indio extenuado y cabizbajo no se resiste. Se le lleva a la casa del médico y hechicero, el "ôa-iangá". Éste trata a Pidjô displicentemente, nadie en la casa demuestra ex-

trañamiento o recelo; se le acuesta, desata y se le aplican unos emplastos de chile. Momentos después, curado, Pidjô se lava tranquilamente y se va.

Sociedades tribales de varias regiones del mundo utilizan, como los kayapó, el símil del animal de presa, especialmente los felinos, en la explicación del comportamiento agresivo de sus miembros. Para los Apapocuva - Guaraní, según Nimuendaju, (22) el alma humana se compone de dos elementos, el "ayvucué", que tiene su origen en uno de los héroes creadores o transformadores, y el "acyiguá", componente animal que se asocia al anterior inmediatamente después que un niño nace. Los Kaingang, por ejemplo, explican su comportamiento belicoso por tener al jaguar de "acyiguá". Como explica el ya citado Nimuendaju, los Kaingang no son considerados parecidos al jaguar o simbolizados por él, "ellos son jaguares en realidad, con la diferencia que tienen la forma humana". La afirmación hecha por este etnólogo alemán, a principios de siglo, en 1914, y que precede en mucho tiempo las relativamente recientes investigaciones de Levi-Strauss, corrobora lo anteriormente expuesto respecto al regreso del personaje al mundo de los ancestros.

Nuestro personaje, al mestizo-jauareté, puede ser por lo pronto un caso de "aiban". Frente al rechazo del mundo blanco, "civilizado", ante el acoso y las presiones de una cultura que no acaba de asimilar porque lo marginaliza, responde con un recurso conocido y permitido por la cultura que reconoce como propia. Él como, los Kaingang, tiene como ancestro al jaguar. Significativamente no retoma su ancestro heroico y antropomórfico, sino su "acyiguá", en este caso, el jaguar, su "pariente".

En 1844 el naturalista alemán Carlos Federico Von Martius (23) que se dedicó a la observación de las costumbres de los indios brasileños,

relacionaba el fenómeno de la locura entre los indígenas con los casos de licantropía de los que tuvo noticia. Dice Von Martius: "A única doença mental de que ouvi falar deveria ser antes comparada com a licantropía, isto é, com a alienação na qual o individuo, fora de si de raiva, corre para os campos, imita a voz e os modos do cão ou do lobo, transformando-se em lobisomem... O indio pálido, taciturno, interiorizado, vagueia e se isola de todo o convívio. Uma tarde, depois do Sol posto, repentinamente irrompe nele uma sêde insaciável de sangue humano... uivando se dirige para os lugares onde há pessoas enterradas, revolve a terra, deita-se no chão ou involuntariamente vagueia pelos ermos. Este mal se repete de 8 a 14 dias e termina por completo abatimento, ou se transforma em febre". (24)

En la observación de Von Martius, tan valiosa en función de la explicación del texto que nos ocupa, hay una clara interpolación de una figura perteneciente a la tradición popular europea, el lobizón. El indio brasileño no pudo haber imitado el comportamiento del lobo simplemente porque no conoce al lobo. Conoce sin embargo el comportamiento del felino americano, a quien venera. Tenemos razones para creer, asimismo, que la idea de la necrofilia, insinuada igualmente por Von Martius, obedece también a una interpolación perteneciente a la tradición del lobizón que, por otra parte, se introduce ampliamente en América del Sur y goza, hasta el día de hoy, de gran popularidad.

El etnógrafo brasileño Luis da Câmara Cascudo dice en su Geografía dos Mitos Brasileiros: "O Lobisomem nos foi trazido pelo colono europeu. Está em todos os países e épocas, com histórias espelhadas, sob nomes vários, registrado nos livros eruditos. É um dos mitos mais complexos e escuros pela ancianidade e divisão local". (25)

Podríamos partir del registro de la tradición griega. Licaon, rey de Arcadia, hijo de Pelago, primer rey de la región, trató de matar a Zeus, su huésped de una noche, El dios lo castigó dándole forma vulpina.

Las variantes de esta versión son múltiples. Según estas otras versiones Licaon hizo un sacrificio humano y su metamorfosis significa la cólera divina. También se dice que Licaon llevó a la mesa, donde Zeus era servido, carne humana. Según Pausanias, Licaon sacrificó un hijo a Zeus en el monte Licaeus. Al final el rey se transforma invariablemente en lobo. Pero el mito envuelve en casi todas sus versiones la idea del sacrificio humano o la violación de tabúes esenciales como el comer carne humana. Lo interesante de la cuestión es que el rey griego llevaba latente en su nombre el futuro de su condición. En Grecia hubo también un Zeus-Licaeus desde los tiempos del pre-helenismo. Del culto de Zeus-Licaeus se extrae la noción luke-luko, "luz-lobo". Zeus-Licaeus era el dios de la luz que ya bien sucumbía a los golpes de Nietimus, su hijo, ya bien lo mataba dando así cabida al ciclo de las noches y los días. El culto parece tener raíces lejanas, en el Baal semítico, introducido en la Arcadia por los fenicios. Parece existir un consenso en el sentido de atribuirle al culto un valor de homenaje de las tribus primitivas canibalescas a su totem, el Dios-Lobo. Muchos identifican a Zeus-Licaeus con el propio Licaon que es señalado como el ascendiente civilizador de la región. (26)

dados algunos paralelismos con la mitología indígena brasileña. El j...totem es también un culto ancestral relacionado con la civilización, y el jaguar es el donador del fuego. El jaguar americano, como también ya, está asociado al sol y a la estrella vespertina.

El culto lupino fue llevado a Roma, se dice que por un árca... llamando Evandro... Roma siempre se veneró anualmente un lobo. Rómulo y Remo habían sido... s por Arca Laurentia, una prostituta, "loba", como se les decía a las... profesión. La Loba de Roma llegó a ser tan sagrada como las mismas ar... imperiales. La Loba fue deificada con el nombre de Luperca, y las lupercalia... fiesta votiva, tenía lugar el 15 de febrero, el día más funesto del año... expiativa, a la que se le llamaba "februata". La procesión partía de... uera Ruminal sitio que era dado como el del lugar donde la loba c... Rómulo y Remo. Se sacrificaban cabras y perros. Los sacerdotes tocaban... as hojas de los cuchillos manchados de la sangre del sacrificio la... os jóvenes.

semidesnudos, empuñando correas de piel de lobo sucias de sangre, corrían por las calles de Roma azotando a los transeúntes. Las mujeres, particularmente, buscaban ser azotadas pues se creía que esto las alejaba de la esterilidad y les propiciaba buenos partos. Esta fiesta de purificación es evidentemente el vestigio de un culto orgiástico, propiciatorio de los misterios de la fecundación y de la gestación normal. Febrero, el nombre del mes, viene de "februare", purificar, y el radical "februa", del nombre de las correas que en esas fiestas se hacían azotar hasta las más bellas matronas. Febrero era, además, el último mes del año romano. Un ciclo vital estaba bajo el signo de la purificación lupina. (27)

El culto lupino y la creencia en la licantropía se pierden en el tiempo y se reemplazan por las prácticas rituales antropofágicas, como prueba

el propio Herodoto acerca de los Neuros, pueblos del este de Europa. La licantropía les sobrevinía entonces como un castigo, en lo que coinciden los cronistas griegos y latinos. Según Ovidio, (28) Licaon, el iniciador de esta leyenda, nunca recobró su forma humana. Por la misma época de Ovidio ya existía la versión del "versipelio" voluntario, siendo este nombre el usado en Roma para cualquier tipo de metamorfosis.

Sin embargo, la leyenda del lobizón, tal cual se la conoce en Brasil y en varios países de América del Sur, fue dada por Tito Petronio Arbitero en su Satiricón, (29) en el capítulo LXII. En el "Banquete de Trimalción", se le pide a Nicero que cuente una historia y éste relata una metamorfosis vulpina, "versipelio" en latín, tal cual aún hoy lo oímos en boca de los campesinos de América del Sur. El compañero eventual de una corta travesía nocturna, en el relato de Nicero, súbitamente se desviste, orina alrededor de su ropa y se transforma en lobo. Se interna, aullando en la floresta. Sus ropas se han convertido en piedra. El asustado personaje saca su espada para defenderse de los malos espíritus. Una vez que regresa a su casa se entera que un lobo ha causado estragos entre las ovejas, pero un criado lo alcanzó a herir con una lanza en el cuello. Clareado el día regresa al lugar de los hechos y encuentra que las piedras, que habían sido ropas, han desaparecido y que en su lugar se encuentra un rastro de sange. El compañero de excursión se encuentra a su vez gravemente herido con el cuello atravezado por la lanza.

Luís de Cámara Cascudo, en la obra antes citada, informa que no le fue posible identificar al lobizón en ninguna de las tradiciones fantásticas de la América precolombina. Cámara Cascudo cita a Robert Southey, quien en un manuscrito inédito, Noticias do Paraguai, encontró que los indios Mtayas creían que las viejas se transformaban en jaguares después de muertas. También en

Southey aparece la referencia de un jesuita, catequizador de los Abispones, Martin Dobrizhoffer, que registra la tradición de los hechiceros de esta tribu, quienes se decían capaces de tomar la forma de un jaguar con la ventaja que al mismo tiempo se volvían invisibles. (30) Pero más interesante aún es la cita que el mencionado autor brasileño hace del "viejo" Orozco y Berra, según su propia expresión. La cita es sobre la leyenda del nagual: "En aquellos pueblos había una creencia a la que los autores dan el nombre de nagualismo. En la inteligencia vulgar de las gentes de nuestros campos, el nagual es un indio viejo, desaliñado, feo, de ojos redondos y colorados, que sabe transformarse en perro lanudo y sucio, para correr los campos, haciendo daños y maleficios". (31)

La historia del lobizón varía según cada región, aldea o población de Brasil. Raro es el campesino que no tenga una versión particular sobre el asunto. En el fondo, la explicación traída de Portugal es la que predomina: el séptimo hijo varón se transforma, las noches de martes y viernes, en lobizón. Câmara Cascudo hace, empero, una importante distinción: en el sur del país la forma licantrópica se asocia con la expiación de un castigo que corresponde a haber mantenido relaciones incestuosas. Hacia el norte, dice, no hay razones morales, es el destino y la enfermedad, el paludismo y los parásitos los que determinan un especial estado de melancolía que tarde o temprano desemboca en la licantropía.

Asimismo existe la versión, bien fundamentada por la leyenda, de que la capacidad licantrópica puede ser también adquirida.

Cita Câmara Cascudo el estudio que Thomas Northcote Whitridge y John Fergusson M'Lennan, escribieron para la Enciclopedia Británica (32) sobre el "Werwolf", resumiendo las modalidades de la transformación del versipelio en Francia, Inglaterra, Rusia, Europa del norte, central y austral.

La forma más usual, dicen, era usar un cinturón hecho con la piel del animal, cubrirse con la piel del mismo, beber el agua que se juntaba en la huella, los restos de sus alimentos o beber pócimas especialmente preparadas para provocar la mutación. Creo no ser demasiado aventurada al ver en estas fórmulas ritos de iniciación de cultos ancestrales, como pueden ser para los indios brasileños el canibalismo, el untarse con la grasa del animal, o el dormir en su cubil.

De la descripción de estos ritos y del mito ancestral, en cuyo centro se encuentra la metamorfosis en un animal de presa, podemos, sin aventurarnos demasiado, ubicar esta obra en aquel territorio, donde Northrop Frye sitúa la dicotomía básica del quehacer literario: logos vs. mito. (33) Al afirmar esto último, no definimos una particularidad de "meu tio o Iauaretê" sino que colocamos los ejes en torno a los cuales se arma toda la obra de Guimarães Rosa. La mezcla entre lo real y lo fantástico es la luz de esta narrativa, nos dice Antonio Cândido. En la compleja historia del mito se nos trata de transmitir una situación ejemplar, y sobre todo el viejo mito nos llega como la antigua cifra de un intento de codificación de la realidad. En Guimarães lo real es ininteligible sin lo fantástico y, al mismo tiempo, lo fantástico conduce al conocimiento de la realidad. El discurso a su vez es parte del "logos", es donde se da la pugna entre lo fantástico-inaprehensible y el impulso racionalizador-ordenador. Rector de la fábula, el discurso transforma esta lucha de extremos en un símbolo de la existencia, porque como el sertón de Gran Sertón: Veredas, el país de los jaguares también es el mundo.

La ejemplaridad del cuento que nos ocupa no reside únicamente en su vinculación con el mito, sino, y en un diferente sentido, de la ejemplaridad en que, como toda fábula, historia en donde hablan los animales, encierra una enseñanza, moral o social, en este caso también una profecía.

Ya en Grande Sertão: Veredas, Riobaldo, el personaje-narrador, se queja ante su interlocutor de los cambios que en los últimos tiempos se han operado en aquellos territorios, cuya condición de remotos y vírgenes le da al relato la posibilidad de crear una topografía fantástica donde las piedras, los ríos y las palmeras son símbolos, puntos de referencia de un territorio más amplio, el mundo mismo. Se queja Riobaldo de las líneas de trenes que acercan y hacen que el país legendario se repliegue y desvanezca. Esto coincide con la idea, muy literaria por cierto, del paraíso perdido, en este caso la gradual pérdida del edén donde una racionalidad superior rige y armoniza las opuestas naturalezas del hombre y la bestia. Cuando Ño Ñuán Guede, el patrón, envía al sobrino del jagareté a "desjaguarizar" el territorio, lo envía a "desedenizar" una zona recóndita y agreste, el país del hombre natural, del "buen salvaje" de la fantasía utópica del hombre blanco, zona de mistificación nostálgica que crean la filosofía y la poesía. La creación de estos míticos mundos salvajes, donde priva una racionalidad superior y conciliadora, operan siempre en el ámbito literario como espejo, donde una sociedad depredadora ve reflejada la irracionalidad básica de su pretexto civilizador. Los jaguares del cuento guardan las puertas de ese paraíso.

Si cedemos a la tentación de insertar el cuento en el contexto, bastante posterior al bárbaro exterminio del indígena brasileño en los últimos años y al intento de colonizar y explotar económicamente la inmensa selva amazónica, el cuento es profético y lo podríamos tomar como el canto del cisne del mundo silvícola, último apoyo real de una abundante fuente de material literaria. Como el paraíso celeste que amenaza con abandonar nuestro sistema solar, la posibilidad de una convivencia armónica con nuestro medio, se anula a medida que en la tierra se eliminan estas zonas agrestes, en donde reside la cada vez más lejana idea del paraíso, en donde anida la posibilidad de vivir de acuerdo con benignos preceptos, y en donde la raza humana no sienta que camina hacia el exterminio. En el cuento la sentencia está dada, el camino es sin retorno.



Notas al capítulo III:

1. Emile Benveniste, "Las relaciones de los tiempos en el verbo francés", en B.S.L., 1959; retomado en Problèmes de linguistique générale. Paris, Gallimard, 1966, pp. 237-250.
2. Haroldo de Campos, "A Linguagem do Iauaretê", en Guimarães Rosa em Tres Dimensões. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, s. f. (Coleção Ensaio).
3. Walnice Nogueira Galvão, "O Impossível Retorno", en Língua e Literatura, Revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Año IV, pp. 517-537.
4. Alfonso Caso, El pueblo del sol. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
5. Carlos Rodrigues Brandão, Cavalhadas de Pirenópolis. Goiânia, Editora Oriente, 1973.
6. Horace Banner, "Mitos dos Índios Kayapó", en Revista de Antropologia, São Paulo, 1957, vol. 5, núm. 1.
7. C. Levi-Strauss, Le Cru et le Cuit. Paris, Plon, 1964.
8. Gaston Bachelard, Psicanálise do Fogo. Lisboa, Ed. Estúdios Cor, 1972.
9. Op. cit., p. 530.
10. Ibidem. p. 532. "Sentirse culpable de haber matado jaguares y no sentirse culpable de haber matado personas, va a encontrar su explicación en los análisis clásicos de Frazer y Freud. El sobrino del jagareté re-

conoció en el jaguar su ancestro, su antepasado mítico, su totem. Ahora bien, el totem es el único ser vivo que no se puede matar, a no ser en ocasión del repasto totémico. En la reconstrucción freudiana, el repasto totémico es la representación sagrada del primer crimen de la humanidad, aquél que permitió al hombre dar el primer paso en el rumbo de la civilización, el asesinato del macho jefe de la horda primeva por sus hijos."

11. Ibidem., p. 534.

12. Op. cit.

13. Ver traducción de "Meu tio o Iauaretê" en el apéndice.

14. Carlos Araújo Moreira Neto, "O Estado de Rop-Krore-Kam-Aiban", en América Indígena, México, octubre de 1965, vol. XXV, núm. 4, pp. 393-407.

15. Plínio Ayrosa, Vocabulário na Língua Brasília. São Paulo, Coleção Departamento de Cultura, vol. XX, 1938.

16. Ives D'Evreux, Voyage dans le Nord du Brésil. Librairie A. Franck, Leipzig & Paris, 1864. Cit. por Carlos Araújo Moreira Neto.

17. Florestan Fernandes, Organização Social dos Tupinambá. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1949.

18. Jean de Léry, Histoire d'un Voyage Faict en la Terre du Brésil. 2 vols. Paris, Alphonse Lemerre, Ed., 1880. Cit. por Carlos Araújo Moreira Neto.

19. Anthony Knivet, Varia Fortuna e Estranhos Fados de Anthony Knivet. São Paulo, Editora Brasiliense Ltda., 1947. Cit. por Carlos Araújo Moreira Neto.

20. Darcy Ribeiro, "Uirá Vai ao Encontro de Maíra", Revista Anhembi, São Paulo, 1957, vol. 26, núm. 76.

21. Op. cit., pp. 298-399. "Algunos datos de la historia de la vida de Pidjô-Kudjô-Té permitieron tal vez entender la reiteración del proceso de extroversión emocional que lo acomete. Existen inicialmente, razones de orden más general, que afectan a todo el grupo, como las dramáticas experiencias vividas por los Gorotire después de la atracción y pacificación del grupo, en 1937, como por ejemplo el proceso de pérdida de población rápido y violento que, en poco tiempo, exterminó cerca del noventa por ciento de los componentes de la subtribu. Se pierde gradualmente la autonomía cultural, la hostilidad y la explotación sufridas por la población neo-brasileña, y la coerción de la actividad proteccionista y misionera, haciendo desaparecer, entre los Gorotire, instituciones sociales tan importantes para la cultura Kayapó como la Casa-de-los-Hombres. Finalmente como corolario de esa situación de opresión y miseria, la invalidación de los esquemas tradicionales de control del grupo y de los modos de transmisión de mando, con las consecuentes escisiones y conflictos violentos que determinaron, a veces, el asesinato de jefes por otros indios que aspiraban al liderazgo del grupo."

22. Curt Nimuendaju, "Die Sagen von der Erchaffuhs und Vernichtung der Welf als Grundlagen der Religion der Apapocuva-Guarani", en Zeitschrift für Ethnologie, Berlin, 1914, núm. 46 (traducción al portugués F. W. Sommer, Ms., Museo Nacional, Rio de Janeiro). Cit. por Carlos Araújo Moreira Neto.

23. Pirajá da Silva, A Obra do Sábio Naturalista Alemão Dr. Carlos Frederico Philippe von Martius, Natureza, Doenças, Medicinas e Remédios dos Índios Brasileiros (Conferências). Rio, Tipografia do Jornal do

Comércio, 1937. Cit. por Carlos Araújo Moreira Neto.

24. Op. cit. "La única enfermedad mental de la que oí hablar debería ser antes comparada con la licantropía, es decir, en la enajenación en la cual el individuo, fuera de sí de rabia, corre por los campos, imita la voz y los modos del can o del lobo, transformándose en lobizón... El indio pálido, taciturno, interiorizado, vaga y se aísla de todo el convivio. Una tarde, después de la puesta del sol, repentinamente irrumpe en él una sed insaciable de sangre humana... Aullando se dirige a los lugares donde hay personas enterradas, revuelve la tierra, se acuesta en el suelo o involuntariamente vaga por los yerros. Este mal se repite de ocho a catorce días y termina por el completo abatimiento, o se transforma en fiebre."

25. Luís da Câmara Cascudo, Geografia dos Mitos Brasileiros. Rio, Livraria José Olympio Editora e Ministério de Educação e Cultura, 1976. (Coleção Documentos Brasileiros). "El lobizón nos fue traído por el colono europeo. Está en todos los países y épocas, con historias semejantes, bajo varios nombres, registrados en los libros eruditos. Es uno de los mitos más complejos y oscuros por la ancianidad y división local."

26. Según Plinio (Historia Natural, VIII) y Heródoto (Historia, IV). Cit. por Luís da Câmara Cascudo.

27. Según Plutarco. Cit. por Luís da Câmara Cascudo.

28. Ovidio, Les Métamorphoses. Tr. al francés de M. Cabaret-Dupaty, Paris, Garnier.

29. Tito Petronio Arbiter, Satyricón. Tr. al francés de M. Héguin de Guerle. Paris, Garnier.

30. Robert Southey, História do Brasil. Cit. por Luis da Câmara Cascudo.
31. La cita sobre Crozco y Berra está en Gustavo Barroso, As Colunas do Templo. Cit. por Luís da Câmara Cascudo.
32. "Werwolf", verbete de la Enciclopedia Británica. 11a. edición. Nueva York, 1911.
33. Northop Frye, Anatomia da Crítica. São Paulo, Ed. Cultrix, 1973.

IV. El texto.

"In novas fert animus mutatas
dicere formas corpora."

Ovidio, Metamorfosis.

Inicialmente, "Meu tio o Iauaretê" plantea, en materia de cronología dentro de la obra roseana, un interesante problema. De una anotación, puño y letra del escritor, al margen del original mecanografiado, (1) sabemos que el cuento fue anterior a Grande Sertão : Veredas.

Aunque no conocemos las palabras textuales de dicha anotación, creemos que si Guimarães Rosa sintió necesaria esa explicación es porque, en realidad, las fechas de redacción de ambas obras se superponen. Por fortuna nuestra, la inocente nota traiciona una preocupación del autor: dejar constancia de que, si bien próximas, se trataba de obras de distinto cuño. Probablemente Guimarães temía, por alguna razón, que se confundiesen.

Lo primero que nos ocupará en este capítulo es deslindar y analizar los problemas relativos a la evidente proximidad de ambas obras.

Dice el sobrino del jauareté: "Foi outro preto, preto Bijibo, a gente vinha beirando o rio Urucuaia, depois o Riacho Morto, depois..."

En "O homem dos avessos", (2) el gran ensayista brasileño Antonio Cândido nos introduce a un tema apasionante desde el punto de vista de la crítica en Grande Sertão : Veredas, una posible topografía de la novela. Según este autor, el río San Francisco, "o rio do Chico" de Riobaldo, divide al sertón como un eje. Esta división se apoyaría en las declaraciones de Riobaldo, quien reiteradamente le dice a su interlocutor que el río divide su vida. En medio del río, navegando en su bote mal gobernado, que golpea sucesivamente contra la orilla izquierda o la derecha, se da el primer encuentro con Diadorín, la dualidad, la suma de las contradicciones, el andrógino. En el sertón de Guimarães reconocemos los nombres de los ríos y de algunas ciudades, pero no nos engañemos. Se trata de un territorio imaginario y, a la vez, perfectamente fiel a la realidad, totalmente verosímil, pero transformado por la magia de topóni-

mos imaginarios, por extraños y extensos desiertos, florestas perdidas en el escenario, donde la vida es arte y por lo mismo mucho más densa y más cargada de significado que en la realidad.

Según Antonio Cândido pues, la margen derecha del San Francisco representaría el lado "fasto". Allí nació Riobaldo, allí se encuentra la hacienda de su padrino, la de Zé Bebelo, su jefe, la de Joca Ramiro el jefe de jefes, la del gran Medeiro Vaz. En el lado izquierdo, la orilla "nefasta" : el desierto del Sussuarão, las Veredas - Muertas, lugar del pacto con el diablo, el escondite de Hermógenes, el pueblo del combate final. Y, como bien señala Antonio Cândido, el río Urucuaia, el río bien-amado de Riobaldo, cuyo sólo recuerdo le lava las penas, y la hacienda de Otacilia, la novia idealizada, los dos, elementos de redención y consuelo.

Por lo pronto podemos proceder a sobreponer con este dato y el siguiente, el "Riacho Morto", "el riachuelo muerto", la topografía del cuento a la de Grande Sertão. Estamos no sólo en el mismo territorio; estamos en la orilla izquierda del San Francisco, región en donde todo puede ocurrir. Puede aparecer el diablo o los "catrumanos", esos hombres deformes y hostiles, que hablan los vestigios de un portugués arcaico y que guardan las puertas de la región de las Veredas-Muertas, blandiendo la amenaza de la peste, la viruela negra. Vereda es, según la definición de Guimarães, los caminos fértiles, que forman los ríos. Para que haya una vereda, es necesario que haya un curso de agua, un río o un riachuelo. Estamos pues, del lado izquierdo del San Francisco, por el Riachuelo Muerto, cerca de las Veredas-Muertas, tal vez en esa región de los catrumanos, que no constaba en ningún mapa y de la que nadie tenía noticia.

Cuando Riobaldo abandona las Veredas-Muertas, una vez que ha

pactado con el diablo y se ha transformado en el jefe de los jagunzos se propone alcanzar el Urucuia que corre cercano.

"Meu tio o Jauaretê" pudo haber surgido del plan general de la gran obra, como un posible episodio que no encontró cabida o que rebasó la temática de la novela. Un indicio nos hace pensar en la posibilidad, improbable naturalmente, de que el jagueté, encarnado en el indio, haya surgido del debate del escritor en torno a la cuestión del bien y del mal, de la personificación del demonio.

Nos explicamos. Existe en el cuento una antinomia entre el jaguar y la "sussuarana" transformada en "suasurana" en la metástesis del habla del personaje. La clave de la oposición está en los sufijos tupíes de ambas palabras. "Eté" en tupí es verdadero; "ana" es falso, lo que aparenta. Jagua--reté es el jaguar verdadero, "ana" el falso tigre.

En dos ocasiones el personaje-narrador alude a la posibilidad de que él mismo encarne al diablo, al "boca-torta", uno de los innumerables nombres que Guimarães distribuye a Satanás. Dice en una ocasión el personaje: "Missa não, de jeito nenhum! Ir pra o céu eu quero. Padre, não, missionário, não, gosto disso não, não quero conversa. Tenho medalhinha de pendurar em mim, gosto de santo. Tem? São Bento livra a gente de cobra... Mas veneno de cobra - pode comigo não - tenho chifre de veado, boto, sara. Alma de difunto tem não, tagoaíba, sombração, aqui nos gerais não tem não, nunca vi. Tem o capeta, nunca vi também não. Hum-hum,..."

Es significativo que el primer abordaje a lo sobrenatural en el cuento termine por la afirmación de que en el sertón no está el "capeta", el diablo, porque nunca lo ha visto. En Grande Sertão : Veredas, Riobaldo, corrido por las dudas, le asegura a su interlocutor que el diablo no existe pues

él, en todas sus andanzas, jamás lo ha visto.

Más adelante nuestro mestizo dice: "Tinha medo só de um dia topar com uma onça grande que anda com os pés para trás, vindo do mato virgem... Será que tem, será? Hum-hum. Aparecem nunca, não. Tenho medo mais, nenhum. Tem não."

El "caipora", un espíritu maligno indigena, es un personaje que camina con los pies al revés. Por lo tanto, este jaguar que camina con los pies al revés es también un espíritu del mal. Si por otro lado es cierto que la redacción del cuento fue anterior a la novela, podemos asegurar que este "será que tem, será?", ¿Existe en realidad el Diablo?, es el primer planteamiento de la pregunta crucial que atravesará sin respuesta todos los caminos del sertón, recorridos por Riobaldo.

Pero, como muy bien lo ha dicho J. C. Garbuglio, en un importante trabajo (3), la dualidad, lo doble, es el pilar de la narrativa de Guimarães Rosa. Y en este cuento, el jaguar no es el diablo: "Sou o diabo não. Mecê é que é diabo, o boca-torta. Mecê é ruim, ruim, feio. Diabo? Capaz que eu seja..." La duda posterior se debe a que el pariente del jaguar está desconcertado ante su situación. Jamás ha sido un asesino, se había negado a matar hombres a sueldo. Sin embargo, desde el momento en que adquiere el poder de metamorfosearse en jaguar, ha matado a seis personas. Si prestamos mayor atención a sus crímenes posteriores a la licantropía, veremos que cada uno de ellos corresponde a la indignación causada por un pecado, de aquellos que las viejas tradiciones judeo-cristianas llaman de capitales. El negro Bijibo era goloso, Don Rauremiro era soberbio, Gugué, tan simpático, era perezoso, Antunías, avaro, el negro Teodoro era envidioso y Don Rioporo era colérico. En realidad hay un perdón: María Quirínea, una prostituta, la lujuria, es per

donada. En cada uno de los crímenes el jagareté invoca unos deseos incontro-
lables de matar; reprimirlos está más allá de su alcance y voluntad. El ja-
guareté representa pues una especie de instancia superior del equilibrio na-
tural, lo que, en realidad, corroboraría su jerarquía mítica y totémica.

En contraposición estaría la "suaçurana", el falso jaguar. Sin
embargo, y a pesar de que la oposición se plantea en el cuento, creo percibir
una curiosa solución en el Gran Sertón.

Por oposición al jaguar, la "suaçurana" es sucia, llena de tie-
rra lo que come, es una madre indiferente. Su desnaturalización es evidente. La
"suaçurana" no es su pariente, dice el indio. No pertenece a la dignidad toté-
mica. En la novela, la "suaçurana" reaparece transformada en topónimo. En pri-
mer término la palabra ha perdido su forma metastaseada y recuperado su dispo-
sición silábica natural: "sussuarana", que ahora es el nombre del desierto del
"Sussuarão", aumentativo de sussuarana. El Sussuarão es el territorio de Luci-
fer por excelencia. En la primera ocasión en que Riobaldo lo atraviesa, tras
la figura señera de Medeiro Vaz, sufren penurias interminables. El jefe jamás
se recuperará y morirá poco tiempo después. El desierto, mañoso como el ser que
lo rige, protege la fuga del asesino y traidor Hermógenes, que, según se cuenta,
ha hecho un pacto con el diablo. Cuando Riobaldo, el jefe Urutú-Blanco, lo atra-
viesa, una vez que también ha hecho un pacto con el diablo, no cabe en sí de
sorpresa al ver la rapidez con que el elástico Sussuarão se deja atravesar. El
Sussuarão, como la suaçurana es un falso desierto sometido al capricho del en-
te maligno que lo preside.

Aunque podíamos anotar algunas otras coincidencias, se im-
pone que analicemos aquello que con más evidencia tienen en común las dos obras:
su estructura narrativa.

Como dijimos anteriormente, "Meu tio o Iauaretê" es el único relato de Guimarães Rosa que comparte junto con Grande Sertão la responsabilidad de un tipo de narración, que constituye la suma de un cúmulo de experiencias anteriores en la narrativa contemporánea.

En ambos casos, la llegada de un viajero desencadena una narración. El comportamiento de este interlocutor es el mismo. Aunque jamás sabemos cuales son sus respuestas o sus preguntas, no podemos afirmar que sea estrictamente un interlocutor mudo. Su participación activa es evidente desde el momento en que modifica, con sus preguntas o sus respuestas, el rumbo de la disertación. J. C. Garbuglio e Irlemar Chiampi Cortez se han ocupado de este problema en Grande Sertão y han dejado bien establecidos hallazgos muy importantes.

En primer lugar, José Carlos Garbuglio distingue dos planos: 1°) el diacrónico, la historia; 2°) el sincrónico, con una subdivisión en: a) especulación existencial, y b) metalenguaje. (4)

Irlemar Chiampi Cortez (5) precisa esta división de Garbuglio. Comienza por decir que en Grande Sertão hay dos narrativas. Una narrativa que llama "A", en la cual la acción la constituye la vida de Riobaldo y cuyos personajes serían: Riobaldo, Diadorín, Medeiro Vaz, etc., el tiempo representado serían varios años desde el encuentro con el niño Reinaldo, en las márgenes del Río San Francisco, hasta la muerte de Diadorín; el espacio sería el sertón; el tiempo verbal, el pretérito y el tipo de discurso sería indirecto. La narrativa que llama de "B" estaría constituida por una acción que consistiría en contar ciertos acontecimientos vividos por un jagunzo; los personajes serían el viejo Riobaldo y un doctor de la ciudad; el espacio representado, la casa de Riobaldo; el tiempo verbal, el presente, y el tipo de discurso, directo.

La narrativa "B" contiene a "A" y presupone, por lo tanto, una labor de montaje y alternancia de ambas situaciones. Sin embargo, admitiendo que la narrativa denominada como "B" contiene varios niveles, Irlemar Chiampi Cortez formula un interesante desglosamiento de los distintos niveles narrativos de la novela:

A - Es la presentación de los acontecimientos.

B - Representación del diálogo que se subdivide en:

B₁- Evaluación del acontecimiento relatado en A.

B₂- Evaluación de la vida actual del narrador y de la condición humana.

B₃- Evaluación del acto de narrar.

"La combinación de estos niveles no se realiza por alternancia, pues no ocurre la mera interrupción de uno para pasar al otro, y, es obvio, no hay un modelo de repetición (tipo A B₁ B₂ B₃ A, etc.); tampoco hay coordinación pues no existe una pura yuxtaposición de los niveles. Hay, sí, encaje, ya que la relación sintáctica es de subordinación (el núcleo siempre es de A para B₁ y B₂, pero para B₃ puede ser cualquiera y más de uno al mismo tiempo) y también tenemos la inclusión de una historia dentro de otra, de la misma forma como observó Todorov para Las mil y una noches, cuyos cuentos se encajan en los cuentos de Sherezada." (6)

Desarrollando el planteamiento expuesto anteriormente, quisiéramos explicar una situación narrativa de extremo virtuosismo que, con pocas variantes, permanece igual para las dos obras. Al llegar a este punto creemos haber alcanzado el momento crucial del parentesco entre las dos obras. ¿Es posible que "Meu tio o Iauaretê" haya surgido como un taller de experimentación de esta forma de narrar tan compleja como lograda y característica?

Veamos. Tanto Gran Sertón cuanto "Meu tio..." realizan al nivel de la narración, un canje de funciones entre los elementos de comunicación narrativa, sin paralelo. Partiendo del esquema básico de la comunicación que determina la posición de un emisor y un destinatario, tenemos que hay un emisor-narrador (N), Riobaldo o el sobrino del Iauaretê, un destinatario-interlocutor, el doctor o el que mata al mestizo (I). Pero, como nosotros los lectores también somos destinatarios del mensaje (L) tenemos que ocurre un primer canje de funciones: $I=L$, es decir, el interlocutor es igual al lector.

Ambos relatos presentan un "autor implícito", el segundo "yo" del autor, Riobaldo en un caso, el indio en el otro. Pero la presencia de los interlocutores confunde esa identificación del autor, ya que estos crean en el lector la ilusión de un "autor" que habría organizado en la escritura el habla de Riobaldo y, con más razón, la del Iauaretê, porque, al matarlo, es el único depositario del relato. Por lo tanto, tenemos que el narrador es igual al autor implícito, y que el interlocutor también es igual al autor implícito ($N=A$; $I=A$). Si el lector a su vez asume la función de interlocutor en la comunicación del relato y éste es un personaje ($I=P$) y además autor implícito y, por lo tanto, también personaje ($I=A$; $A=I$; $I=L$; $I=P$, por lo tanto el $L=P$)

En Gran Sertón Guimarães Rosa agregó otra posibilidad no incluida en "Meu tio o Iauaretê". Al ser Riobaldo un crítico de su propio relato, al cumplir también una función metalingüística, es, por eso, un lector de su relato. De ahí que: $N=L$. Si resumimos, tenemos que, del lado de la emisión del mensaje al narrador (N) equivale al autor implícito, a un personaje, y al lector. Del lado de la recepción del mensaje tenemos que el interlocutor (I) equivale también al autor implícito, al personaje, y al lector. Si despejáramos esas equivalencias, llegaríamos a la conclusión de que como el lector asume la fun-

ción del interlocutor es también autor implícito y personaje, de donde, despejando nuevamente, tenemos que el autor implícito es también personaje (L=A; L=P, por lo tanto, A=P). La más sorprendente ilusión ofrecida por Gran Sertón: Veredas y por "Meu tio ò Iauaretê" proviene de los canjes de funciones anteriores: nosotros, lectores, también somos donantes del relato.

Es difícil, después de esto último, rechazar la idea de que "Meu tio o Iauaretê" no hubiese sido un proyecto experimental, un plano piloto de tan envolvente forma de narrar, que Guimarães explora y agota, definitivamente, en estos únicos dos relatos.

Pero todas estas exploraciones, en el universo de la narración, tienen como punto de partida una importante cuestión que representa, como la anterior, un logro y una preocupación constante en este periodo de su vida creativa: el relato oral, como oposición a la escritura.

Como observa Roberto Schwartz (7), el diálogo en la novela se instaura en la "objetivación de las relaciones por medio de la lengua hablada". No se trata de flujo de la conciencia, sino de flujo oral, apartado del irracionalismo de los estados preconcientes, para ser lenguaje de la conciencia. La realidad se expresa en la novela en la primera y compleja palabra, producto de la libertad de composición y síntesis que sólo permite la lengua hablada. El cuento se abre con varias interjecciones que, más obviamente aún, caracterizan la realidad de la narrativa. Pero, claro está, la oralidad como recurso literario se otorga por medio de la escritura y esto crea una curiosa relación entre opuestos: lo cerrado de ésta se diluye en aquélla. "Lo que opone la escritura al habla, nos dice Roland Barthes, es que la primera parece siempre simbólica, introvertida, vuelta ostensivamente hacia una vertiente secreta del lenguaje, al paso que la segunda no pasa de ser una duración de signos va-

rios, de los cuales sólo el movimiento es significativo" (8). Por lo tanto, a través del carácter oral del relato, Guimarães logra neutralizar, con la movilidad del habla, el endurecimiento y la contra-comunicación de la escritura.

Desde el punto de vista de la tradicional narrativa brasileña, esta nueva solución lingüística viene a modificar una situación y a eliminar el torpe contraste, practicado por la prosa regionalista, entre el diálogo que reproduce el hablar y el no-diálogo que reproduce la práctica letrada y culta del autor.

En Gran Sertón-Veredas, como ya lo hicimos notar, Guimarães introduce en ese complejo esquema narrativo un elemento de perfeccionamiento del que carece "Meu tio o Iauaretê": la conciencia del narrador sobre su propio acto de narrar. Ese último e importante eslabón, que permite incluir la actividad metalingüística dentro de las mismas posibilidades de expresión del mensaje, cierra el foco de la visión sobre el lenguaje. Al transformarse éste, por medio del metalenguaje ejercido por el propio Riobaldo, en objeto de la novela, la indagación sobre su significado deviene materia de la novela y podemos hablar, por lo tanto, de una "poética" de Riobaldo. Con esto el lenguaje oral es analizado dentro de la novela misma. "Meu tio o Iauaretê" carece de este último perfeccionamiento. El personaje no demuestra, como Riobaldo, ser consciente de los factores que implican ser el relator. De hecho, otro factor atrapa al cuento antes de la posibilidad metalingüística: el relator muere. Sin embargo, ahí están ya, perfectamente ubicados, todos los factores del relato oral. El "método" oral es desordenado en apariencia, lo que revierte en la subversión de la cronología. El sobrino del jagareté puede ordenar los hechos como bien le plazca, jerarquizándolos en orden creciente, es de-

cir, los más significativos se agolpan hacia el final.

En Riobaldo, afinados los medios, las ambiciones son mayores, y se cifran en la indagación del pasado; "el recuerdo procura no situar los acontecimientos en un cuadro temporal, sino alcanzar el fondo del ser, descubrir el original, la realidad primordial de la que proviene el cosmos, y que permite comprender el acontecer en su conjunto" (9)

El método es también detallista, porque el que cuenta desea ante todo ser verosímil. Roland Barthes, analizando la significación de las anotaciones insignificantes, propone un sentido para ellas: al ser una subordinación a las reglas culturales de la representación, o sea, al "imperativo realista" de la narrativa, provocan la "ilusión referencial". (10) De esta manera, el recurso del detalle le sirve al narrador para el efecto de lo real, necesario para que el interlocutor confíe y crea en su relato.

También, dentro de la modalidad del relato oral, el método es digresivo, como cuando el indio se desvía de la progresión representada por su gradual compenetración en el mundo del jaguar, para contar la historia del caraó Curiuá. El método es también y acentuadamente recurrente; en el cuento la enunciación reiterada de que "soy jaguar", "el jaguar es mi pariente", etc., marcan como un recurso mnemotécnico la pauta principal del tema. En Gran Sertón : Veredas, los "ritornellos" se multiplican: "vivir es muy peligroso", la existencia del diablo, etc. El método es también memorialístico.

El acto de contar permite evaluar el pasado, porque la memoria ayuda en la tarea de reconstrucción de lo vivido, por la perspectiva del presente. En el caso del personaje del cuento, le permite asumir gradualmen-

te la ya recién adquirida condición de jaguar. Por otra parte, el relator oral selecciona cuidadosamente el material evocado por la memoria. Riobaldo jamás pierde el control de lo evocado y dice: "Porque no narré todo a locas: sólo los apuntes principales, lo que puedo creer". La selección en última instancia, re dunda en la imposibilidad de una visión global objetiva porque, evidentemente, implica una acción fragmentaria y analítica. El sobrino del jagareté, sin embargo, se deja traicionar, no por su talento de narrador oral, sino, como ya lo analizamos en un capítulo anterior, por el aguardiente, elemento asociado al fuego.

Pero el método es objetivizador de la figura del mismo personaje, porque el relatar, aunque sea sobre sí mismo, impone una distancia crítica. Todorov, al analizar los problemas de la "visión" de la primera persona en el re lato, formaliza las relaciones entre el sujeto y el objeto de la narración de la siguiente manera: "Desde el momento en que el sujeto de la enunciación se convier te en sujeto de lo enunciado, ya no es el mismo sujeto quien enuncia. Hablar de sí mismo significa ya no ser el mismo, 'sí mismo' (11). En el caso del personaje del cuento esto se refleja en su vacilante identidad. A ratos acepta, a ratos rechaza su condición de hombre hecho a una cultura.

El relato oral crea a su vez una tensión. Riobaldo y el mestizo saben administrar con cuidado sus posibilidades para lograr el efecto que desean. En el caso de Riobaldo, lo que se maneja es la verdadera identidad de Diadorín, en "Meu tio...", la verdadera condición del narrador.

La explicación de que Guimarães Rosa se reserve durante tanto tiem po la publicación del cuento que nos ocupa es, en parte, una prueba del carácter experimental que siempre le atribuyó. El instrumento donde probó las posibilidades de tan compleja forma de narrar.

Sin embargo, cuando Guimarães desengavetó su cuento y se decidió a publicarlo en un volumen, quedaban sobre el original las dudas de algunas variantes que se referían exclusivamente al léxico del cuento y no a su estructura narrativa. "Meu tio o Iauaretê" representó para el escritor otro tipo de inmersión en el proceso creador que el que anteriormente describimos: la indagación del sonido como posibilidad de significado.

+ + +

Según la feliz expresión de Saussure, el pensamiento humano es pensamiento sonoro. Pero, tanto uno como otro se tornan inteligibles únicamente en el signo, la articulación de ambos. El lenguaje es pensamiento y sonido; separadamente, cada uno de estos elementos trasciende el propio lenguaje. Por eso, dice A. Bosi (12), la poesía vive en un "estado de frontera". En el poema se obliga al signo a participar en el reino del sonido.

El signo, porque reúne varios elementos de pensamiento y sonido, es un fenómeno histórico y social. Por eso, para Saussure, el signo es arbitrario, es decir, un mismo sonido no responde constantemente a un mismo significado. Dice M. Grammont: "Dans toutes les langues actuellement parlées sur la terre les éléments phoniques, phonemes, accents, tons, etc., n'ont d'une manière générale aucune valeur sémantique propre. Les mots eux-mêmes, qui sont des agglomérations de phonemes, n'ont que des significations arbitraires." (13)

R. Jakobson comparte con Grammont el mismo punto de vista de Saussure: "The close connection between the selection of phonemes on the one hand and (following de Saussure) the arbitrary, unmotivated character of the linguistic signs on the other is confirmed by the fact that exclamations and onomaopoetic formations (sound imitations) take almost no account of this selection." (14)

El signo, dice A. Bosi (15), puede quedar igual a sí mismo por largo tiempo, pero puede también cambiar, volverse irreconocible, ceder su lugar a otro, en fin, morir. Su valor sólo se da plenamente dentro de un contexto y las connotaciones que lo penetran son, casi siempre, ideológicas.

Sin embargo, podemos preguntarnos si la sustancia de la expresión (16), no trae en sí las marcas, los vestigios, las resonancias de una relación más profunda entre la materia física del hombre que habla y la materia física del mundo del que habla.

El texto que nos ocupa posee un doble código. Un código A, el portugués hablado por un hombre criado en la más remota provincia, contaminado, léxica y sintácticamente, por otra lengua, el código B, y que, por el momento restringiremos al tupí, su lengua materna. Como en la estructura de la narración de Gran Sertón : Veredas, el código A incluye al B. El primer efecto que produce B en el lector, justamente por formar parte del código familiar que es A, es el de misterio: se trata de una lengua desconocida. Por lo tanto B cobra una relevancia tal que se destaca del texto total del cuento, hasta - construir la clave del relato en dos niveles. En el primer nivel, un nivel temático, el lector sospecha que en la descodificación de ese lenguaje desconocido puede radicar la solución del enigma que plantea tan extraño personaje. A nivel del discurso esta lengua desconocida tiene otras implicaciones. El bilingüismo del mestizo responde, en primer lugar, a la escisión cultural del personaje. El que se exprese simultáneamente en dos lenguas da la exacta medida de su desintegración cultural, de su tensión psicológica. Pero el "crescendo" de perplejidad que crea ese segundo código, hace que finalmente el lector lo aísle como el lenguaje de la metamorfosis, de la licantropía, del jaguar, el "jaguarañén." La posibilidad del regreso a lo crudo no se plantea únicamente como una alternativa vital, sino también como una posibilidad lingüística.

Estamos nuevamente, frente a otro de los múltiples pares de opuestos que se dan en la obra roseana. Uno de los términos de esa oposición estaría dado por el portugués y por el tipo de combinaciones y de figuras, ya estudiadas en otro capítulo, que caracterizan la concepción del autor de la prosa como género de la poesía. Este tipo de figuras de lenguaje no sobrepasan el análisis lógico del idioma y obligan al lector a una postura reflexiva. El portugués encarnaría el nivel lógico-reflexivo del relato. Esto implica la yuxtaposición de palabras o de ~~nomenas~~ o semantemas de manera que se crean efectos sonoros por repetición, "covoca", por ejemplo, "cuevahueca", o aún cruces semiáticos como "vesprar" de Vesper y esperar.

El otro elemento de la oposición sería, según un término creado por el mismo Guimarães en su correspondencia con el traductor al italiano (17), el lenguaje infra-lógico o hiper-sensorial. Esta opción exige la creación de palabras en base a onomatopeyas y constituir nuevas unidades donde no es posible distinguir las articulaciones. En este sentido, todas las palabras tupíes del cuento cumplen esa función. Su sonido no nos remite a ningún tipo de significado, sino a una especie de fragmentación sonora del lenguaje que inmediatamente nos connota el mundo del jaguar. Pero nada resulta más engañoso. El código B pertenece a un bien articulado y sonoro idioma, que nos retribuye, desde lo más recóndito de su gramática, el calificativo de "infra-lógico." Guimarães se basa justamente en la arbitrariedad sonora del signo de un lenguaje desconocido para crear la falsa impresión de onomatopeyas, de lenguaje "natural."

En el mundo de las palabras existe un mundo de apariencias engañosas formada por los idiomas. La condena ancestral de la torre de Babel no es más que la representación de la fragmentación cultural que producen los vicios de la civilización. En el texto en cuestión, las palabras tupíes-

están tan sorprendentemente distantes de los significados que conocemos, que de alguna manera se convierten en mitos, como si tuviesen un contenido sagrado: tienen un terrible y desconocido poder sugestivo.

El mestizo, intermediario entre dos mundos, está condenado a la incomprensión y al relegamiento, a las formas más dolorosas y extrañas de la locura.

Tenemos pues, que, a nivel del discurso, "Meu tio o Iauarete" es una parábola sobre la incomunicación por medio de la palabra, sobre su soberbio fracaso como vehículo de comprensión más allá de lo literario, en el terreno real de lo humano y social.

¿Pero, cuál es en realidad el mensaje que desde su idioma materno envía el mestizo?

Adelantándonos a la conclusión, este mensaje residiría en la afirmación, antes mencionada, de que a nuevos cuerpos corresponden nuevos sonidos. Dice Haroldo de Campos en "A linguagem do Iauarete": "Assim, o nhehen-gatu de que Guimarães Rosa se vale certamente pela sua carga telúrica e pela sua enigmática familiaridade para ouvidos brasileiros acostumados com tupinismos-intervém no texto para marcar o tema da onça e, quando o texto é -- por ele corroído, a ponto de se ler como um quase-tupí, ou um grau de aproximação estocástica ao tupí verdadeiro, esse tema da onça encontra também sua resolução natural, ao nível da fabulação, na metamorfose (vista por dentro, de um ponto-de-vista linguístico, intrínseco) do onceiro em onça."

(18)

Sin que esto último deje de ser estrictamente cierto, debemos insistir en la doble realidad que crea el bilinguismo del cuento. Para el lector, todos son sonidos que remiten a una única órbita: la del jaguar. Pero el

sentido que guardan esos sonidos, allí está, para el que quiera buscarlo. . Baste recordar, y para eso nos remitimos al glosario anexo a la traducción del cuento, que la desarticulación de la frase final, la abundancia de los ruidos de la agonía de una fiera están cargados de lúcido significado humano.

Si en "São Marcos" Guimarães nos recomienda no dejarnos llevar por la mecánica atribución de significados, aquí nos dice que no debemos dejarnos llevar por el fácilmente sugestivo mundo del sonido. Debemos detenernos siempre ante el signo, y buscar las plurisemias de la poesía.

El relato mantiene siempre una perfecta isomorfía. Llevado el personaje narrador por el entusiasmo ante el jaguar, el tupí se densifica, el portugués se fragmenta. Advertido sobre el peligro de ser descubierto en su secreto, el tupí se repliega.

Sin embargo, si el sonido es arbitrario, y el significado desconocido, hay un punto preciso en que los idiomas se reconcilian.

Hemos visto, en el segundo capítulo, cómo la teoría de la prosa de Guimarães se acerca al lenguaje poético. La variación de la norma lingüística constituye la base sobre la cual Guimarães crea su particular universo poético, donde las posibilidades del lenguaje oral y las modificaciones -- sintácticas tienen un lugar preeminente.

Volviendo sobre lo ya expresado en aquel capítulo, quisiéramos abundar sobre el sentido de prosa y poesía.

Si como dijimos, la prosa, tradicionalmente entendida, establece una cadena previsible de comunicación referencial, la poesía, por medio de sus recursos, exige un cambio de actitud en el lector; volver sobre la pala-

bra, surprender el espíritu a través del sonido. Pero al proponer esta modificación sustancial en el género, al reformular la prosa como género de la poesía, Guimarães va mucho más lejos. Lo que propone es reconsiderar la realidad a través de una función del lenguaje que no enumera ni acumula, sino revela facetas ocultas y universaliza. Como dice R. Jakobson: "A supremacia da função poética sobre a função referencial não oblitera a referencia, mas torna-a ambígua. A mensagem de duplo sentido encontra correspondencia num remetente cindido, num destinatário cindido e, além disso, numa referencia cindida, conforme o expõem convincentemente os preâmbulos dos contos de fada dos diversos povos, como, por exemplo, o habitual exórdio dos contadores de história de Majorca: "Aixo era y no era" ('isso era e não era'). A repetencia produzida pela aplicação do principio de equivalencia a sequencia torna reiteráveis não apenas as sequencias da mensagem poética, mas a totalidade desta. A capacidade de reiteração, imediata ou retardada, a reificação de uma mensagem em algo duradouro - tudo isso representa, de fato, uma propriedade inerente e efetiva da poesia." (19)

Cuando hablamos de poesía, sobre todo desde el punto de vista de Jakobson, inevitablemente se alude a las unidades poéticas básicas y tradicionales, verso, rima, acento. Guimarães lo que hace es destacar del contexto general de la prosa, ya de por sí trabajada en la forma que analizamos en el capítulo segundo, determinados elementos que, por su aparente independencia de sentido y su inneludible carga sonora, marcan, en el texto de "Meu tio o Iauaretê" un segundo código. Este código que se destaca por su sonoridad y sentido desconocido, cumple la función de darle al cuento, a través de las numerosas interjecciones, una especie de ritmo poco prosístico. La función de estas palabras no está muy distante del "rol de reyes" de São Marcos. "A lo conocido se le opone lo desconocido como forma de ahondar en el sentido de la historia que se cuenta. Al pensamiento se le opone la marca --

evidente de la oralidad y la poesía: la sonoridad, a través de la síncopa de la interjección reiterada.

Véase en un párrafo elegido al azar:

"Nhem? Preto tinha me ofendido não. Preto Bijibo muito bom, homem acomodado. En tinha mais raiva dele não. Nhem? Não tava certo? Como é que mecê sabe? Cê não tava lá. A-hã, preto não era parente meu, não devia de ter querido vir conmigo. Levei o preto pra a onça. Preto porque quis me acompanhar, uê. Eu tava no meu costume... Hum, por que é que mecê tá percurando mão no revólver? Hum-hum... Aã, arma boa será? Hã-hã, revólver bom. Erê!..."

"Nhem", "a-hã", "uê", "hum", "aã", "hã-hã", "erê", a los que, a rigor deberíamos juntar "cê" y "tava" formas apocopadas por influencia del tupí, no tienen el mismo valor gramatical, ni siquiera provienen de una única lengua. "Nhem", que adaptamos al español como "ñen" es el cruce de "nheenga", decir, hablar, con "eim" o "heim" partícular interrogativa del portugués coloquial. "Uê", "hum", "aã" y "hã-hã" provienen con acentuados cambios fonéticos del portugués coloquial. "Uê", "uê" en portugués, es una interjección de asombro, generalmente ante lo obvio, "hum" otra interjección de asentimiento o -- corroboración, "aã", "aa" en el portugués es otra interjección usada como comprobación de un hecho y, hã-hã se trata de ã-ã en portugués, interjección con valor de negación. "A-hã" sí posee un núcleo de significado tupí; "a" significa "he aquí" o "ya". Sin embargo, en este caso me parece ser una variación de la interjección con sentido de negación "a-a". "Erê" es una interjección tupí, "sus", "ea".

Lo discursivo del cuento, periódicamente delimitado por infinidad de partículas con valor de interjecciones o no, del portugués o del tupí, con significado o no, se fragmenta. Se obtienen de esta forma, unidades de discurso muy cuidadas donde la selección léxica, del tupí y del portugués, se proyecta sobre una combinación sintagmática similar a la descrita en el segundo capítulo, pero con algunas peculiaridades propias de esta obra en particular.

Como ya lo explicamos, en las palabras que preceden la traducción al español, el tupí usa para dar la idea de plural o de intensificación o repetición de la acción la reduplicación o repetición de la acción, la reduplicación silábica o del vocablo. Guimarães traspone esta categoría de la gramática tupí al portugués como recurso estilístico.

"Escuto com a orelha no chão. Cavalo correndo, popóre..."

"Ei, no meio do mato tá lumiando: vai ver, não é olho nenhum, não-é tiquira, gota d'agua, resina de árvore... etc."

En el primer caso, "popóre" es el ruido del caballo al correr, el galope; en el segundo caso, "tiquira" es gota de agua. En ninguno de los dos casos existe la necesidad de formar un plural, siquiera de duplicar la acción, por lo tanto se trata de un acto de voluntad poética. Por otro lado, este "corre-corre" o "gota-gota" no es ajeno al portugués y a ninguna otra lengua. Es una figura bien conocida del relato oral, del relato infantil. Lo excepcional es que la duplicación se dé bilingüísticamente, como si en ese exacto momento el significado se bifurcase.

"Em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado. Mas o preceito aliterativo de Pope aos poetas - 'o som deve ser um Eco do sentido' - tem aplicação mais ampla." (20)

Esa es la razón, o una de las razones al menos de la reduplicación. La reiteración responde, en primer lugar, a un muy arraigado procedimiento estilístico-poético y a un eco onomatopoiético.

"Popóre" reproduce el golpeteo sucesivo de las patas del animal; "tiquira", el ruido reiterado de una gota al caer.

"Debaixo da zagaia, ela escorrega, ciririca, forceja"

"Ciririca" duplica el sentido de "escorregar", resbalar, y con la repetición de sílabas terminadas en "i", la uniformidad que caracteriza dicho movimiento.

"Onça urra alto, de tarará, o rabo ruim em pé."

"Tarará" es una palabra tupí de origen onomatopoiético e indica el ruido sonoro de cualquier instrumento, a semejanza del ruido del clarín. "Tarará" en este caso califica el rugir alto, e igualmente duplica, como sonido, el significado de rugir.

Veamos el siguiente ejemplo:

"Onça Uinhúa deve de tá danada. Toda molhada de mururú do arvalho."

En este ejemplo muy complejo, la palabra tupí, que duplica en significado y en sonido la palabra portuguesa, sufre un desdoblamiento. "Mururú" es exactamente rocío, "orvalho"; el "arvalho" del mestizo. Existen, por lo tanto, varias posibilidades de lectura. La primera, el jaguar Uinhúa está furioso porque salió de su cacería todo mojado del rocío del rocío; o, el jaguar Uinhúa está furioso porque salió todo mojado del "rururú" (onomatopoiético por agua) del rocío. En portugués hay una tercera posibilidad de lectura.

Una línea antes del ejemplo que dimos, dice: "Cê ouviu o roró da água." "Roró" es es ruido del agua, recordando que la "r" en tupí siempre es suave, aun en comienzo de palabra. Frente a esto, "mururú", que en cierta forma reproduce el sonido de "roró", sería igualmente onomatopeya por ruido del agua. En portugués, si aislamos "mururú do arvalho", encontramos una aliteración que amplía aún más la relación entre el significado, lo húmedo del rocío que cae a esa hora, y la suave onomatopeya que proyecta el plano de la expresión dentro del plano del contenido. Reompongamos, para su apreciación final, dicho pasaje:

"Cê ouviu o roró d'água? Onça Uinhúa deve de tá danada. Toda molhada de mururú do arvalho, muquiada de barro branco de beirá de rio."

Dejemos que R. Jakobson resuma el problema:

"A poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir; é, porém, uma província em que o nexó interno entre som e significado se converte de latente em patente e se manifesta da forma a mais palpável e intensa, conforme o assinalou Hymes na sua estimulante comunicação. A acumulação, superior a média de certa classe de fonemas, ou uma reunião contrastante de duas classes opostas na textura sonora de um verso, de uma estrofe, de um poema, funciona como uma 'corrente subjacente de significado', para usar a pitoresca expressão de Poe". (21)

+ + +

Hemos considerado, en esta última parte del trabajo, tres aspectos que caracterizan el cuento y lo destacan del contexto general de la obra roseana. En primer lugar la estructura narrativa y el parentesco con Gran

Sertón : Veredas; en segundo lugar, las posibilidades estilísticas del bilingüismo, comprendido como reflejo de la desintegración cultural del personaje, y, en tercer lugar, el mismo fenómeno y su incidencia en la relación sonido-significado, así como las posibilidades del sonido, como sentido, dentro del lenguaje poético.

No quisiéramos terminar sin referirnos a un aspecto, al menos, de la labor de investigación lingüística que significó, para nuestro autor, la redacción de esta obra. Como dejamos constancia en la nota explicativa que precede la traducción de "Meu tio o Iauareté", Guimarães trabajó el tupí en forma "erudita". Con esto queremos decir que no trabajó sobre formas contemporáneas de la lengua, que, según dicen los estudiosos, ha sufrido modificaciones notables en los últimos cien años, a causa del contacto permanente con el portugués, la lengua culturalmente dominante. Con la excepción de topónimos, y de términos relativos a la fauna y la flora, incorporados al portugués, Guimarães usó gramáticas y diccionarios que estudian el tupí de la época de la colonización, del tupí lo menos contaminado posible.

Este es el tupí que utiliza en las partes de mayor misterio del relato, cuando el personaje "habla" su lengua. Trabaja por lo tanto sobre una lengua que los mismos estudiosos califican como lengua muerta. Esta peculiaridad de la investigación lingüística aplicada a la creación, es una faceta bien conocida en Guimarães. Quiénes lo visitaron en su gabinete de trabajo, mencionan sus gavetas donde archivaba, con cuidado, sus "hijos feos", las palabras deshechadas de sus cuentos y de su novela, que según él, le eran muy útiles en ocasiones.

El barroquismo de Guimarães, en su vertiente culterana, es-

un aspecto que conscientemente hemos eludido por considerarlo digno de objeto, por sí sólo, de otra tesis. Lector asiduo de Góngora, a cada paso de su obra - Guimarães nos remite a esa modalidad, que de alguna manera, alimenta subterráneamente gran parte de la literatura iberoamericana contemporánea.

Antonio Cándido, en un ensayo que ya mencionamos en este mismo capítulo (22), determina con gran acierto, que la obra de Guimarães gira en torno a una forma de abordar la realidad dialécticamente. La oposición básica se da entre caos y cosmos, y nos remite a otra oposición que se sobrepone a la primera, pero, que a diferencia de ésta, encuentra su apoyo en el terreno de la elucidación de lo más específicamente literario: mythos y logos.

Caos y cosmos se presentan en Gran Sertón, como pares de opuestos fácilmente discernibles en el laberinto temático: dios o el diablo, cristianismo o paganismo, caos pagano o caos cristiano. Mythos o logos se presenta como el encuentro dialéctico que se da en el interior del personaje-autor, en aquél que está, digámoslo así, en el ejercicio de la narrativa. Se presenta como una opción dentro del mismo discurso narrativo. "Meu tio o Iauarete" no escapa al absolutismo de este problema dentro de la obra de Guimarães.

El "caos", representado por los vicios y pecados del mundo "civilizado" se opone al "cosmos" del jaguar. Un mundo donde la muerte, recuérdense los pecados capitales, llega como un acto de justicia natural y necesaria, a través de un instrumento, el jaguar, instancia superior de un mundo mágico. El jaguar, a diferencia del hombre, mata sin odio.

"Mecê sabe o que é que onça pensa? Sabe não? Eh, então mecê aprende: onça pensa só uma coisa - é que tá tudo bonito, bom, bonito, bom, sem esbarrear. Pensa só isso, o tempo todo, comprido, sempre a mesma coisa só, e vai pensando assim, enquanto que tá andando, tá comendo, tá dormindo, tá fazendo o que

fizer... Quando ^{algũa} coisa ruím acontece, então de repente ela ringe, urra, fica com raiva, mas nem que não pensa nada: nessa horinha mesma ela esbarra de pensar. Daí, só quando tudo tornou a ficar quieto outra vez é que ela -- torna a pensar igual, feito em antes..."

El jaguar vive en un permanente estado de gracia, en un nivel de suprainteligencia. Cuando algo malo ocurre, deja de pensar, y entonces mata, pero mata sin tener conciencia y sin odio, instrumento de una fuerza superior, la cual, lo han investido con los poderes de la magia y el mito.

Estos pares de opuestos jamás llegan en la narrativa roseana, a una síntesis final. En la búsqueda a través de la palabra y en la plenitud de significados de ambos idiomas, reconocemos lo intelectual, lo racional, - lo lógico y lo voluntario. Pero las soluciones, el retorno por la metamorfosis al mundo ancestral y mítico, implica la adhesión a lo irracional, a lo mágico, a lo mitopoético. Logos y mythos.

Notas al capítulo IV:

1. Paulo Rónai, "Nota introdutória" en Estas Estórias. Rio, Livraria José Olympio Editora, 1969.
2. Antônio Cândido, "O Homem dos Aessos", en Tese e Antítese. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971.
3. J. C. Garbuglio, O Mundo Movente de Guimarães Rosa. São Paulo, Editora Ática, 1972.
4. Ibidem., pp. 46-48.
5. Irlemar Chiampi Cortez, "Narración y metalenguaje en Grande Sertão: Veredas", en Revista Iberoamericana. Letras Brasileñas. Pittsburgh, enero-junio de 1977, vol. XLIII, Núm. 98-99, pp. 199-224.
6. Ibidem., p. 205.
7. Roberto Schwarz, "Grande Sertão: a fala", en A sereia e o Desconfiado. Rio, Editora Civilização Brasileira, 1965, p. 25.
8. Roland Barthes, Le degré zero de l'écriture. Paris, Du Seuil, 1953, p. 32.
9. Irlemar Chiampi Cortez, op. cit., p. 208.
10. Roland Barthes, "L'effet de réel" en Communications, No. 11, Paris, Du Seuil, 1968, pp. 87-88.
11. T. Todorov, "Poética" en ¿Qué es el estructuralismo? Buenos Aires, Losada, 1971, pp. 125-126.
12. Alfredo Bosi, "O som no signo", en O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Editora Cultrix, 1977, p. 40.

13. Maurice Grammont, Traite de Phonétique. Paris, Librairie Delagrave, 1960, p. 377.
14. Roman Jakobson, Child Language, Aphasia and Phonological Universals. The Hague-Paris, Mouton, 1968, p. 25.
15. Op. cit., p. 40.
16. Louis Hjelmslev, Prolégomènes a une théorie du langage. Paris, Les Éditions de Minuit, 1971.
17. Joao Guimarães Rosa, Correspondência com o Tradutor Italiano. São Paulo, Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1972. (Caderno No. 8).
18. Haroldo de Campos, "A Linguagem do Iauaretê", en Pedro Xisto, Augusto de Campos y..., Guimarães Rosa em Tres Dimensões. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, s. f., pp. 75-76. "Así, el nhengatú -del que se vale Guimarães Rosa seguramente por su carga telúrica y por su enigmática familiaridad para oídos brasileños acostumbrados con tupinismos- interviene en el texto para marcar el tema del jaguar y, cuando el texto es corroído por él, a punto de leerse como un casi-tupí, o un grado de aproximación estocástica al tupí verdadero, entonces ese tema del jaguar también encuentra su resolución natural, al nivel de la fábula, en la metamorfosis (vista por dentro, desde un punto de vista lingüístico, intrínseco) del tigrero en jaguar."
19. Roman Jakobson, "Lingüística e Poética" en Lingüística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1975, p. 150. "La supremacía de la función poética sobre la función referencial no oblitera la referencia, pero la vuelve ambigua. El mensaje de duplo sentido encuentra correspondencia en un remitente escindido, en un destinatario escindido y además en una referencia escindida, según lo exponen, convincentemente, los preámbulos de los cuentos de hada de los diversos pueblos, como por ejemplo,

el habitual exordio de los contadores de historias de Mallorca: Aixo era y no era ('eso era y no era'). La repetición producida por la aplicación del principio de equivalencia a la secuencia vuelve reiterables no solamente las secuencias del mensaje poético, sino la totalidad de éste. La capacidad de reiteración, inmediata o retardada, la objetivización de un mensaje en algo duradero, todo esto representa, de hecho, una prioridad inherente y efectiva de la poesía."

20. Ibidem., p. 153. "En poesía, cualquier similitud notable en el sonido es valorizada en función de similaridad y/o desemejanza en el significado. Pero el precepto aliterativo de Pope a los poetas -'el sonido debe ser un Eco del sentido'- tiene aplicación más amplia."

21. Idem. "La poesía no es el único dominio en el que el simbolismo de los sonidos se hace sentir; pero es una provincia en la que el nexo interno entre sonido y significado se convierte de latente en patente y se manifiesta de manera la más palpable e intensa, según lo señaló Hymes en su estimulante comunicación. El cúmulo, superior a la media, de cierta clase de fonemas, o la reunión contrastante de dos clases opuestas en la textura sonora de un verso, de una estrofa, de un poema, funciona como una 'corriente subyacente de significado', para hacer uso de la pintoresca expresión de Poe."

22. Op. cit., p. 139.

V. Apéndice.

1. Nota a la traducción de "Meu tio
o Iauaretê".

En la presente traducción seguimos el criterio de preservar la dualidad de códigos lingüísticos, en que se fundamenta la temática del cuento: un personaje culturalmente dividido entre el mundo de los blancos -que implica el alejamiento de la naturaleza- y el mundo indígena, que lo integra con el medio natural y con los mitos ancestrales. Ambos códigos se contaminan. Nos referimos al aportuguesamiento, en pocas ocasiones, del léxico tupí y a la toponimia, la fauna y la flora, que suenan aislados en el portugués coloquial, como los restos arqueológicos de una tradición perdida y que cobran nueva vida en el habla del jagareté.

Por ese motivo conservamos la huella del bilingüismo del narrador. Por otro lado, en el extrañamiento del lector, no sólo el hispano sino también el brasileño, igualmente sorprendidos ante un idioma desconocido, reside la posibilidad de crear un cuento "doble" que sostiene, a través del desconocimiento de este segundo idioma, una alternativa desconocida hasta el momento del desenlace.

Por lo tanto, fue necesario, en una primera instancia y en función del análisis del relato, una investigación que se resume en el glosario anexo a la traducción. Este consta de aproximadamente 178 palabras, tupís en su inmensa mayoría, algunos brasileñismos, casi todos de origen tupí o guaraní, onomatopeyas creadas a partir de reminiscencias del tupí y un único africanismo. Estas palabras, que constituyen un léxico asombrosamente rico en sus posibilidades de connotación poética, conforman el lenguaje del jagareté.

Fue necesario que nos familiarizáramos con la lengua tupí y manejáramos diccionarios de escasa circulación aún en Brasil.

Estamos convencidos de haber recurrido a las mismas fuentes de Guimarães Rosa, porque, como pudimos verificarlo en varias ocasiones, aunque modificando la ortografía, emplea combinaciones y ejemplos propuestos por los mismos autores de las obras a las que acudimos.

En primer lugar debemos mencionar el Curso de Tupi Antigo (2a. ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1956) del padre Antonio Lemos Barbosa, que en forma de gramática expositiva presenta el estudio más acabado del tupí, tal como Ruiz Montoya lo hizo con el guaraní. El Curso apareció, en primera edición, hacia 1951, año en que también se publicó, por primera vez, el Pequeno Vocabulário Tupi-Português (utilizamos la 3a. edición, Rio de Janeiro, Livraria São José, 1967), del mismo autor. Considero, sin embargo, que Guimarães volcó sus preferencias en el Dicionário da Língua Tupi. Chamada Língua Geral dos Índigenas do Brasil (Tupi-Português), de Gonçalves Dias, poeta de la primera generación romántica brasileña y el precursor de la corriente "indianista". Gonçalves Dias, autor él mismo de un poema que intenta ser bilingüe, el I-Juca-Pirama, al que ya nos referimos con anterioridad, demuestra en este pequeño diccionario todo el alcance de su sensibilidad lingüística y un conocimiento e interés tan profundos en el tema de la lengua y el mundo indígenas, que caló hondamente en Guimarães. Frecuentemente nuestro autor recoge las soluciones que ofrece Gonçalves Dias en las amplias referencias de su diccionario.

El tupí y el guaraní son dos lenguas de un mismo tronco, muy cercanas, "co-dialectos" las llama el padre Lemos Barbosa. La zona del tupí abarca la mayor porción del territorio brasileño, mientras que el guaraní se habló en las regiones sur y suroeste, en las fronteras con el Paraguay, la Argentina y el Uruguay. Enclavado en plena zona de influencia tupí existe otro grupo lingüístico, el "jê", de diferente origen a

las dos mencionadas. Como ya explicamos, el personaje del cuento nació en una tribu del grupo "jê". Sin embargo, fue criado por una tribu tupí. Tanto el tupí como el guaraní hablados durante la época del descubrimiento y colonización se consideran lenguas muertas, ya que las habladas hoy en día presentan enormes variantes, como puede colegirse por los documentos de los primeros misioneros. Habiendo sido lenguas de transmisión exclusivamente oral, ya que no conocían los indígenas pertenecientes a estos grupos ningún tipo de escritura, su fuente de estudio está constituida por las transcripciones realizadas a manos de frailes y viajeros. Es sobre el tupí histórico, lengua muerta por tanto, que trabaja Guimarães. Dos son los documentos principales que tradicionalmente se consideran como el más completo testimonio sobre tupí antiguo: el Arte de Gramática del padre José de Anchieta (1595), y la Gramática del padre Luis Figueira (1621). Importantes son también el Vocabulário na Língua Brasileira del jesuita Leonardo do Vale, del siglo XVI, y que fue publicado hasta 1938, el Catecismo na Língua Brasileira del P. Antonio de Araújo (1618) y el Catecismo del P. João Felipe Bettendorff (1687). Dice Lemos Barbosa que las obras compuestas a partir de la segunda mitad del siglo XVIII reflejan la evolución de la lengua, hecho, que por otra parte, no impidió a Guimarães consultar ampliamente a Gonçalves Dias, el mencionado poeta del XIX.

Quisiéramos dejar anotadas brevemente algunas características de la lengua para facilitar la comprensión del vocabulario y comprender algunas peculiaridades del estilo oral del jaguaroté, características que el autor capitaliza en forma de innovaciones o sorpresas del lenguaje. El tupí no conoce flexiones. Las distintas categorías gramaticales se expresan: 1) por prefijos y sufijos; 2) por el orden de las palabras; 3) por la duplicación del tema; 4) por partículas especiales. No existen los artículos. Tampoco hay géneros. La diferenciación de sexos

se traduce por palabras equivalentes a "macho" y "hembra". Lo interesante es que existen palabras diferentes para distinguir las relaciones de parentesco del hombre o de la mujer. Por ejemplo, el hijo de un hombre es "tayra", pero el mismo hijo respecto a la madre es "membyra". Se registran vestigios de lenguajes diferentes usados, respectivamente, por hombres o por mujeres, particularmente en el campo de las interjecciones, adverbios y otras partículas. Por ejemplo, "si" dicho por un hombre es "pa", por una mujer es "ae".

No se conoce la diferencia entre singular y plural. Con la duplicación de una o dos sílabas (generalmente la tónica y la pretónica) de la raíz verbal o nominal, se logra la multiplicación de acciones o seres en el espacio y en el tiempo. El sujeto y el complemento directo se manifiestan por el orden interno de la frase. Los pronombres disponen de formas objetivas y subjetivas. Los sustantivos, así como el infinitivo y los participios verbales, tienen formas propias para el pasado, para el futuro y para modalidades como el pasado-futuro y el futuro-pasado.

La lengua rechaza los sustantivos que llamamos "abstractos", como injusticia, bondad, belleza, distancia, tamaño, etc.

Dice el P. Lemos Barbosa que el tupí colonial tiene la tendencia a sustantivar los adjetivos. El sufijo "(s)aba" se hipertrofió, y pasó a expresar por sí solo las circunstancias del proceso verbal.

La índole concreta de la lengua se pone en evidencia en los sufijos de clasificación. Por ejemplo, para las cosas redondas se usa "a", "po" para las alargadas, "py" para las anchas, "apé" para las de superficie uniforme. "Symá" y "assyma" significan superficies

lisas, pero "assyma" se reserva para calificar los objetos lisos y redondos: "y**b**á assyma", fruta lisa.

Los estados de ánimo y cualidades subjetivas se expresan a menudo por la descripción de sus correspondencias con los órganos del cuerpo humano o por los sentidos externos: ojos, oídos, boca, nariz, manos, pies, entrañas, etc. Por ejemplo, íessarecó, "considerar", significa literalmente "tener los ojos en"; téssaetá, "mucho cuidado", quiere decir "muchos ojos". De la misma manera, tindy, etimológicamente "nariz recta", se traduce por modestia, aludiendo a que cuando se tiene la cabeza baja el perfil se hace perpendicular y no oblicuo.

Los pronombres y los prefijos verbales son la clave de la lengua. Antepuestos a los sustantivos, los pronombres sirven como posesivos. Antepuestos a adjetivos o pospuestos a sustantivos forman una especie de verbos predicativos, ya que el tupí ignora el verbo "ser". Antepuestos a verbos transitivos funcionan como complemento directo.

El lenguaje afectivo es muy desarrollado. Partículas especiales expresan sentimientos y estados de ánimo que invariablemente acompañan el lenguaje del que habla: enfado, disgusto, rabia, desprecio, cariño, alabanza, nostalgia, duda, interrogación, certeza, etc.

Fonéticamente el tupí posee las mismas vocales a, e, i, o, u, en su timbre común, más la y que constituye un sonido característico de la lengua. Para pronunciar esta vocal se colocan los labios en posición de i y la lengua en posición de u, al contrario de la u francesa. Todas las vocales pueden nasalizarse. El tupí posee las siguientes consonantes: p, b, m, t, d, n, k, g, ŋ (velar), ñ, h, r, s, x. A esos sonidos hay que agregar una oclusión de la glotis. La h sólo aparece en dos o tres palabras, la r es siempre blanda, aun en comienzo de palabra.

B y g son fricativas, sonoras (como "caber"), a no ser que estén precedidas de sonido nasal. Las sonoras b, d y g se anti-nasalizan y entonces se escriben mb, nd y ng. Las palabras simples son por lo general agudas. Las graves y esdrújulas se componen de sufijos o partículas.

En lo que concierne a los metaplasmos, es decir, las transformaciones que sufren los sonidos de la lengua al entrar en contacto unos con otros, su incidencia es muy abundante. El caso más característico es el de la nasalización, que alcanza en el tupí proporciones desconocidas en otros idiomas. Es frecuente el apócope, generalmente en las vocales o sílabas átonas, aunque de manera excepcional también en la tónica. También son frecuentes las metátesis, es decir, el intercambio silábico.

Para terminar con esta rápida y parcial aproximación a la lengua tupí, quisiéramos citar al padre Lemos con su Pequeno Vocabulário Tupi-Português : "Si quisiéramos definir la lengua dentro de la clasificación descriptiva de Edward Sapir, diremos que el tupí es una lengua: 1^o) [por los conceptos expresados] compleja, de relación pura, es decir, que expresa tanto conceptos de contenido material, fundamentales o derivados (por medio de prefijos o sufijos), como conceptos de relación puros (a través del orden vocabular); 2o.) [en cuanto a la forma en que se expresan aquellos conceptos] a) aglutinante-fusionante, b) simbólica o de flexión interna (por la duplicación mono y disilábica, diferenciadas funcionalmente); 3o.) [en cuanto al grado de cohesión de los elementos semánticos en la estructura de la frase] sintética.

La redacción del cuento implicó necesariamente para Guimarães, familiarizarse con la lengua a través de las mismas y escasas fuentes que manejamos, y con muchos de los conceptos expresados un poco antes. Es decir, iniciarse en el tupí guiado por el análisis

del padre Lemos Barbosa. Si lo hizo previa o simultáneamente a la gestación de Gran Sertón: Veredas, mucho de la sintaxis o más bien de la "anti-sintaxis" del tupí debe haberle impresionado. Esta época corresponde justamente a la transición de Sagarana, a la complejidad de Gran Sertón y Corpo de Baile. Es posible que el contacto con la lengua tupí le haya instruido a Guimarães sobre las posibilidades de un manejo más amplio y flexible de partículas preposicionales y desinenciales, que, como en el tupí, sustituyen muchas veces desarrollos sintácticos al cobrar una independencia de función excepcional debido, justamente, al cambio que se opera en las categorías gramaticales.

Lo que aquí nos interesa señalar es, en última instancia, que mucho de la gramática tupí se traspone al portugués, campesino, del personaje mestizo: la vacilación en los plurales, el abuso de las interjecciones, la duplicación, y, naturalmente, la contaminación sonora. Mucho de esto, como es obvio, se pierde en la traducción, ya que se trata sólo de salvar una instancia necesaria para la aproximación crítica al cuento analizado.

2. "Meu tio o Iauaretê"^A. Traducción.

Mi tío el Jauareté

Joao Guimarães Rosa

- ¿Hum? Eh-eh... Sí, Sí señor. A-ha, quiere entrar, puede entrar... Hum, hum. ¿'Sté sabía que yo vivo aquí? ¿Cómo sabía? Hum - hum... Eh. No señor, n't,n't... ¿Su caballo sólo ese? ¡Ichi! Caballo 'tá manco, aguado. Ya no sirve. Achi... Pues sí. Hum,hum. ¿'Sté vio este fueguito mío, de lejos? Si. Ah, pues. 'Sté entra, 'sté puede quedarse aquí.

Ha-ha. Esto no es una casa... Sí. Hubo. Creo que si. No soy hacendado, soy vecino... Eh, tampoco soy vecino. Yo - por todas partes. 'Toy aquí, cuando quiero me mudo. Sí. Aquí yo duermo. Hum. ¿Ñen? 'Sté es el que habla. No señor... ¿'Sté va yendo o viniendo?

Ha, traiga todo para dentro. ¡Eré! 'Sté desenjaeza caballo, yo ayudo. 'Sté amarra caballo, yo ayudo... Traiga las alforjas para dentro, traiga bolsa, sus dineros. ¡Hum, hum! Si, puede. 'Sté cipriuara, hombre que vino para mí, mi visita; ¡ia-ñá? Bueno. Bonito. 'Sté se puede sentar, se puede acostar en el catre. El catre no es mío. Yo, hamaca. Duermo en hamaca. El catre es del negro. Ahora me voy a quedar en cuclillas. También es bueno. Soplo el fuego. ¿Ñen? Si esa es mía, ¿ñen? Mía es la hamaca. Hum. Hum-hum. Si. No señor. Hum, hum... ¿Entonces, por qué no quiere abrir la bolsa, tocar en lo que hay dentro? ¡Atié! 'Sté es un/lobo gordo... Atié... ¿Es mío, algo? ¿A mí qué me importa? No le agarro sus cosas, no, no hurto, no. A-hé, a-hé, sí señor, yo quiero. Me gusta. Puede ponerla en el coité. Me gusta mucho...

Bueno. Bonito. ¡A-ha! Esa aguardiente de usté, es muy buena. Quiero una medida de a litro de ésa... Ah, muñamuñá: tonterías. 'Toy diciendo tonterías, muñamuñando. 'Toy a gusto. ¡Apé! 'Sté es hombre bonito, tan rico. ¿Ñen? No señor. A veces. La consigo. Casi nunca. Sé hacerla, yo hago: hago de cajú, de fruta, de maíz, Pero no es buena. No tiene ese fuego bueno-

bonito, no. Da mucho trabajo. De esa no tengo hoy, no. No tengo nada. A usted no le gusta. Aguardiente sucia, de pobre...

A-ha, el negro no viene más. El negro murió. ¿Y yo qué sé? Murió por ahí, murió de enfermedad. Blando de enfermo. De verdad. 'Toy diciendo la verdad... Hum... Camarada suyo se tarda, llega mañana por la tarde. ¿Más? Sí señor, yo bebo. ¡Apé! Aguardiente buena. ¿'Sté sólo trajo ese garrafón? Eh, eh. ¿Camarada de usted 'stá aquí 'añana, con el transporte? ¿Será? ¿'Sté 'tá con fiebre? Compañero seguro trae la medicina... Hum-Hum. No señor. Bebo té de hierbas. Raíz de plantas. Sé encontrarlas, mi madre me enseñó, yo mismo las conozco. Nunca 'toy enfermo. Llagas, herida brava en pierna, esas ciquiciras, curubas. Cacharro malo, montaraz.

Hum, no tiene caso buscarlo ya... Los animales se fueron por lejos. Camarada no debía haberlos dejado. Camarada malo, ¡n't, n't! No señor. Huyeron rápido, sí, pues. Mundo muy grande: eso por ahí son campos, todo sertón bruto, tapuitama... 'Añana, compañero regresa, trae otros. Hum, hum, caballo por los campos. Yo sé encontrarlos, oigo el caminar de ellos. Oigo, con la oreja en el suelo, caballo corriendo, popóre... Sé seguir el rastro. Tí... ahora no puedo, ya no tiene caso, aquí es muy lugaroso. Se fueron por lejos. Jaguar 'tá comiendo aquellos... ¿'Sté se pone triste? No es mi culpa; ¿algo es mi culpa? No se ponga triste. 'Sté es rico, tiene mucho caballo. Pero ésos, jaguar ya comió jatiuca! El caballo llega cerca de la mata, se lo comen... Los monos gritaron, entonces el jaguar 'tá agarrándolos...

Eh, más, sí señor. Me gusta. Aguardiente de primera. ¿'Sté tiene tabaco también? Sí, tabaco para mascar, para fumar. ¿'Sté tiene más, tiene mucho? Ha-ha. Es bueno. Tabaco muy bonito, tabaco fuerte. Sí señor, pues sí. 'Sté quiere darme, yo quiero. Aprecio. Cigarro muy bueno. ¿Ese tabaco es el mejor? Hoy todo 'tá muy bien ¿no le parece?

¿Usté quiere de comer? Hay carne, hay mandioca. Eh, oh, pasoca. Mucha pimienta. Sal, no tengo. Ya no hay. Lo que huele bien, bonito, es la carne. Tamanduá que yo cacé. ¿'Sté no come? El tamanduá es bueno. Hay harina, piloncillo. 'Sté puede comérselo todo, 'añana yo cazo más, mato venado. 'Añana no mato venado: no es necesario. El jaguar ya agarró el caballo de usté, saltó sobre él sangró la vena arteria... El animal grande ya murió y él no lo suelta, 'tá sobre él... Rompió cabeza de caballo, rasgó pescuezo... ¿Rompió? ¿Rompioó!... Chupó toda la sangre, comió un pedazo de carne. Después, llevó caballo muerto, lo jaló hasta el borde de la mata, lo jaló con la boca. Tapó con hojas. Ahora él está durmiendo, en la mata tupida... El moteado comienza por comer las nalgas, el anca. Suasurana comienza por el costillar, por los pechos. Anta, las dos comienzan por la barriga: el cuero es grueso... ¿'Sté me creyó? Pero la suasurana no mata el anta, no es capaz. Pinima mata; ¡pinima es mi pariente!...

¿Ñen? 'Añana temprano él regresa, come más un poco. Entonces, va a beber agua. Llego allá, junto con los zopilotes... Porquería con esos, unos zopilotes, viven en la Gruta del Baúl... Llego allá, corto pedazo de carne para mí. Ahora, yo ya sé: jaguar caza para mí, cuando puede. Jaguar es mi pariente. Mis parientes, mis parientes, ai, ai, ai... No me río de usté. 'Stoy muñamuñando solito, para mí, añún. Carne de caballo no pudre hasta mañana. Carne de caballo, muy buena, de primera. Yo no como carne podrida, ¡Achi! Jaguar tampoco se la come. Cuando es la suasurana la que mata, me gusta menos: lo tapa todo con arena, también ensucia de tierra...

Café, no hay. Hum, el negro bebía café, le gustaba. No quiero vivir más con ningún negro, nunca más... Changote. Negro tiene catinga... Pero el negro decía que yo también tengo: catinga diferente, catinga áspera. ¿Ñen? El rancho no es mío; el rancho no tiene dueño. No era del negro tampoco. Las palmas del rancho están podridas de tan viejas, pero no pasa la lluvia, nada más pipica un poquín. Ichi, cuando me mude de aquí, le pongo fuego al

rancho: para que nadie más pueda vivir. Nadie vive sobre mi olor...

Usté cómallo, la pasoca no es de tamanduá. Pasoca de carne buena, ta-tú-hu. Tatú que yo maté. No se lo quité al jaguar. Los bichos pequeños no los guardan: se los comen enteritos, todo él. Mucha pimienta, ha... ¿Ñen? A-ha, sí, tá oscuro. Todavía no llega la luna. La luna 'tá vesperando, luego sube. Hum, no hay. No hay candelero, ninguna luz. Soplo el fuego. No importa, el rancho no se incendia, le tengo puesto el ojo, ojojo. Fueguito de bajo de la hamaca, bueno-bonito, alumbra, caliente. Aquí hay ramitas, arazá, buena leña. Por mí, no hace falta, yo sé entender en la oscuridad. Veo dentro de la mata. Ei, allá, en medio de la mata está alumbrando: te fijas y no es un ojo, es tiquira, gota de agua, resina de árbol, gusano de la madera, araña grande... ¿'Sté tiene miedo? 'Sté entonces, nó puede ser jaguar... 'Sté no puede entender al jaguar. ¿Puede? ¡Diga! Yo aguanto calor, aguanto frío. El negro gemía con el frío. Negro trabajador, mucho, le gustaba. Buscaba leña, cocinaba. Plantó mandioca. Cuando la mandioca se termine, me mudo de aquí. Eh, ¡esta aguardiente es buena!

¿Ñeñen? Yo cacé jaguares, demasiados. Soy muy cazador de jaguares. Vine aquí a cazar jaguares, nada más para cazar jaguares. Ño Ñuán Guede me trajo aquí. Me pagaba. Yo ganaba el cuero, ganaba dinero por jaguar que mataba. Dinero bueno: glin-glin... Nada más yo sabía cazar jaguares. Por eso Ñor Ñuán Guede me mandó que me quedara, para desjaguarizar todo este mundo. Añun, solito. ..Araá... Vendía cuero, ganaba más dinero. Compraba munición, pólvora. Compraba sal, compraba fulminante. Eh, iba lejos, para comprar todo. Piloncillo también. Yo - lejos. Sé caminar mucho, demasiado, andar ligero, sé pisar de un modo que uno no se cansa, pie bien derecho hacia adelante, yo camino toda la noche. Hubo veces que fuí hasta el Buey del Urucúia... Sí. A pie. No quiero caballo, no me gusta. Yo tenía caballo, murió, que fue, no tengo más, cuéra. Murió de enfermedad. De verdad. 'Toy diciendo verdad... Tampoco quiero perro. Perro hace ruido, jaguar mata. Al jaguar le gusta matar todo...

¡Hui! ¡Atié! ¡Atimbora! Usté no puede decir que yo maté jaguar, no puede. Yo, puedo. No lo diga. Yo no mato más jaguares, no más. Es feo que yo maté. Jaguar mi pariente. Maté, montones. ¿'Sté sabe contar? Cuente cuatro, diez veces, ya 'tá: de ese montón pones cuatro veces. ¿Tanto? Cada uno que maté puse una piedrita en el guaje. Guaje no cabe ni otra piedrita. Ahora voy a tirar guaje lleno de piedritas en el río. No quiero haber matado jaguares. Si usté dice que yo maté jaguar, me enojo. Diga que yo no maté, ¿'ta-ha? ¿Dijo? A-e, a-a. Bueno, bonito, de verdad. ¡Usté mi amigo!

Si s'ñor, por mí voy bebiendo. Aguardiente buena, especial. Usté bebe también: aguardiente suya de usté; aguardiente es medicina... 'Sté me está espiondo. ¿'Sté me quiere regalar ese reloj? Ah, no puede, no quiere, 'tá bien... 'Tá bien, ¡no importa! No quiero ningún reloj. No importa. Pensé que usté quería ser mi amigo... Hum. Hum-hum. Sí. Hum. Iá axi. No quiero la navaja. No quiero el dinero. Hum. Voy a salir. ¿'Sté cree que el jaguar no se acerca al rancho, no se come ese otro caballo manco? Ih viene. Pone la mano hacia adelante, enorme. Pasto se vuelve redondo, hamacándose, despacito, mansito: es él. Viene por de dentro. Jaguar mano, jaguar pie, jaguar rabo... Viene callado, quiere comer. ¡Usté no tiene que sentir miedo! ¿Tiene? Si él ruge, eh, mocañemo, 'sté tiene miedo. Rerruge, ruge que engruesa el gznate y hunde los vacíos... Urrurrú-rrurrú... Truena. Todo tiembla. Bocón que cabe mucha cosa, bocón dos bocas! ¡Apé! ¿Sté tiene miedo? Bueno, yo sé, sté no tiene miedo. Sté es querembaua, bueno-bonito, valiente. Pues ahora puede dar-me navaja y dinero, dinerín. Reloj no quiero, 'tá bien, 'taba bromeando. ¿Para qué quiero reloj? No me hace falta.

Epa, tampoco soy ridículo. ¿Usté quiere cuero de jaguar? Ha-ha, usté lo ve, a-ah. ¿Bonito corambre? Todo yo lo cacé, hace mucho. Esos ya no los vendí. No quise. ¿Esos? Macho cangussú, lo maté a orillas del río Sorongo. Lo maté de un solo chuzazo, para no estropearle el cuero. ¡Qué padre! Machón, machote. Mordió el cabo de la azagaia, mordisco que herró la marca del dien

te. Aquello, el jaguarzote empezó a moverse como bola, revolviendo, blando-blando, de relámpago, feo como la sucurí, deshaciendo el cuerpo de rabia, bajo mi hierro. Se torcía, furioso, forcejeador, y maullaba, gruñido espantoso, queriendo jalarme para el matorral, todo de espinos... ¡Casi pudo conmigo!

Ese otro, también moteado, pero mota-ancha, jaguara-pinima, jaguar que aúlla grueso. Lo maté a tiro, 'taba trepado en árbol. Sentado en una rama. 'Allá estaba, sin pescuezo. Parecía dormido, Pero me 'taba mirando... Me veía hasta con desprecio. Ni lo dejé alzar las orejas: por eso, por eso, ¡pum!- porrazo de fuego... Tiro en la boca, para no estropear el cuero. A-ha. Todavía se quiso agarrar de uña en la rama de abajo - ¿dónde el aliento para tanto? Se quedó colgado largo, después se cayó desde arriba, se desgajó, rompió dos ramas... Golpeó en el piso, ¡ih, eh!

¿Ñen? ¿Jaguar negro? Aquí hay mucho, pixuna, mucho. Yo mataba, lo mismo. Hum, hum, jaguar negro cruza con jaguar moteado. Venían nadando, uno atrás del otro, las cabezas afuera, la línea de la espalda afuera. Trepé en un palo, en la orilla del río, maté a tiros. Antes el macho, jaguar-pinima, que venía primero. ¿Jaguar nada? ¡Uy, bicho nadador! Cruza río grande, en derecha de rumbo, sale donde quiere... Suasurana también nada, pero no le gusta cruzar río. Aquellas dos, de pareja, que le cuento, fue en el rumbo de abajo, en otro río, sin nombre, río sucio... La hembra era pixuna, pero no era negra como el carbón negro: era negra color café. Atrapé los difuntos en lo raso: no perdí los cueros, no...

Bueno, pero usted no dice que yo maté jaguar, ¿eh? Usted escucha y no dice. No puede. ¿Ha? ¿Será? ¿Que? ¡Uy, que me gusta el rojo! Usted ya sabe...

Bueno, voy a tomar un traguito. Pues bebo hasta sudar, hasta sentir ceniza en la lengua... Cauinüara! Me hace falta beber, para estar alegre. Me hace falta, para poder platicar. Si no bebo mucho, no hablo, no sé, me sien-

to cansado... Olvídelo, 'añana usté se va. Me quedo solito, añuno. ¿A mí que me importa? Eh, ése es buen cuero, del chico, jaguar cabezón. ¿'sté quiere? Llévelo, ¿Me deja lo que queda del aguardiente? Usté tiene fiebre. Debería acostarse en el catre, taparse con la capa, cubrir con cuero, dormir. ¿Quiere? Usté se quita la ropa, pone el reloj dentro del casco del armadillo, pone el revólver también, nadie toca. No voy a tocarle sus cosas. Yo prendo fuego mayor, vigilo, cuido el fuego, usté duerme. Casco de armadillo sólo tiene ese trozo de jabón adentro. No es mío, era del negro. No me gusta el jabón. ¿Usté no quiere dormir? 'Tá bueno, 'tá bueno, no dije nada, no hablé...

¿'Sté quiere saber del jaguar? Eh, eh, mueren con un coraje, están diciendo lo que nosotros no decimos... En un solo día cacé tres. Eh, era una suasurana, jaguar rojo-zorro, gatazo, de un solo color, todo. 'Taba durmiendo de día, escondida en el pasto alto. Eh, suasurana es difícil de cazar: corre mucho, trepa en árbol. Vaga mucho, pero vive en el matorral, en la llanura. Pinima no deja la suasurana vivir a la orilla del pantano, pinima la ahuyenta... Su carne yo comí. Buena, más sabrosa, más suave. Cociné con jembé de carurú salvaje. Mucha sal, pimienta fuerte. De la pinima me comía solamente el corazón, mixiri, comí frito, tostado, de todas formas. Y untaba mi cuerpo con la manteca. ¡Para que nunca tuviese miedo!

¿Cómo? Si s'ñor. Muchos, muchos años. Terminé con los jaguares en tres lugares. Del rumbo de allí es el río Sucuriú, va entrar al río Sorongo. Allá es el sertón de selva virgen. Pero del rumbo de acá es el río Ururáu, después de veinte leguas es la Boca del Fraile, ya puede haber ranchos, puede haber ganado. Maté todos los jaguares... Eh, aquí nadie puede vivir, gente que no soy yo. Eh, ¿Ñen? Aha-ha... Casa no hay ninguna. Casa hay atrás del palmeral, seis leguas, en medio del brezal. Vivía un veredero, don Rauremiro. Veredero murió, su mujer, las hijas, niño pequeño. Murieron todos de enfermedad. De veras. ¡'Toy diciendo la verdad!... Aquí no

viene nadie, es muy difícil. Muy dilatado, para que venga la gente. Sólo de muy lejos, una semana de viaje, allá van, cazador rico, jaguaruara, viene todos los años, mes de agosto, a cazar jaguar también.

Ellos traen perros grandes, perros tigreros. Cada uno tiene carabina buena, escopeta, yo quería tener una... Hum, hum, jaguar no es bobo, huyen de los perros, trepan en árbol. El perro se dóbla de ladrar... Si el jaguar le agarra el modo, se pela al matorral sucio, tupido, eh, allá es difícil que el hombre vea que hay un jaguar. Acoso, acosar-con los perros: entonces él se enfurece, grita, mopoama, mopoca, peteca, mata perros por todas partes, eh, se puede mover de tantos modos. A-ha... Esperando acostado, es la forma más peligrosa: quiere matar o morir del todo... Eh, ronca como puerco, perro ni se acerca. No ven nada. Un manazo, ¡basta! Manazo, manotazo... Se vuelve y salta de lado, usted no ve de donde viene... Zuzune. Muriéndose, mata el perrazo. Cada bramido, cada rugido. Arranca la cabeza del perro. ¿Usted tiene miedo? Voy a enseñarle, eh; usted ve del lado de donde no viene el viento - entonces usted vigila, porque de ahí el jaguar puede aparecer de repente, saltar sobre usted... Salta de lado, resalta y cambia en el aire. Salta en cruz. Está bien que usted aprenda. Es un salto y un desalto. Sus orejas repican, cataca, un crujido, como lluvia de piedra. Viene haciendo atajos. ¿!Sté ya vio las víboras? Así pues. ¡Apé! Poranga suú, suú, jucá -iucá... A veces hace un ruidito, pirirí en las hojas secas, pisando astillas, eh,eh- pajarito huye. Capivara grita, de lejos 'sté oye: au! - y salta al agua, el jaguar ya está aquí cerca. Cuando pinima va a saltar para comérselo, el rabo se encurva con la punta hacia arriba, después la arregla firme. Estiradito: la cabeza parece mayor, hacia arriba, cuando abre enorme, la boca, las motas quedan más largas, los ojos se corren hacia los lados, repliega la cara. Así: la boca - así: los bigotes saltan... La lengua allá redoblada de lado... Abre los brazos, ya se mueve para saltar: se tarda en las piernas - ei, ei- en las piernas de atrás... Jaguar acosado se vuelve demonio, se sienta en el suelo, rompe palos, despedaza. Se levanta, de pie.

El que llega, 'stá destrozado. Eh, golpe de mano de jaguar es peor que macanazo... ¿Usté vio la sombra? Entonces está usté perdido... Ah, ah, ah... A a -a -a... No tenga miedo, aquí 'stoy.

A pues, yo sigo bebiendo, a usté no le importa. ¡Ahora sí que 'toy alegre! Entre nosotros, yo tampoco soy tacaño; de comer y agua ardiente, son cosas para gastar luego, cuando uno tiene ganas... Es bueno llenar la panza. Aguardiente muy buena, me hacía falta. Eh, leña mala, usté llora en los ojos, con esa humareda... ¿Ñen? Sí, usté es el que dice. No me parece triste, no. No me parece bonito, no. Sí, es como es, deveras, como todo lugar. Hay buena caza, buen pozo para nadar. Ningún lugar es bonito ni feo, no tiene que ser. Lugar es para uno vivir, vine aquí pagado para matar jaguar. Ahora ya no mato más, nunca más. Mato capivara, nutria, vendo cuero. 'Ñor sí, me gusta la gente, me gusta. Camino, voy lejos para encontrar gente, a veces. Yo soy corredor, como venádo del campo...

Había una mujer casada, en la orilla de la llanura, boca del arroyo de la Veredita del Chunchún. Allá pasa el camino, camino de haciendas. Mujer muy buena, se llamaba María Quirínea. Su marido era loco, don Siruveo, vivía seguro con pesadas cadenas. Marido decía tonterías, en noche de luna incierta él gritaba tonterías, gritaba, gritaba, 'ñengaba... No murieron, no. No murieron de enfermedad, no. Apa, gente...

¡Rico el aguardiente! Me gusta hacer buches, beber después. Hum-hum. Aaa... Aquí, va y viene nada más estamos yo y el jaguar. Lo demás es comida para nosotros. Jaguar, ellos también saben mucho. Hay cosas que él ve, y uno no ve, no puede. ¡Uh! tantas cosas... No me gusta saber mucho, me da dolor de cabeza. Sólo sé lo que jaguar sabe. Pero, de eso, lo sé, todo. Aprendí. Cuando vine para acá, vine para quedarme solito. Solito es malo, se maltrata uno. Ño Nuán Guede, hombre tan malo, nos trajo para dejarnos solitos. ¡Atié! Nostalgia de mi madre, que murió, caciara.

Araa... Yo ñún - solito... No tenía ningún amparo...

Entonces, yo aprendí. Sé hacer igual que jaguar. El poder del jaguar es que no lleva prisa; aquello se acuesta en el suelo, aprovecha el buen fondo de cualquier agujero, aprovecha el pasto, busca lo escondido por detrás de cada árbol, resbala en el psio, mundéu - mundéu entra y sale, despacito, po - pu, po - pu, hasta que está muy cerca de la caza. Llega, mira, mira, no tiene permiso para cansarse de mirar, eh, está midiendo el salto. Ha, ha... Da un salto, a veces da dos. Si se equivoca, pasa hambre, lo peor es que casi se muere de vergüenza... Entonces, va a saltar: ve demasiado fuerte, ve para meter miedo, no tiene lástima... Estremece de adelante hacia atrás, acomoda las piernas, va a azotar - ¡Y salta - saltote! - es bonito...

Epa, cuando está sobre el pobrecito del venado, en lo tanto de matar, las tremendas bolas que se estremecen en su cuerpo para afuera, hasta ellas, las motas, brillan más, las piernas ayudan, eh, pierna doblada gorda como de sapo, el rabo enrosca; cosa que parece que aquí y allí va a reventar, el pescuezo alargado... ¡Apé! Va matando, va comiendo, va... Carne de venado estalla, Jaguar ruge alto, de tarará, el rabo malo parado, entonces araña fuerte, ui, uñas de fuera, ruge otra vez, basta. Fiesta de comer y beber. Si es conejo, bichito chico, se comió hasta las juntas: tragando todo, mucunando, que mal dejó los huesos. Triperío y menudos, no le gustan...

¡El jaguar es lindo! ¿Usté ya vio? El carrascal se estremece un poco, estremecidito apenitas: es uno, es uno, eh, puede ser... 'Sté vio después - ¿él viene caminando, barriga llena? ¡A- ha! Que viene la cabeza gacha, y viene caminando despacio: endereza la espalda, coronilla, levanta un hombro, levanta el otro, cada paleta, cada anca redondosa... Jaguar hembra más hermosa es María-María... Eh, ¿Usté quiere saber? No, eso no le cuento. No le cuento, de ninguna manera... ¡Usté quiere saber muchas cosas!

Me dejaron aquí solito, yo ñún. Para trabajar de matar, de tigrero.

No debían. No Ñuan Guede no debía. ¿No sabían que yo era su pariente?
¡Oh ho! ¡Oh ho! 'Toy maldito, 'toy desgraciado, porque maté tanto jaguar,
¿por qué hice eso?! Sé insultar, sé. ¡Yo insulto! ¡Tiss, n't, n't....
Cuando tengo la panza llena no quiero ver gente, no, de nadie me gusta
acordarme: tengo rabia. Como si tuviera de hablar con el recuerdo de
ellos. No quiero. 'Toy bueno, 'toy callado. Antes, de primera me gusta-
ba la gente. Ahora sólo los jaguares me gustan. Aprecio su aliento...
María-María - jaguar bonita, cangusú, buena-bonita.

Es joven. 'Sté mira, mira - acaba de comer, tose, mueve los bigotes,
eh, bigote duro, blanco, bigote para abajo, hace cosquillas en mi cara,
ella muquirica, tan sabroso. Va a beber agua. Lo más bonito que hay es la
jaguar María-María desparramada en el suelo, bebiendo agua. Cuando la llamo
ella acude. ¿'Sté quiere ver? Usté está temblando, lo sé. No tenga miedo,
ella no viene, nada más viene si la llamo. Si no la llamo, ella no viene.
Ella me tiene miedo a mí también, como usté...

Eh, este mundo de sertones es tierra mía, eh, esto aquí - todo mío.
A mi madre le hubiera gustado... Quiero que todos me tengan miedo. Usté no,
usté es mi amigo... Ningún otro amigo tengo. ¿Tengo alguno? Hum, Hum, hum...
¿Ñen? Aquí cerca había sólo tres hombres, sertaneros, una vez, a orillas
de la llanura. Aquéllos eran criminales, huídos, jababora, se vinieron a
vivir aquí escondidos. ¿Ñen? ¿Cómo se llamaban? ¿Para qué necesita saber?
¿Eran sus parientes? ¡Achi! Sertanero uno, se llamaba Gugué, era medio gordo;
otro se llamaba Antunías - ¡ese tenía dinero guardado! El otro era don Rioporo,
hombre enojado, hombre bruto: no me gustaba, no...

¿Qué hacían? A-ha... jababora pesca, caza, plantan mandioca; van a
vender cuero, compran pólvora, municiones, detonador, cosas buenas... Eh,
se quedan en la llanura, en la campiña. La tierra allá no sirve. Más lejos
de aquí, en el Perro Negro, hay muchos jababoras -usté puede ir espíar.

Ellos sacan leche de la mangaba. ¡Gente pobre! Ni ropa que vestir ya no tienen... Eh, unos se quedan desnudos del todo. Iche... Yo tengo ropa, mis paños, calumbé.

¿Ñen? ¿Los tres sertaneros? No sabían cazar jaguar, tenían miedo, mucho. No, no eran capaces de cazar jaguar con azagaya, como yo cazo. Trocábamos tabaco por sal, conversaba, prestaba pedazo de pilocillo. Murieron, los tres, murió todo, todo - cuera. Murieron de enfermedad, eh, eh. De veras. 'Toy diciendo verdad, ¡'toy enojado!

¿Con mi azagaya? No mato más jaguares. ¿No dije? Ah, pero yo sé. Si quiere, ¡los mato! ¿Cómo es? Yo espero. Jaguar viene. ¡Heeé! Viene andando, ligero, 'sté no ve el bulto con esos ojos de usted. Eh, gruñe, no salta. Nada más bracea gateando cerca. Nunca salta. Eh - llega a mis pies, le arrimo la azagaya. ¡Ere! Arrimo la lámina de la azagaya, la punta en el pecho, en el lugar que es. Arrimándole cualquier cosa, va y se acuesta en el suelo. Quiere manotear, o agarrar las cosas, quiere abrazarse a todo. Se pone paradito, a veces. El mismo jaguar tira de la azagaya para que la punta venga sobre él. Eh, yo la meto... Boquea pronto. Sangre sale roja, otra sale casi negra... Curuz, pobre jaguar, pobrecito, sacapira de la azagaya entrando dentro de él... Teité... ¿Morir picado a cuchillo? Hum - hum, Dios me libre... Palpar el hierro que llega entrando en lo vivo de uno... ¡Atiúca! ¡'Sté tiene miedo? Yo no lo tengo. No siento dolor...

Ha, ha, 'sté no crea que es así despacioso, manso, no. Eh, heé... Jaguar se sofoca de rabia. Debajo de la azagaya se resbala, ciririca, forcejea. Jaguar es jaguar - como la víbora... Revira para todos lados, usted piensa que él es muchas cosas, se vuelve otras. Eh, hasta el rabo golpea. El se enrosca, se enrolla, se vuelca, eh, se dobla, destuerce, encoje... Usted no está acostumbrado, ni ve, no es capaz, resbala... Su fuerza, ¡usted no sabe! Abre la boca, Carraspea horrible 'tá ronca, 'tá ronca. Su agilidad es una locura. Lo tira a usted para abajo. Ai, ai, ai... A veces todavía hu-

ye, escapa, desaparece en el carrascal, bandido. Ya está en el postrero, y aún mata, va matando... Mata más ligero que cualquiera. Perro descuidó, mano de jaguar lo agarró por atrás, rasgó toda su ropa... ¡Apé! Bueno, bonito. Yo soy jaguar... ¡Yo - jaguar!

¿Usté cree que me parezco al jaguar? Hay horas en que me parezco más. Usté no ha visto. Usté no tiene aquello - espejín, tendrá? Yo quería ver mi cara... Tiss, n't n't... Yo tengo ojo fuerte. Eh, hace falta saber mirar al jaguar, encarado, mirar con coraje: ha, él respeta. Si usté ve con miedo, él sabe, usté entonces 'tá perdido. No puede tener miedo. El jaguar sabe quien es usté, sabe lo que está sintiendo. Eso yo enseño, usté aprende. Hum. El oye todo, ve todo movimiento. Rastrear, el jaguar no rastrea. No tiene buen olfato, no es perro. Caza con los oídos. Buey resopló en el sueño, rompió un pastito: desde media legua: el jaguar sabe... No señor. El jaguar no acecha desde lo alto del árbol. Sólo la suasurana va de árbol en árbol, cazando monos. Suasurana salta arriba del árbol; la moteada no salta: la moteada sube derecho, como gato ¿Usté ya vió? Eh, eh, yo trepo en árbol, acecho. Yo, sí. Espiar de allá arriba es mejor. Nadie no ve que estoy viendo... Deslizarme al suelo, para llegar cerca de la caza, con quien mejor lo aprendí fue con el jaguar. Tan despacín que uno mismo no siente que avanza del lugar... Todo movimiento de la caza hay que aprender. Yo sé como usté mueve la mano, que usté ve hacia abajo o hacia arriba, ya sé cuanto tiempo lleva usté para saltar, si hace falta. Sé en qué pierna usté primero se apoya...

¿Usté quiere salir afuera? Puede ir, Vigila la luna como subió: con esa luz de luna tan grande, ellos están cazando, noche clara. Noche negra ellos no cazan; sólo en la tardecita al oscurecer, y cuando llega la madrugada... De día todos se quedan a dormir, en el bambudal, orillas del brezal, o en la oscuridad del matorral, en las matas de caraguatá, en medio de la capoeira... No, s'ñor, por este tiempo el jaguar casi no maúlla.

Se van a cazar callados. Pueden pasar muchos días sin que escuche un sólo maullido... Ahora, hay ruido fue la sariema culata... Hum, hum. Usté entra: Sienta en el catrè, ¿Quiere acostarse en la red? Red es mía, pero lo deajo. Yo le aso mandioca, para usté. Ah bueno. Entonces me tomo otro traguito. Si me dejan, yo bebo hasta la última gota N't.m'p, aah...

¿Dónde aprendí? Aprendí lejos de estas tierras, por allá hay otros hombres sin miedo, casi como yo. Me enseñaron, con azagaya. Uarentin María y Gugué María - dos hermanos. Azagaya como ésta, cabo de metro y medio, buen travesaño, agujero bueno, También estaba Ño Inacio, viejo Ñuan Inacio: negro ése, pero hombre negro muy bueno, abaeté, abaúna. Ño Inacio Azagayero maestro, pero hombre desarmado, sólo con azagaya, azagaya muy vieja, él juega con jaguar. Su hermano, Rei Inacio, tenía trabuco...

¿Ñá - hem? Ha - ha. Sí porque el jaguar no contaba para otro, ni saben que vine para acabar con todos. No tenían dudas de mí, olfatean que soy su pariente... Eh, jaguar es mi tío, el jaguareté, todos. No huían de mí, entonces yo mataba... Después, sólo a la mera hora se daban cuenta, con mucha rabia... Eh, le juro: ¡no maté más! No mato. No puedo, no debía. Vino el castigo: me quedé panama, caipora... No me gusta pensar que maté. Mi pariente, ¡¿cómo puedo!? Ai, ai, ai, mis parientes... Necesito llorar, si no les da rabia.

Sí, s'ñor. Unos ya me agarraron. Comieron un pedazo de mí, vea. No fue aquí en los sertones. Fue en el río de allá, en otra parte. Los otros compañeros equivocaron el tiro, les dio miedo. Eh, pinima mota-ancha se puso en medio; rodó con nosotros, todos. Enloqueció. Le rompió la tapa de los pechos a uno, le arrancó los bofes, se veía su corazón allá adentro, en él, batiendo, en medio de un montón de sangre. Le bajó el cuero de la cara a otro hombre - Antoño Fonseca. Rayó esta cruz en mi frente, rasgó mi pierna, uña vino honda, desgarró muçuruca, hace herida mala. Uña venenosa, no es afilada fina, no por eso destroza, enferma, Diente también. ¡Pa! Iá, iá, eh, manazo de jaguar puede tirar la azagaya de la mano del

azagayero.... ¡Le dieron más de treinta a cuarenta cuchilladas! Hun, 'sté stuviese allá, 'sté estaba ahora muerto... El mató casi cinco hombres, Le sacó toda carne del brazo del azagayero, quedó el hueso, con el nervio grande y la vena estirada... Yo 'staba escondido detrás de la palmera, con el cuchillo en la mano. Pinima me vio, se abrazó conmigo, yo quedé por debajo, mezclados. Hum, el cuero es difícil de agarrar, resbala, como jabón, como baba de quimbombó, estremece a diestra y siniestra, como una verdadera víbora... quería despedazarme, pero ya estaba cansado, había gastado mucha sangre. Le agarré la boca, ya no podía morder más. Arañó mi pecho, de esta banda ya no tengo tetilla. ¡Fue con tres manos! Rajó mi brazo, mis espaldas, murió agarrado a mí, de las cuchilladas que ya le habían dado, derramó toda la sangre...! ¡Mañuacá de jaguar! Babó en mi cabeza, mi pelo hedía de aquel olor, muchos días, muchos días...

Hum, hum, si s'ñor. Ellos saben que yo soy de su pueblo. Primera que vi y no maté fue María-María. Dormí en el matorral, aquí cerca, a la orilla de un fueguito que hice. De madrugada, yo 'taba durmiendo. Ella vino. Ella me despertó, 'taba oliéndome. Vi aquellos ojos bonitos, ojo amarillo con las pintitas negras, bubuyando bueno, donde aquella luz... Entonces fingí que estaba muerto, no podía hacer nada. Ella me olió, huele-oliendo, pata suspendida, pensé que buscaba mi cuello. La urucuera pio, el sapo 'taba, 'taba, bichos del campo, entonces yo escuchando, toda una vida... No me moví. Era un lugar blando placentero, yo acostado, en el romero. El fuego se había apagado, pero aún calentaba el calor del rescoldo. Ellá llega, se restriega en mí, me estaba mirando. Los ojos de ella se juntaban uno en el otro, los ojos alumbraban - gota, gota; ojo, feroz puntiagudo, clavado, puesto en uno, quiere munguitar: no los saca. Mucho tiempo no hizo ella nada tampoco. Después puso su manaza sobre mi pecho, con mucha fineza. Pensé - ahora estaba muerto: porque ella vio que mi corazón estaba allí. Pero ella apretaba despacito, con una mano, ahuecaba con la otra, sosoca, quería despertarme, Eh, eh, yo supe... Jaguar que es jaguar - que me quería, yo supé... Abrí los ojos, encaré. Dije bajito: -"Ei, María-María... Te hace falta tener juicio María-María..." Eh, ella refunfuñó y le gustó, volvió a restregarse en mí, miaumiá. Eh, ella hablaba conmigo, jaguáñenén, jaguáñenén... Tenía la cola

dura, sacudiendo, sacé-sacemo, cola de jaguar casi nunca descansa: a, a. Fue, salió, para espiarme, de más lejos, se quedó agachada. No me moví de como estaba, acostado de espaldas, fui hablando con ella, y encarando, siempre, le di buenos consejos. Cuando yo paraba de hablar, maullaba piando jaguañeñen... Tenía la barriga llena, lamía las patas lamía el pescuezo. Frente moteadita, tiquira del rocío alrededor de las narices... Entonces se acostó recostada en mí, la cola golpeaba buena en mi cara... Durmió cerca. Ella rasga los ojos, durmiendo. Durmiendo y redurmiendo, con la cara en la mano, con la nariz del hocico recostada sobre una mano... Vi que se le estaba secando la leche, vi la campanilla de los pechitos. Sus cachorros se habían muerto, qué sé yo de qué. Pero, ahora, ya no va a tener cachorros nunca más, ¡ara! - no va...

¿Ñen? ¿Después? Después ella se durmió pues. Roncó con la cara volteada de lado, mostraba el denterío feroz, echando las orejas hacia atrás. Por culpa de una suasurana, que venía. Suasurana clara, masaroca. Suasurana se topó. Es el peor bicho malvado, sangrador. Vi aquel ojazo verde, sus ojos, de luz también, arredondados, parece que se van a caer. Hum. - hum, María-María roncó, suasurana se fue saliendo, saliendo.

Eh, catú, bueno, bonito, ¡porá-poranga! - lo mejor de todo. María-María se levantó rápido, ponía las orejas elevadas hacia adelante. Eh, se fue yendo despacio, en lo diario, caminar que usted piensa que es pesado, pero que si ella quiere se vuelve ligero, liviano, nada más haga falta. Se menea bonito, ¡erejereba hermosa, cantidad de pelo, mano suave... Llegó al tronco de caoba empinada, clavó las uñas, rayó de arriba a abajo, 'taba afilando fino, arañando el troncote. Después en el ipé blanco. Dejó las marcas, usted puede ir a ver donde lo hizo.

Entonces, si hubiese querido, podía matarla. No quise. ¿Cómo iba querer matar María-María? Además por este tiempo yo 'taba triste, triste, yo aquí solito, yo ñun, y más triste y caipora de haber matado jaguares, yo estaba amuinado. Desde ese día, no maté ninguno más, nada más que el último que maté fue aquella suasurana, la seguí. Pero la suasurana no es mi pariente, mi pariente es el jaguar negro

y el moteado... Maté la susodicha, en cuanto amaneció el sol. Suasurana se había comido un venadito del campo. Acabé con ella por rabia, porque allí donde yo 'taba durmiendo era donde iba a hacer sus porquerías, encontré en el carrascal, todo estiércol. Eh, lo cubren, con tierra, pero el macho tpa menos, el macho es más puerco...

A-ha, María-María es bonita iusté debería verla! Más bonita que alguna mujer. Huele a flor de palo de ajo cuando llueve. No es muy grande. Es cangusú, cabezoncita, sacando las motas es amarilla, clara, clara. En época de sequía, son todavía mas claras. Piel que brilla, suave, suave. Las motas, ninguna es negra bien negra, eso no: rojo oscuras, así rojizo morado. ¿No tienen? Tienen de todo. ¿Usté ya comparó las motas con sus argollas? 'Sté cuente, para ver: varía tanto, que dos igualitas, 'ste no encuentra... María-María tiene cantidad de motas chiquitas. Cara emascarada, pequenita, bonita, toda pintada, así, así. Una pintita de cada lado de la boca, otras atrás de las orejitas... Dentro de las orejas, es blanquito, algodón deshebrado. Barriga también. La barriga y por debajo del pescuezo, y en lo de adentro de las piernas. Yo puedo hacerle fiestas, un tiempo largo, lo aprecia... Lame mi mano, lamido mimoso, del modo que ellas saben para limpiar lo sucio de sus cachorros; si no nadie aguantaba lo rasposo de aquella lengua gruesa, áspera, con lija peor que la hoja de la sambaiba; porque si no, ¿cómo es que lame, lame y no rasga con la lengua su cachorrito?

¿Ñen? ¡Si tiene macho, María-María?! No, no tiene macho. ¡Xo! ¡Pa! ¡Atimbora! Si viene algún macho yo mato, mato, mato, ¡puede ser mi pariente lo que sea!

Ah bueno, pero ahora usté necesita dormir. Yo también. Vi: muy tarde. Seyusú ya esta alto mire sus estrellitas... Yo no me voy a dormir. Ya casi es la hora de que salga por ahí, todos los días me despierto temprano, muy en antes del romper de la aurora. Usté duerme. ¿Por qué no se acuesta? -nada más se está despierto preguntándome

cosas, después le respondo, ¿después 'sté me pregunta otra vez otras cosas? ¿Para qué? Por eso, eh, le bebo toda su aguardiente. Hum, hum, no me emborracho, no. Me emborracho cuando tomo mucha sangre... 'Sté puede dormir tranquilo, yo vigilo, sé ponerle el ojo a todo. 'Toy viendo, 'sté tiene sueño. Vi, si yo quiero rayo dos redondos en el piso - para que sean sus ojos de usted - después piso arriba, 'sté se duerme de pronto... Ei, pero usted también es valiente capaz de encararse con hombre. Usted tiene ojo fuerte. Podía cazar jaguares... Quieto. Usted es mi amigo.

¿Ñen? No s'ñor, de eso no sé. Sólo sé de jaguares. Buey no sé . Buey para comer. Buey hembra, buey macho, marruá. Mi padre sabía. Mi padre no era indio salvaje, mi padre era hombre blanco, blanco como usted, mi padre Pancho Pedro, mimbauamañanacara, vaquero de éstos, hombre muy bruto. Murió en el Tungo-Tungo, en los sertones de Goiás, hacienda Cachoeira Brava. Mataron. No sé de él. Padre de todos. Hombre burro.

¿S'ñor? Ha, ha, si s'ñor. Ella puede llegar cerca, puede venir a rodear el rancho. Por ahí andan, cada jaguar vive solo por su lado, casi todo el año. No hay parejas viviendo siempre juntas, nada más por un mes, algún tiempo. Nada más la jaguaririca, gato del monte grande, viven de par juntos. Uu, hay muchas, de montón. Eh, esto, ahora yo no mato más: es jaguaretama, tierra de jaguares, por demás... Yo conozco, sé de todos ellos. Ningún otro puede venirse para acá, ya no - los que aquí viven no dejan, porque si no acaban con la caza que hay. Ahora ya no los mato, ahora todos tienen nombre. ¿Que yo les puse? ¿Achi! Que yo les puse solo, no, yo sé cuál era el nombre de ellos. Atié... Entonces, si no es, ¿cómo es que usted quiere saber? ¿Para qué me pregunta? ¿Usted va a comprar jaguar? ¿Va a platicar con algún jaguar? Teité... Ache... Yo sé, usted quiere saber, nada más para tenerles más miedo, ¿Tá-ha?

Ha, ah bueno. Vea: en una cuevahueca del rumbo de allí, está el jaguar Mopoca, cangusú hembra. Parió tarde, tiene cachorro chico, jaguarí. Mopoca,

jaguar buena madre, siempre 'taba cambiándose con los hijos, cargando jaguaritos en la boca. Ahora ya está tranquila allá, buen lugar. No los deja, ni come. Casi no sale. Sale para beber agua. Parió, 'ta flaca, flaca, 'ta siempre con sed, todo el tiempo. Cachorro, jaguarín, cachorro-jaguar, jaguarcito, son dos, 'tan como pelotas, como gusano de palo podrido, ni se pueden mover. Mopoca tiene mucha leche, tigrín mama todo el tiempo...

¿Ña - em? Eh, ¿otras más? Vea: adelantito, por el rumbo, cosa de cinco leguas, 'tá la peor de todas, la Moramoniangara, manda, pelea con las otras, enfrenta. De la otra banda, en la orilla del brezal, está la Porretera, motancha, enorme, nada más viera la manota, las uñas, mano chata... Adelantito está Tatacica, negra, negra, jagareté pixuna; piernas largas, muy mala. Agarra mucho pescado... ¿Qué, otra negra? Uiñúa, que vive en una soroca muy buena, agujero cueva en el barranco, debajo del raízón de la higuera... Está Rapa-Rapa, pinima vieja, motancha, ladina: sale de aquí y se va a cazar hasta veinte leguas adelante, 'ta en todas partes. Rapa-Rapa vive en una gruta - al jaguar le gusta mucho la gruta, aprecia... A Mpu y Ña-á las corrieron lejos de aquí, los otros las corrieron, porque de comer no alcanzaba... Eh, se cambian mucho, de lugar de vivir, por eso... No sé más de ellas, ya no están aquí. Cangusú feroz es Tibitaba-jaguar con cejas: usté ve, allá se queda, acostada sobre el barranco, en la orillita, las manos medio colgadas... Había otras, ya no hay más: Coema-Piranga rojota, murió atragantada con un hueso, bandida... Putuca, vieja, vieja, las costillas altas, pasaba hambre, lástima de hambre, en los matorrales... ¿Ñen? Hum, hum, María-María no digo donde vive. ¡Yo que sé si usted la quiere matar?! No sé nada...

Ha-ha. ¿Los machos? Mucho, uu, montón. Si usté ve al Come-Gente: machote motancha, asustando en grande... Unas presas de arriba como quicé carnicera, sucia de lo amarillento, eh, ¡tabaquerò! Hay uno, Puxuera, también viejo: el dientón de atrás, de cortar la carnaza, ya está gastado, roído. Suú-Suú jagareté-pixuna, demasiado negro, ruge terrible de espanto, 'sté escucha,

'sté tiembla, tiembla, tiembla... Él quiere a la Mopoca. Apiponga no es pixuna, es el macho moteado más bonito, no ve usté otro igual, su narizota. Pero es el que siempre está gordo, sabe cazar mejor que todos. Hay un macho cangusú, Pete-caçara, que está medio loco, malo de la mollera, él es quien anda nada más de día, vaga, creo que ése es el que se parece con el tisnado... Uitauera es uno, Uatauera es otro, son hermanos, eh, pero yo soy el que lo sabe, ellos ni sabén...

Ah buenó, por ahora basta. No platico. Si no, nos amanece el día, usté no 'durmió, camarada viene con los caballos, usté no puede viajar, 'tá enfermo, 'tá cansado. Usté ahora duerme ¿Duerme? ¿Quiere que me vaya, para que usté duerma aquí solito? Voy. ¿No quiere? Entonces ya no platico. Me estoy callado, callado. El jacal es mío. Hum. Hum-hum. ¿Para qué usté pregunta, pregunta, y no duerme? No sé. Suasurana no tiene nombre. Suasurana no es mi pariente, jaguar miedoso. Nada más el de lomo negro es feroz. Suasurana se ríe con sus hijos. Eh, es roja, pero los cachorros son moteados... Hum. Si. Hum-hum. No s'ñor. Hum... Hum-hum... Hum... ¿Ñen? ¿Camarada trae otro garrafón? ¿Usté me da? Ha-ha... Ara... ¡Apé! ¿Usté quiere saber? Yo hablo. Usté bueno-bonito, amigo mío. ¿Cuando se casan? Iche, ¿eso es casarse? Porquerías... Venga cuando termina el frío, cuando florece el ipé, usté ve. Se ponen lunáticos. Enfurecen, rugen, rugen, maullando y roncando todo el tiempo, casi no cazan para comer, se ponen flacos, salen por todas partes, caruca que hiede feo, fuerte... Jaguar hembra coqueta maúlla más, maullido diferente, maullido bobo. Viene con el pelo del lomo erizado, restregándose en los árboles, se echa al suelo, se pone de panza al aire. ¡arrué! Nada más es arrú-arrú... arrarrúuuu... Usté huye, pronto: si no, en ese tiempo ya se lo comieron, en serio...

Macho viene atrás, camina legua tras legua. ¿Vienen dos? ¿vienen tres? Eh, usté ni quiera saber cómo se pelean... El pelambre vuela lejos. Después nada más uno se queda con la hembra. Entonces viene lo bueno. Estornudan. Lloran, se ponen a llorar y remaullar, toda la noche, ruedan por el suelo, pelean. El pasto acaba aplastado, matorral achatado, arrancan las matas,

rompen ramas. El macho se vuelve loco, encorva el cuerpo, abre las fauces, ui, muestra las presas. Vea: cola dura, golpeando con fuerza. "Sté corre, huye. ¿Oye? Yo-yo sigo la huella. Cada patota grande, huella sin uñas... Yo voy. Un día ya no regreso.

Eh, no, el macho y la hembra no van a cazar juntos. Cada uno por si. Pero ellos se hacen compañeros por todo el día, acostados, durmiendo. Las cabezas recostadas el uno en el otro. Uno volteado para un lado, la otra para el otro... Vea: jaguar María-María la voy a traer para acá, no la dejo con ningún macho. Si la llamo, viene. ¿Usté quiere ver? 'Sté no tira con ese revólver suyo. Epa, ¿quién sabe y su revólver está panema, ha? Deje ver. Si está panema, yo lo arreglo... ah, ¿'sté no quiere? ¿'sté no me deja agarrar su revólver? Usté ya cerró los ojos tres veces, ya abrió la boca, abrió la boca. ¿Si le cuento más se duerme?

Eh, cuando ellas crían, yo encuentro el nido. Soroca muy escondida, en el peor matorral, agujerote en una gruta. En lo intrincado. Jaguar madre se vuelve demonio. Al principio cuando yo mataba jaguares, esperaba seis meses, para no dejar que los cachorros menguaran. Mataba la madre, dejaba crecer al cachorro. ¿Ñen? No, no me daba lástima, era para no perder la paga, y el dinero del cuero... Eh, sé maullar como cachorro, jaguar viene desesperada. Había una jaguar con camada, jaguaeté-pixuna, muy grande, muy bonita, muy fea. Maullé, maullé, jaguaraiñén, jaguaraiñeñén... Vino enloquecida, con un rezongo susurrado, no sabía hacia donde ir. Yo maullé aquí desde adentro del jacal, pixuna madre se acercó, pidiéndome para regresar al nido. Allí mismo cedió... No la quise matar, para no perder los cachorros, desperdiciar. Dejé de maullar, disparé sin dirección. Pixuna regresó corriendo, rápida, se mudó, se llevó sus crías media legua más lejos, se consiguió otro nido, en las matas del brezal. Sus cachorros no eran pixunas, eran jaguar citos moteados, pinima... Agarra cada crío por el cuero de la nuca, lo va cargando, salta barrancos, salta las malezas... Eh, ¡bicho tonto! Pero us

té no puede decir que es tonta. Yo sí puedo.

Sí, s'ñor. Me estoy bebiendo todo su aguardiente. Sí, fueguito bueno, calienta el cuerpo también. 'Toy alegre, 'toy alegre... ¿Ñen? No sé, me gusta quedarme desnudo, nada más con los pantalones viejos, faja en la cintura. Tengo el cuero duro. A-ha, pero tengo ropa guardada, ropa buena, camisa, sombrero bonito. Un día me los pongo, quiero ir a fiestas, muchas. Calzar botines no quiero: ¡no me gusta! Nada en el pie, no me gusta, ¡mundéu, iche! Iá. Aquí no hay fiestas. ¿Ñen? Misa no, ¡de ninguna manera! Irme al cielo sí quiero. Padre, no, misionero, no, no me gusta eso, no quiero engaños. Tengo una medallita para colgar en mí, me gustan los santos. ¿Hay? San Benito nos libra de las víboras... Pero el veneno de víbora no puede conmigo -tengo cuerno de venado, pongo, cura. No hay ánimas de difuntos, tagoiba, espantos, aquí en los sertones no hay, nunca vi. Está el diablo, nunca lo vi tampoco. Hum-hum...

¿Ñeñén? ¿Yo? Usté es el que pregunta. Pero yo sé porque pregunta. Hum. A-ha, porque tengo el pelo así, ojos menuditos... Sí, mi padre no. Él era blanco, no hombre indio. Pues sí, mi madre si era, ella muy buena. Caraó no. Péua, mi madre, gentío Tacunapéua, muy lejos de aquí. Caraó, no: caraó muy miedoso, casi todos tenían miedo del jaguar. Mi madre se llamaba Mar' Iara María, india. Después viví con caraós, viví con ellos. Madre buena, bonita, me daba comida, me daba de comer muy bueno, mucho, cantidad... Yo ya anduve mucho, viajé. Los caraó tienen chuzos, nada más un caraó sabía matar jaguares con chuzo. ¿Auá? Ñoaquim Pereira Chapudo, su nombre también Quin Creñe, no le temía a nada. ¡Mi amigo! Arco, flecha, flecha lejos. ¿Ñen? Ah, tengo muchos nombres. Mi nombre me lo puso mi madre: Bacuriquirepa. Breó, Beró, también. Mi padre me llevó al misionero. Bautizó, bautizó. Nombre de Toñito; bonito ¿será? Antonio de Jesús... Después me llamaban Macuncozo, nombre de un rancho de otro dueño, sí -un rancho que llaman de Macuncozo... Ahora no tengo ningún nombre, no necesito. Ño Ñuán Guede me llamaba

Toño Tigrero. Ño Ñuán Guede me trajo aquí, yo ñun, solín. ¡No debía! Ahora ya no tengo nombre...

Ña-hem, no es ruido de jaguar. Ruido de anta, enseñándole a su cachorro a nadar. Muchas antas, por aquí. Carne muy buena. En días de calor el anta se pone a pensar, sabe de todo dentro del agua. ¿Ñen? Eh, no, jaguar pinima come anta, come todas. Anta no pelea, anta corre, huye. Cuando jaguar salta sobre ella, no puede correr cargando al jaguar, de ninguna manera, no es capaz. Cuando pinima salta sobre el anta, mata pronto, ya mató. Jaguareté sangra el anta. ¡Ui, noche clara, buena para que el jaguar salga a cazar!

No, s'ñor. Desorden de otros animales, curiango, llora-luna, lechuza del monte piando. Quien gritó fue la nutria con hambre. Gritó: -¡Irra! La nutria va nadando, subiendo la vereda. Eh, de cualquier lado sale con el pelo seco... ¿Capivara? Desde lejos se oye el ruido que hacen, paciendo, medio adentro, medio fuera del agua... Si el jaguar ruge yo le digo cuál es. Eh, ni es necesario. Si ruge o maúlla, usted luego se da cuenta... Maúlla sofocado, de lo hondo del gazzate, eh, gazzate enorme... Hué... ¡Apé! ¿Usted tiene miedo? El jaguar es verdugo. 'Añana ya verá, yo le muestro su huella, pipura... Un día, luna nueva, usted viene, viene a ver mi rastro, como huella de jaguar, eh, ¡soy jaguar! Hum, ¿usted no me cree?

Hombre loco... Hombre loco... Yo -¡jaguar! ¿Ñún? No soy el diablo. Usted es el diablo, el tuerto. Usted es malo, malo, feo. ¿Diablo? Tal vez sea... Vivo en un jacal sin paredes... Nado, mucho, mucho. Ya tuve viruela, de la negra. Ñoaquín Caraó tenía un tocado de plumas de gabilán. Plumas de arara, también de guará. Rueditas de pluma de avestruz, en la rodilla, en las piernas, en la cintura. Pero yo soy jaguar. Jaguareté mi tío, hermano de mi madre, tutira... ¡Mis parientes! ¡Mis parientes!... Ui, deme su mano... Deme su mano, déjeme agarrarlo... Un poquito nada más...

Eh, ¿'sté está agarrando el revólver? Hum-hum. No es necesario que lo

esté agarrando... ¿Tiene miedo que el jaguar llege al jacal? Ha-ha, jaguar Uinhúa atravesó la vereda, yo sé, vino a cazar pacas, se va resbalando, en el pasto grueso. Va, va acostado, despatarrado, con las orejas hacia adelante -hace estallar las orejas así, cuacuave... Jaguar Uinhúa es negro, negro como el demonio, rebrilla con la luna. Se pone peba en el suelo. Pasto puntiagudo le pincha adentro de la nariz, no le gusta: sopla. Come pescado, pájaro del agua, socó, saracura. Usté escuche el uéué de la becacina volando lejos, se va volando a diestra y siniestra... Pájaro con frío huye, se está callado. Uinhúa no le hizo caso. Pero la paca se asustó, saltó. ¿Oyó el rocó del agua? Jaguar Uinhúa debe estar furioso. Todo mojado del mururú del rocío, moqueado de barro blanco, de orilla de río. Y él viene... Ya sabe que usté está aquí, ese caballo. Y él viene.. tuxa morubixa. Y viene... ¡Yqué! Oiga su caballo barullando con miedo. Eh, no importa, Uinhúa se topó. ¿Y viene? No viene, fue tataca de alguna rana... No tenga miedo, si viene lo corro, peleo, le digo que se vaya. Me estoy quieto, quieto; no me ve. Deja que el caballo relinche, debe estar temblando, con las orejas estiradas. ¿El amarrado es bueno? ¿El amarrado es fuerte? No huye. Además ese caballo no sirve ya para nada. Espere... ¡Usté voltee su revólver para otro lado, uh!

Ya no viene. Hoy Uinhúa no se animó. Déjelo, déjelo nomás: de hambre no se muere -agarra cualquier acutia por ahí, rata, bichito. Se come hasta los puerco-espines... 'Añana temprano usté ve las huellas. Jaguar deja catin-ga, uno lo encuentra, si vamos antes del calor. 'Añana temprano vamos a lavar nos el cuerpo. ¿Quiere? ¿Ñen? La catin-ga es más fuerte en el lugar donde parieron y vivieron con la cría, hiede mucho. Me gusta... Ahora puede estarse tranquilo, quieto, guarde el revólver en el bolsillo. Jaguar Uinhúa ya no viene. Ni es de estos rumbos. Atravesó la vereda, a menos que Maramonhangara fue allá, donde es su terreno, entonces Uinhúa se molestó, se mudó... Todo tiene su lugar: lugar de beber agua -Tibitaba va al pocito donde hay una palmera doblada; Come-Gente bebe en el mismo lugar con Suú-Suú, en la boca de la

veredita... En medio de la vereda ancha hay una piedra-muerta: Come-Gente nada hacia allá, pisa en la piedra muerta, parece que se para dentro del agua, es horrible de feo. Sacude una pierna, sacude otra, sacude el cuerpo para secarse. Ve todo, ve la luna... A Come-Gente le gusta vivir en las islas, capoama de isla, a-hé ¿Ñen? ¿No come? ¡Achi! El jaguar metió la mano por un agujero de la cafua, agarró niño pequeño en el catre, abrió barriguita...

No fue aquí, fue en el rozado de la Llanura Nueva, eh. Jaguar vieja, tигра de un jaguar conocido, jaguarapinima demasiado grande, la gente la llamaba Pie-de-Olla. El padre del niño pequeño era mediero, agarró escopeta, siguió al jaguar, sacaquera, sacaquera. Jaguar Pie-de-Olla había matado al niño pequeño, había matado una mula. Jaguar que llega cerca de las casas no tiene miedo que lo corran, jaguar viejo, jaguar jefe, come gente, bicho peligroso, casi como hombre malo. El mediero fue siguiendo el rastro, sacaquera, sacaquera. Pinima camina mucho, camina lejos toda la noche. Pero Pie-de-Olla había comido, comido, comido, bebió sangre de la mula, bebió agua, dejó huella, se fue a dormir a unos matorrales, en un claro, toda enroscada. Yo encontré el rastro, no dije, no le conté a nadie. ¿Que el mediero no dijo que el jaguar era de él? El mediero fue a buscar a los perros, los perros encontraron la huella, encontraron al jaguar. Acosaron. El mediero llegó, gritó de rabia, escopeta negó el fuego. Pie-de-Olla des- hizo al mediero, le rompió la cabeza, metió los cabellos dentro de los sesos. Enterraron al mediero con el niño pequeño su hijo, lo que sobraba, yo fui, fui a ver. Me dieron comida, aguardiente, comida buena; yo también lloré junto con ellos.

Eh, entonces daban dinero para quien matara Pie-de-Olla. Yo quise. Hablaron en rastrear. Hum-hum... ¿Cómo podían rastrear, encontrar rastreando? Yo andaba lejos... ¿Cómo iban a poder? Hum, no. Pero yo sé. Yo no busqué. Me acosté en el lugar, olí su olor. Yo me vuelvo jaguar. Entonces me

vuelvo jaguar de verdad, ah. Yo maúllo... Entonces supe. Doblé para el Molinito en la corona de la vereda. Allá era: aquella madrugada, Pie-de-Olla, ya había llegado, se comió una puerca, dueño de la puerca era un tal Rima Torcuato, en el Saó, hacendado. El hacendado también me prometió dar más dinero, para que la matara. Yo quise. Pedí otra puerca, nada más prestada, la até en el tronco del almácigo. Oscurecida la noche, Pie-de-Olla nada sabía de mí, y vino por la otra puerca. Pero ni vino. Llegó tempranito por la mañana, el día clareando. Guiñó, abrió la boca cerca de mí, le eché fuego dentro del gaznate, y grité: -"¡Cómete esto, mi tío!..." Entonces, junté el dinero de todos, me regalaron mucho de comer, muchos días. Me prestaron un caballo con arreos. Entonces, Ño Ñuán Guede me mandó venir para acá, para desjaguarizar. ¡Porquéria de hombre! ¡Hombre malo! Pero vine.

¿Yo no debía? Aa, yo sé, al comienzo yo no debía. Jaguar es mi pueblo, mis parientes. Ellos no sabían. Eh, yo soy ladino, ladino. No tengo miedo. No sabían que yo era pariente feroz, traicionero. Nada más temía toparme un día con jaguar grande que camina con los pies hacia atrás, salido de la selva virgen... ¿Existirá, será? Hum-hum. Nunca se apareció, ya no tengo ningún miedo. No hay. Había el jaguar Mocho, que también metió la mano dentro de casa, como Pie-de-Olla. A la gente de adentro les dio miedo. Se le enganchó la mano, ellos podían salir, para matar, del lado de afuera. Les dio miedo, le cortaron nada más la mano, con la hoz. El jaguar urraba, ellos le cortaban la muñeca. Era un jaguar negro. No lo conocí. Le cortaron la mano, se pudo ir. Pero le dio por asustar a la gente, comía gente, comía animales, dejaba pipura de tres pies, andaba cojo. Prometían buen dinero; nada. No lo conocí. Era el jaguar Mocho. Después se perdió por este mundo. Espanta.

Oiga, ¿usté oyó? Eso, es maullido. Escuche. Maulló lejos. Es el macho Apiponga, que cazó bicho grande, jabalí. Tá llenando la panza. Lo mató en la orilla del monte, en el barranco, allá lo destrozó. Mañana voy. Eh. Usté no conoce Apiponga: es el que ruga más terrible, más fuerte. Eh -salta unos saltos...

Toda la noche caza, mata. Mata uno, ¡mata bonito! Come, sale; después, enseguida, regresa. De día duerme, calentándose al sol, duerme estirado. Mosquito viene, eh, se enoja... Vaya, para ver... Apíponga, donde duerme de día es en las cabeceras del monte, cantidad de matorral, cantera grande. En ese lugar, se comió un hombre...

¿Ñen? 'Sté quiere saber donde duerme de día María-María, ah? ¿Para qué quiere saberlo? ¿Para qué? Su lugar es en el romeral, en un claro del matorralito, aquí cerquita, ¡listo! ¿De qué le sirvió? 'Sté no sabe donde es, eh-eh-eh... Si usted se topa con María-María, de nada le sirve que sea la jaguar más bonita -usted se muere de susto. Vea: abre los ojos: viene, viene, viene, con la boca medio abierta, la lengua moviéndose, allá adentro... Arquea poquito, cuando hace calor, la lengua para adelante y para atrás, pero no se despega del paladar. Golpea el pie en el suelo, blando, se despereza después, toda, cierra los ojos. Eh, pone las manos para adelante, abre los dedos -saca cada uña mayor que su dedo meñique. Entonces, me mira, me mira... Ella me quiere. Si yo le doy a usted para que se lo coma, ella se lo come...

Usted vea aquí afuera. La luna está redonda. No digo nada. La luna no es mi compadre. Tonterías. Usted no bebe, yo me averguenzo, bebiendo solito, estoy acabando con su aguardiente. ¿Que la luna es compadre del caraó? Caraó decía puras tonterías. ¿Aná? Caraó llamado Curiuá, quería casarse con mujer blanca. Trajo cosas, se las regaló: petate bonito, penca de plátanos, un tucano blanco de pico amarillo, caparazón de tortuga, piedra blanca con piedra azul adentro. Mujer tenía marido. A-ha, eso fue: a la mujer blanca le gustaron las cosas que caraó Curiuá le traía. Pero no quería casarse con él, que era pecado. Caraó Curiuá se rio, dijo que estaba enfermo, que sólo si la mujer blanca se acostara con él en la hamaca se curaba. No hacía falta casarse de verdad, con acostarse una vez bastaba. Armó la hamaca por ahí cerca, se acostó, no comía nada. El marido de la mujer llegó, la mujer le contó. El hombre blanco se puso furioso. Le recostó la carabina en los pechos, caraó

Curiuá se puso a llorar, hombre blanco mató caraó Curiuá, tenía mucha rabia.

Hum, hum. Vea: yo allá estaba, nunca maté a nadie. En el Socó-Boi tampoco maté a nadie. Maté nunca, no podía, mi madre me dijo que no matara. Me daba miedo el soldado. No puedo ser preso: mi madre me contó que no puedo ser preso, si soy preso me muero -porque nació en tiempo de frío, por el tiempo en que el seyuçú 'taba bien en medio de lo alto del cielo. Usté vea, el seyuçú tiene cuatro estrellitas, más dos. Ah bueno: ¿'sté ve la que falta? ¿No ve? La otra -soy yo... Mi madre me dijo. Mi madre salvaje, buena, buena para mí, como jaguar con sus cachorros, jaguaraín ¿Usté ya vio el jaguar con los jaguarcitos? ¿No vio? Madre lame, lame, habla con ellos, jaguañeñén, alisa, los cuida. Madre jaguar muere por ellos, no deja que nadie se acerque, no... Nada más la suasurana es pixote, huye, le deja los hijos a quien los quiera...

Eh, mi pariente es el jaguar, jaguareté, mi nación. Mi madre decía, mi madre sabía... Jaguareté es mi tío, tío mío. A-ha. ¿Ñen? ¿Yo maté jaguares? Maté pues, maté. ¡Pero no mato más! En el Socó-Boi, aquel Pedro Pampolino quería, encargó: que yo matara el otro hombre, por ajustar cuentas. No quise. Yo, no. ¿para que me agarren los soldados? Estaba un tal Tiaguín, ése quiso: ganó el dinero que iba a ser para mí, se fue a esperar al otro a la crilla del camino...¿Ñen, cómo fue? No sé, no me acuerdo. Yo ni lo ayudé, ¿ayudé a alguien? No quise ni enterarme... Tiaguín y Misiano mataron muchos. Después fue para un hombre viejo. Hombre viejo rabioso, jurando que se iba a beber la sangre del otro, del hombre joven, yo escuché. Tiaguín y Misiano ataron al hombre joven, el hombre viejo le cortó el pescuezo, con el machete, recogía la sangre en una vasija... Entonces dejé el trabajo que tenía, me fui, me fui a topar con la Llanura Nueva...

Aquel Ño Ñuán Guede, padre de la muchacha gorda, peor hombre que hay: me puso aquí. Dijo: -"¡Mata todos los jaguares!" Me dejó aquí solito, yo

ñun, solito que no podía hablar sin escucharme... Solito, todo el tiempo, los pericos pasan gritando, el grillo silba, silba, toda la noche, no puede dejar de silbar. Viene la lluvia, llueve, llueve. No tengo padre ni madre. Nada más mataba jaguares. No debía. Jaguar tan bonito, mi pariente. Aquel Pedro Pampolino dijo que yo era inservible. Tiaguín dijo que yo era blando, blando, membeca. Maté cantidad de jaguares. Ño Ñuán Guede aquí me trajo, nadie quería dejarme trabajar con los demás... Porque yo no servía. Nada más estar aquí solito, todo el tiempo. No servía, no sabía trabajar bien, no me gustaba. Nada más sabía cazar jaguares. ¡Ah, no debía! Nadie quería verme, no me querían, todo el mundo me gritaba. María-María vino, vino. ¿Iba yo a matarla? ¿Cómo iba a poder? No podía matar ningún jaguar, jaguar mi pariente, 'taba triste de haber matado... 'taba con miedo, por haber matado. ¿Ñún, ningún? Ai, ai, gente.

De noche me revolcaba, no sé nada, revolcándome por revolcar, dormir no podía; que comienza, que no termina, no sabía, cómo es, no. Me dieron ganas... Ganas locas de volverme jaguar, yo, yo, jaguar grande. Salir como jaguar, en lo oscurito de la madrugada... Rugía callado dentro de mí... Tenía las uñas... Había una soroca sin dueño, de un jaguareté-pinima que maté; para allá me fui. El olor 'taba todavía fuerte. Me acosté en el suelo... Eh, me pongo frío, frío. El frío va saliendo de los matorrales, de alrededor, de todas partes del jacal... Me ericé. Frío que no hay otro, ningún frío tanto así. Yo podía despedazarme de tanto temblar. Entonces tuve un calambre en todo el cuerpo, sacudiendo; tuve un ataque.

Cuando mejoré, 'taba de pie con la mano en el suelo, con ganas de caminar. ¡Qué tranquilidad! Allí estaba, dueño de todo, solito alegre, de veras bien, todo el mundo me necesitaba... ¡No tenía miedo de nada! En ese momento yo sabía lo que cada quien pensaba. Si usted estuviese aquí, yo sabría lo que usted estaba pensando...

También sabía lo que el jaguar estaba pensando. ¿usted sabe en lo que

piensa el jaguar? ¿No sabe? Eh, entonces aprenda: jaguar sólo piensa en una cosa -que todo es bonito, bueno, bonito, bueno, sin toparse. Nada más piensa eso, todo el tiempo, largo, siempre lo mismo, y así va pensando mientras que camina, que duerme, que haga lo que haga... Cuando algo malo ocurre, entonces de pronto chirría, ruge, tiene rabia, pero no piensa en nada: en ese instante deja de pensar. Nada más cuando todo vuelve a estar tranquilo, piensa otra vez, igual, como antes...

Eh, ahora ya sabe; ¿será? Ha-ha. ¿Ñen? Aa, pues salí caminando con las manos en el suelo, me fui, Me dio una rabia grande, ganas de matar todo, cortar con la uña, con el diente... Rugí. Eh, yo -¡rerrugí! Al día siguiente, mi caballo blanco, que traje, me regalaron, el caballo estaba despedazado medio comido, muerto, yo 'manecí todo pintado de sangre seca... ¿Ñen? No importa, no me gustan los caballos... Caballo 'taba lastimado en la pierna, ya no servía...

Entonces quise ver a María-María. ¿Ñen? No me gustan las mujeres... A veces me gustan... Voy como ellos, los jaguares hacen, en medio de los espinos, despacito, despacito, sin hacer ruido. Si no espina, casi nunca. Cuando espina el pie, se estropea, uno se pasa días enfermo, no puede cazar, cultivando el hambre... Si, pero, María-María, si se pone así, le llevo de comer, ha, ha-a...

Hum, hum. Eso no es ruido de jaguar. Urucuera pio, y un bichito corrió, sin rumbo. Eh, ¡¿Cómo sé?! Puede ser venado, caititú, capivara. ¿Cómo es? Aquí hay de todo -hay gallineros, corrales, cerquita del campo... Lo demás son sapos, grillos del monte. También pajaritos que pían en medio del durmiendo... Oiga: si yo me duermo primero, ¿usté también se duerme? 'Sté puede recostar la cabeza en el morral, el morral no es de nadie, el morral era del negro. Adentro no cosas buenas, hay ropa vieja, vale nada. Había retrato de la mujer del negro, negro era casado. Negro murió. Yo agarré el retrato, le di vuelta

para no ver, lo llevé lejos, lo escondí en lo hueco de un palo. Lejos, lejos; no me gusta tener retrato conmigo...

Eh, rugió y usted no oyó. Rugió murmurando... ¿Usted tiene miedo? ¿No tiene miedo? Usted no tiene miedo, de veras, lo veo. Hum-hum. Eh, ¡'sté 'tando cerca 'sté sabe lo que es el miedo! Cuando el jaguar ruge, el hombre se estremece... Zagayero no tiene miedo, nunca. Eh, hombre zagayero es difícil de encontrar, hay muy pocos. Zagayero -gente sin hipo... Todos los demás tienen miedo. Negro es el que tiene más...

Eh, al jaguar le gusta la carne de negro. Cuando hay un negro en una comitiva, el jaguar lo sigue, escondido, por escondidos, atrás, atrás, atrás, poniéndole el ojo. El negro rezaba, se agarraba de uno, temblaba. No fue ese el que vivió en el jacal, no; ese que vivió aquí: negro Tiodoro. Fue otro negro, negro Bijibo, veníamos orillando el río Urucuia, después el Riachuelo Muerto, después... El viejo barbón, traía botas, botas de cuero de sucurijú. El viejo de las botas tenía trabuco. Él más sus hijos y el negro borracho se iban para el otro rumbo, para la Sierra Bonita, se internaban en aquella dirección, para llegar... Negro Bijibo no tenía valor: tenía que viajar solo, volvía a algún lugar -qué se yo- lejos... Negro tenía miedo, sabía que el jaguar acechaba; el jaguar venía, sacaquera, yo sabía que toda la noche 'taba rondando, de uauaca cerca del fueguito del campamento...

Entonces hablé con el negro, le dije que también me iba con él, hasta Formoso. No hacía falta ninguna arma, yo tenía pistola, escopeta, cuchillo, machete, azagaya. Mentiras que le dije: yo me regresaba para aquí, había ido a hablarle fuerte a Ño Ñuán Guede, que no iba a matar jaguares nunca más, que había dicho. Yo volvía para acá, di una vuelta larga, nada más por el negro. Pero el negro Bijibo no sabía, se fue a viajar conmigo...

Mire: no me parecía mal, no, no me daba ojeriza, me gustó el negro Bijibo, le tenía lástima, en realidad quería ayudar porque tenía mucha comida

buena, víveres, lástima de que así siendo tuviese que viajar solín... Negro Bijibo era bueno, con aquel tremendo miedo, no me dejaba a ninguna hora del día... Caminamos tres días. El negro conversaba, conversaba. Me gustaba. Negro Bijibo tenía harina de mandioca, queso, sal, piloncillo, frijol, carne seca, tenía anzuelo para pescar, tocino salado... ¡Ave María! -negro cargaba todo eso en la espalda, yo no lo ayudaba, no me gusta, yo qué sé cómo podía... Yo cazaba: maté venado, jacú, codorniz... Negro comía. ¡Atié! Atié que comía, comía, nada más quería comer, nunca vi cosa igual... Negro Bijibo cocinaba. Me daba de su comida, yo comía de llenar la panza. Pero el negro Bijibo no se cansaba de comer. Comía, hablaba de comida, entonces me quedaba viéndolo comer y yo comía aún más, quedaba empanzurrado, hasta eructaba.

Estábamos echados debajo de un árbol, prendimos fuego. Miré al negro Bijibo comiendo, él con aquella alegría loca de comer, todo el día, todo el día, llenándose la boca, llenándose la barriga. Me dio rabia aquello, rabia, rabia feroz... ¡Ache, achi! Negro Bijibo gustándole tanto comer, comiendo de todo lo bueno, hambriento, y el pobre jaguar venía con hambre, queriendo comerse al negro Bijibo... Me fue dando más rabia. ¿A usted no le da rabia? No dije nada. A-ha. Ah pues, nada más le dije al negro Bijibo que allí era el lugar peligroso peor, en todas partes había soroca de jaguar moteado. Ui, el negro dejó de comer, negro no podía dormir.

Eh, entonces ya no tenía más rabia, quería jugar con el negro. Me fui, callado, callado, despacio, como si no fuese nadie. Saqué lo de comer, todo, todo, llevé, escondí en una rama de árbol, muy lejos. Eh, regresé, deshice mi rastro, eh, que me quería reír alegre... Caminé mucho, por un rumbo y por otro y regresé hacia atrás, trepé en palo alto, me escondí... ¡Demonio, demonio, el jaguar no venía! De mañana temprano, daba gusto ver cuando el negro Bijibo se despertó y no me encontró...

Todo el día, él lloraba, buscaba, buscaba, no podía creerlo. Eh, desor-

bitaba los ojos. Andaba en círculos, enloquecido. Me buscó hasta en el agujero de un hormiguero... Pero tenía miedo de gritar y alertar al jaguar, entonces decía bajito mi nombre... Negro Bijibo temblaba, que oía los dientes chocando, oía, Temblaba: como piririca de carne que se asa en asador... Después, se ponía como idiota, se acostaba en el piso, de bruces, tapaba los oídos. Tapaba la cara... Esperé todo el día, trepado en el tronco, yo también tenía hambre y sed, pero ahora yo quería, ni sé, quería ver al jaguar, reté comiéndose al negro... ¿Ñen? Negro no me había ofendido. Negro Bijibo muy bueno, hombre acomodado. Yo no le tenía rabia. ¿Ñen? ¿No estaba bien? ¿Cómo sabe usted? 'Sté no 'taba allá. A-ha, negro no era mi pariente, no debía haber querido venir conmigo. Llevé el negro para el jaguar. Negro me quiso acompañar. Yo estaba en lo mío... Hum, ¿por qué está buscando la mano en el revólver? Hum-hum... Aa, arma buena ¿será? Ha-ha, revólver bueno. ¡Eré! 'Sté me deja agarrarlo con mi mano para verlo bien... A-ñá, ¿no deja, no deja? ¿No le gusta que lo agarre? No tenga miedo. Mi mano no lo deja caipora. A quién no dejo tocar las armas es a la mujer, mujer no dejo; no dejo ni ver, no debe. Las deja panema, caipora... Hum, hum. No s'ñor. Si. Si. Hum, hum. Ustedé sabrá...

Hum. Hum. Si. No es. Eh, n't, n't... Achí... Si. No s'ñor, no sé. Hum-hum. No s'ñor, no estoy agraviado, el revólver es suyo, ustedé es el dueño. Yo 'taba pidiendo nada más por ver, arma buena, bonita, revólver... Pero mi mano no la deja caipora, ¡pa! -No soy mujer. Yo no panema, yo -marupiara. Ustedé no quiere dejarme, ustedé no cree. No digo mentiras... 'Ta bueno, me tomo más un trago. ¡Ustedé también bebe! No 'toy ofendido. Apé, aguardiente bueno de buena...

Bueno, a ustedé le gusta oír contar, ah pues, le cuento. ¿Después que estuvo el negro Bijibo? Yo regresé. Llegué aquí, encontré otro negro, ya viviendo dentro del jacal. Primero salté para pensar: éste es hermano del otro, vino a

vengarse, ui, ui... No era. Negro llamado Tiodoro: Ño Ñuán Guede ajustó, para quedarse después, para matar jaguares, porque yo ya no quería matarlos. Dijo que el jacal era de él, que Ño Ñuán Guede había dicho, le había dado el rancho al negro Tiodoro, para toda la vida. Pero que yo podía vivir con él, tenía que ir por leña, por agua. ¿Yo? Hum, yo -no de veras no.

Hice tipóia para mí, con hoja de palmera, cerca de la soroca de María-María. Ahá, negro Tiodoro habría de venir a cazar por allí... Ah bueno, ah bueno Negro Tiodoro no cazaba jaguares -le había mentido a Ño Ñuán Guede. Negro Tiodoro buena persona, tenía miedo, pero miedo, cantidad. Tenía cuatro perros grandes -perro ladrador. Apiponga mató dos, uno desapareció, Maramonhangara se comió el otro. Eh-eh-eh... Perro.... No cazó ningún jaguar. Verdad que negro Tiodoro sólo vivió en el jacal una luna nueva: entonces se murió, y ya.

Negro Tiodoro quería ver otra gente, pasear. Me daba de comer, me llamaba para pasear con él, juntos. Eh, sé: tenía miedo de andar solito por ahí. Llegaba a la orilla de la vereda, le daba por tener miedo de los sucruíú. Yo, eh, yo tengo mi macana buena, atada con tira fuerte de plantas: pasaba la tira en el cuello, iba con la macana colgada; no tenía miedo de nada. Entonces, el negro... Fuimos allá muchas leguas, en medio del brezal, buena tierra para plantar. Veredero don Rauremiro, buen hombre, pero lo llamaba a uno silbando, como perro. ¿Soy perro, soy? Don Rauremiro hablaba: -"No entres en el cuarto de nosotros, quédate allá, tú eres indio..." Don Rauremiro conversaba con negro Tiodoro, platicaba. Me daba comida, pero no conversaba conmigo. Salí de allá con una rabia, rabia de todos: de don Rauremiro, su mujer, las hijas, niño pequeño...

Llamé al negro Tiodoro: después de comer, nos íbamos. Negro Tiodoro quería pasar por la boca de la veredita -acostarse en el petate con la mujer del hombre loco, mujer muy buena: María Quirinéa. Pasamos por allá. Entonces, me pidieron que saliera de la casa un rato largo, vigilar el monte, vigilar el camino, arué, para

ver si alguien venía. Muchos hombres estaban acostumbrados, iban allá. Muchos hombres: jababora, sertaneros, aquellos tres que ya murieron. Allí cerca, vi rastro. Huella redonda, pipura del jaguar Porretera, de ir a cazar. 'Taba lloviendo fino, casi llovizna. Me escondí debajo del árbol. Negro Tiodoro no salía de allá dentro, con aquella mujer, María Quirinéa. El loco, su marido, ni 'taba gritando, se había dormido encadenado...

Uí, entonces vi que venía un sertanero, aquel don Rioporo, hombre malo como él solo, siempre 'taba furioso. Don Rioporo venía vestido con una capa grande de hoja de palmera, para no mojarse, venía respingando, apoyaba el pie en el lodo. Salí de debajo del árbol, allá fui, encontrarlo, para cercarlo, para que no viniese, que negro Tiodoro había mandado.

- "¡¿Qué estás haciendo aquí, tigrero sinvergüenza?!" - fue lo que dijo, me gritó, gritó, muy valiente.

- "¡Toy viéndole la cola a la lluvia..." - yo dije.

- "¡¿Pues, por qué no vas a ver a tu madre, desgraciado?!" - volvió a gritar, y gritó más, mucho. Bueno para sentir rabia.

Ah, gritó, ¿pues gritó? ¡Pa! ¿Mi madre, fue? Ah, pues fue. ¡Pa! Ah bueno. Entonces yo le dije que jaguar Borretera 'taba escondida allá en el hondón del despeñadero del barranco.

- "¡Jame ver, 'jame ver ya..." él dijo. Y- "Chi, son mentiras tuyas, ¿no? ¡Tú diablo mientes, por sinvergüenza!"

Pero vino, llegó al borde del despeñadero, en el bordecito, se inclinó, viendo hacia abajo. ¡Empujé! Empujé, nada más un poquito, ni fue con fuerza: sertanero Rioporo cayó en el aire... ¡Apé! ¿Ñen -ñen lo fue? ¡Maté, yo maté? Ah, pues, no maté. Él estaba vivo, todavía, cuando se cayó allá abajo, cuando jaguar Porretera comenzó a comer... ¡Bueno, bonito! Eh, p's, eh porá! ¡Eré!

Cómete ése mi tío...

No le dije nada al negro: ui... Mujer María Quirinea me dio café, dijo que yo era indio bonito. Nos regresamos. Negro Tiodoro se ponía furioso conmigo, callado. Porque yo sabía cazar jaguares, él no. Yo tapijara, sapijara, encontraba los bichos, los árboles, planta del monte, todas, él ni no. Yo tenía todos estos cueros, ni los quería vender. Él los veía con ojos de perro, creo que quería cueros todos para él, para vender, mucho dinero... Ah, negro Tiodoro contó mentiras de mí para los otros sertaneros.

Aquel jababora Gugué, hombre bueno, pero bueno de veras, nunca me insultó. Yo quería pasear, no le gustaba caminar: se la pasaba echado, en hamaca, en pasto, todo el día, todo el día. Hasta me pedía que le trajera agua en el guaje, para que bebiera. No hacía nada. Dormía, pitaba, se estiraba acostado, platicaba. Yo también. ¡Aquel Gugué tenía una plática sabrosa de tan buena! Eh, no hacía nada, cazaba nada, no cavaba el suelo para sacar mandioca, no quería pasear. Entonces ya no quise verlo. Eh, rabia no, nada más me cansó. ¿'Sté sabe? ¿'Sté ya vio? Aquel hombre blando, blando, flojeando por querer, panema, ¡iche! Me daba escalofríos... No quería tenerle rabia, no quería hacer nada, no quería, no quería. Hombre bueno. Le dije que me iba.

"No te vayas..." -Él dijo. -"Vamos a platicar..." Pero él dormía, dormía, todo el día. De pronto, eh, yo jaguaricé... Iá. No me aguanté. Conseguí liana, conseguí cuerda de planta, buena, fuerte. Até aquel Gugué en la red. Até rápido, até pierna, até brazo. Cuando él quería gritar, hum, ¡cho! Achi, no lo dejé: atasqué hoja, hoja, allá en él, boca adentro. No había nadie allá. Cargué aquel Gugué, con red enrollada. Pesadón, pesado, eh. Lo llevé para el Come-Gente. Come-Gente, jaguar jefe, jaguar, comió jababora Gugué... Come-Gente, jaguarzón enorme, come gruñendo, gruñendo, como si fuese cachorrito... Después me puse triste, con lástima de aquel Gugué, tan bueno, teité...

Entonces era de noche, fui a conversar con otro sertanero que aún había llamado Antunías, jababora, claro. ¡Hombre amarillo de tan ridículo! No daba nada, guardaba todo para él, prestaba un puñado de munición si después pagaba uno con dos. ¡Iche! Bueno... Llegué, 'taba comiendo, escondió lo de comer, de bajo de un canasto, pero yo lo vi. Entonces le pedí que me dejara dormir dentro del jacal. -"Dormir, puede. Pero vaya por astillas para el fuego..." -Fue lo que rezongó. -"Eh, 'tá de noche, 'tá oscuro, 'añana temprano le cargo leña buena..." -Yo dije. Entonces me mandó que le arreglara unas alpargatas viejas. Dijo que por la mañana temprano iba a lo de María Quirinea, que no me podía quedar solo en el jacal, para que no fuera a tocarle sus cosas. Ah pues, yo dije: -"creo que el jaguar agarró Gugué..."

¡Eh Tunía! -que así le decía Gugué. Abrió los ojos. Preguntó -por qué me parecía. Dije que había escuchado el grito de Gugué y el rugido del jaguar comedor. ¿'Sté ya vio? ¿Sabe lo que él dijo? ¡Achi! Que si el jaguar había agarrado a Gugué, entonces todo lo que era de Gugué pasaba a ser de él. Que después se iba, para otra sierra, que si yo quería ir junto, para ayudarlo a cargar sus cosas, triques. -"Que sí voy..." -Yo dije.

Ah, pero esto no cuento, ¡que no cuento, que no cuento, de ninguna manera! ¿Por qué quiere saber? ¿Quiere saber todo? ¿'sté es soldado?... Ah bueno, ah bueno, yo cuento, usté es mi amigo. Le puse la punta de la azagaya en él... ¿'Jeme mostrar, cómo fue? Ah, no quiere, ¿no puede? ¿'sté tiene miedo que le ponga la punta de la azagaya en los pechos, eh, será, ¿ñen? Pero, entonces, ¿¿para qué quiere saber?! Ache, usté hombre blando... "Sté tiene miedo todo el tiempo... Ah bueno, tuvo necesidad de ir andando, llorando, sacemo, en la oscuridad, caía, levantaba... -"No puede gritar, no puede gritar..." -Yo decía, regañador, pinchaba, empujé con la punta de la azagaya. Se lo llevé a María-María...

Por la mañana temprano, yo quería beber café. Pensé: iba a pedir café de

visita, pedir a aquella mujer María Quirínea. Fui yendo para allá, fui viendo: ¡curuz! De todos rumbos, a los lados de la llanura, había huellas de jaguar... Eh, mis jaguares... Pero todos tienen que saber de mí, eh, soy pariente -eh, si no, le pongo fuego al campo, al matorral, gruta de mata, soroca de ellos, le pongo fuego a todo, al final de la sequía...

Aquella mujer María Quirínea, muy buena. Me dio café, dio de comer. Marido loco de ella 'taba quieto, don Suruveo, no era su luna, se reía, reía, reía, no gritaba. Eh, pero María Quirínea comenzó a verme de un modo pícaro, diferente, de veras: cada ojo brillaba, se reía, abría las narices, me tomó de la mano, alisó mi pelo. Dijo que yo era bonito, más bonito. Yo -me gustó. Pero entonces me quería jalar para el petate, con ella, eh... Me dio una rabia grande, tan grande, grande, montón de rabia, ¡yo quería matar María Quirínea, dársela al jaguar Tatatica, para todos los demás!

Eh, entonces me levanté, iba agarrar María Quirínea por el gaznate. Pero ella fue quien habló: -"Bueno ¿tu madre debe de haber sido muy bonita, buenita, muy buena, será?" Aquella mujer María Quirínea muy buena, bonita, la quiero mucho, me acuerdo. Dije que todos se habían muerto comidos por el jaguar, que hacía falta que se fuera, cambiarse, en ese momento, ir ya, ir ya, pronto, de veras... Para cualquier otra parte era necesario que fuese. María Quirínea sintió un miedo enorme, cantidad, dijo que no podía ir, por el marido loco. Yo dije: yo ayudaba, llevaba. Llevar hasta la Vereda de la Concepción, allá ella tenía personas conocidas. Yo, fui junto. Marido loco de ella ni dio trabajo, casi. Yo decía: -"¡Vamos pasear, don Suruveo, más lejos!" Él respondía: -"Ah pues, vamos, vamos, vamos..." Vereda llena, tiempo de lluvia, fue lo que dio más trabajo. Pero llegamos, María Quirínea dijo despedida: -"Usted hombre bueno, hombre valiente, hombre bonito. Pero a usted no le gustan las mujeres..." Entonces, yo dije: -"No me gustan. Yo -yo tengo uña grande..." Ella se rio, rio, rio, yo regresé solito, orillando todas esas veredas.

Eh, eh, rodeo de vuelta, después, le encontré el modo, detrás de los brezales: no quería ver al veredero don Rauremiro. Tenía hambre, pero no quería de lo suyo de comer -hombre muy soberbio. Comí araticún y panal dulce, a la orilla de un matorral, yo descansé. Una hora, me dio aquel frío, frío, aquél, torció mi pierna... Eh, después, no sé: desperté -'taba en la casa del veredero, era por la mañana tempranito. Yo 'taba en barro de sangre, uñas todas rojas de sangre. Veredero 'taba mordido muerto, mujer del veredero, las hijas, niño pequeño... Eh, juca-jucá, atié, ¡atiuca! Entonces me dio lástima, me dio rabia. Hum, ¿ñen? ¿'Sté dice que yo maté? Mordí pero no maté... No quiero ir preso... Tenía sangre de ellos en mi boca, mi cara. Hum, salí, anduve solín por los montes, fuera de mí, ganas de subirme a los árboles, eh, monte muy grande... Que yo andé, que yo andé, no sé cuanto tiempo fue. Pero cuando me mejoré de mí, otra vez, 'taba todo desnudo, muriéndome de hambre. Sucio de todo, de tierra, con la boca amarga, atié, amargoso como corteza de caoba... Estaba acostado en el romero, en el lugar. María-María se acercó...

¿Usté me oye, ñen? 'Ta percibiendo... Yo soy jaguar, ¡¿no dije?! Achi. ¿No dije -yo me vuelvo jaguar? Jaguar grande, tubixaba. Vea mi uña: usté've -uñón negro, uña dura... 'Sté viene, me huele: ¿tengo catanga de jaguar? Negro Tiodoro dijo que tengo, ui, ui... Todos los días me lavo el cuerpo en el pozo... Pero usté puede dormir, hum, hum, no va a esperar al camarada. Usté 'ta enfermo, hace falta que se acueste en el catre. Jaguar no viene aquí, puede guardar el revólver...

¡Aaa! ¿Usté ya mató gente con él? ¿Mató, ah pues, mató? ¿Por qué no me lo dijo? A-ha, mató, de verás. ¿Mató cuántos? ¿Mató muchos? Ha-ha, usté hombre valiente, mi amigo... Eh, vamos a beber aguardiente, hasta que la lengua nos pique de arena... 'Toy imaginando cosa, buena, bonita: ¿vamos a matar al camarada, 'añana? Matamos al camarada, camarada malo, no sirve, dejó que el caballo huyera al monte... ¡¿Vamos matar?! ¡Uh, uh, atimbora, quieto en el lugar! Usté 'tá muy soñoliento... Oiga: usté no vio María-María, ah, pues no vio. Es necesario que la vea. Al rato ella viene, si yo quiero ella viene, viene munguitar usté...

¿Ñen? Ah bueno, ah pues... Mientras tanto que 'taba en el romero con ella, 'sté debería haber visto. María-Maria hace muecas, raspa el suelo con la mano, salta de lado, salto suave de jaguar, bonito, bonito. Eriza la línea de la espalda, hincha la cola, abre la boca y cierra, rápido, como gente con sueño... Como usted, eh, eh... Que anda, que anda, meneándose, despaciosa, no le tiene miedo a nada, cada anca levantando, aquel pelo lustroso, viene juiciosa, más bonita que todas, muy formal... Ella gruñía bajito para mí, quería venir conmigo agarrar el negro Tiodoro. Entonces, me dio aquel frío, aquel friiiiío, el calambre todo... Eh, yo soy flaco, atravieso en cualquier parte, el negro era medio gordo... Vine caminando, mano en el piso... Negro Tiodoro con los ojos enloquecidos de miedo, ih, ojo enorme de ver... ¡El rugido!...

¿Le gustó, eh? El negro no era bueno, oh, oh, oh... Oiga: usted si es bueno, 'sté mi amigo... Oiga: déjeme verlo bien, déjeme agarrarlo un poquito, nada más un poquito, acercarle mi mano...

Ei, ei, ¿qué está usted haciendo?

¡Voltée ese revólver! No juegue, voltée el revólver para el otro lado... No me muevo, 'toy quieto, quieto... Oiga: ¿'sté quiere matarme, ui? ¡Quite, quite el revólver para allá! Usted 'tá enfermo, 'tá desvariando... ¿Vino a llevarme preso? Ui: pongo la mano en el piso de casualidad, sin razón... Ui el frío... ¡¿Usted 'tá loco?! ¡Atié! ¡Salga para afuera, el jacal es mío, cho! ¡Atimora! Usted me mata, camarada viene, manda llevarlo preso... Jaguar viene, María-María, se lo come... Jaguar mi pariente... Ei ¿por culpa del negro? No maté al negro, 'taba contando tonterías... ¡Mire el jaguar! Ui, ui, usted es bueno, no hace eso conmigo, no me mata... Yo -Macuncozo... No haga eso, no lo haga... Ñeñeñén... ¡Heeé!...

Hé... Aar-rrá... Aaah... 'Sté me arrhooó... Remuací... Reiucaanacé...
Araaa... Uhm... Ui... Ui... Uh... Uh... eeee... ee... e... e...

3. Glosario.

A-ha. A-ha en el original portugués. a, he aquí, ya. ha, guturalización de la partícula anterior. Esto implica una reiteración del significado: "ya-ya" o "he aquí-he aquí".

Aaah. Prolongación de la interjección ah. Pertenece al episodio final de la muerte del jagareté.

Aar-rrá. Puede provenir de sara, (s)ara: sufijo, "que", "lo que"; o bien de ara, "caer". En todos los casos se prolonga la a y se forma una especie de ampliación palatal de la "r" (pertenece al episodio de la muerte del jagareté), "qué" o "caigo".

Araaa. Ver ficha anterior. "Caigo" o "lo que".

Abaeté. De abá, "hombre", y eté, "verdadero", "hombre honrado, de valor".

Abaúna. Abá, "hombre"; una, "negro, oscuro". "Hombre negro."

Acutía. Acuté: cotía. Cotía: cutia (Bras.), "roedor" de la familia de los Cávidas (*Dasyprocta aguti* Lin.) La palabra es un cruce lingüístico entre acuté o aguté, término tupí, y su vulgarización en el portugués, "cutia".

¿Aná? Ana, nasalización de sara, sufijo participio activo, subjetivo, "que", "lo que". El contacto con partículas interrogativas portuguesas como "o qué?" pudo haber llevado a la agudización de la prosodia. Por lo tanto ¿aná? significaría "¿lo qué?"

Anta. (Bras.) Mamífero ungulado de la familia de los Tapíridas, también llamado "tapir".

Añún. Anhum en el original portugués. La palabra indica un posible cruce lingüístico entre el portugués y el tupí: a, pron. pers., "yo" (var. de xe); nhó, adv. "sólo, solamente", y um, la terminación del adjetivo nenhum, "ninguno". "Solo", "solito", "sin ninguno". La trasposición de categorías gramaticales es un procedimiento usual en el lenguaje de Guimaraes Rosa (ver cap. II).

Añuno. Lo mismo que añún.

A-hé, a-hé. Variante del caso anterior. Aquí sí existe un posible núcleo de significado tupí: he, interrog. "¿acaso?". Va siempre pospuesto. He, también pospuesto, "¡hola!", en conversación exclusivamente de hombre a hombre. "Pe, sera, he indican que la persona que habla está preguntando. Normalmente no se traducen." A, "yo". "Yo pregunto."

Apé. "Casco, concha, cascarón, escama, superficie" (lo contrario de reverso). También lo exterior, la apariencia. "¡Una persona!" o "¡qué figura!"

Apiponga. Api, "acertar, tirar piedras en, tropezar en." Ponga: "cosa que repercute y resuena". "El que tira y resuena".

Araá. Araa en el original portugués. Araá, "atrevido". La nasalización en el texto correspondería a la tendencia del personaje de nasalizar. Siendo el tupí un idioma nasal, la propensión del personaje a este rasgo fonético, podría explicarse como una tendencia hacia la sobrecorrección.

Arara. "Guacamaya."

Araticún. En tupí, aratycu. Designación de varios árboles de la familia de las Anonáceas, y del fruto respectivo.

Arazá. Araçá en el original portugués. Nombre común a diversos árboles y arbustos de la familia de las Mirtáceas.

Arrhooó. A, antepuesto, pron. pers., "yo". Ró, "agujerear, perforar, sacar el ojo". Ce me arrhooó...: "usté me agujereó el ojo..." La variación ortográfica corresponde a la prolongación de vocales y consonantes, en la agonía del jagareté, y la h a su tendencia a la nasalización y guturalización.

¡Arué! Aru, "sapo". É, "como". "Como sapo".

Atié. Se trata sin duda de una interjección de enfado. No consta en ningún diccionario o vocabulario tupí, ni en la gramática del P. A. Lemos Barbosa, Curso de Tupi Antigo. Sin embargo es posible que derive de tieté, interjección de enfado, anteponiendo a, "yo", y suponiendo un apócope, muy común en el tupí hablado: a-tieté - atié: "Yo furioso".

Atimbora. Timbora, v. intr., ahumar, "echar humo o vapor". A, pron. pers., 1a. pers. sing., "echo humo".

Atiúca. De A-jucá o a-iucá. A, "yo". Iucá o jucá, "matar". T se usa antes del artículo o del verbo en el modo imperativo, por razones de eufonía (Gonçalves Dias). "¡Mata!"

¿Auá? Aub por abá, ¿quién? (Gonçalves Dias). Aubá - auá. "¿Quién?"

Axi. El propio Guimaraes indicó en el original que axi es variante de atié, por lo tanto es una interjección de enfado. No consta en los diccionarios de la lengua tupí.

Azagaya. Lanza corta. No es un término tupí. Pertenece al portugués y al español arcaicos. Sin embargo es muy popular entre los indios que la han incorporado a la lengua cotidiana, justamente para denominar el arma y aquél que la usa.

Azagayero. El que usa la azagaya.

Bacuriquirepa. Bacuri, "árbol", "fruto". Quirepa, en el diccionario de Gonçalves Dias consta quyreyma, "diligente, inteligente"; eyma es un sufijo. Probablemente hayá un cambio de sufijo. "Fruto inteligente".

Breó, Beró. En realidad su madre le decía "peró", que significa "portugués", "calvo", "calvito".

Çaciara. Çacy, "doler, tener lástima o penas". Ara, partícula pospuesta que actualiza la acción. "Lo que me duele ahora".

Cafua. No pertenece al léxico tupí, sin embargo el uso de esta palabra, bastante arcaica, está limitada a determinadas zonas de Brasil. Significa "antro", "cueva", "cuartucho".

Caipora. No pertenece al léxico tupí. Sin embargo es un brasileñismo que se refiere a un ente fantástico de la mitología indígena, y además indica la condición de constante infelicidad en un hombre en particular.

Caititú. Especie de cerdo salvaje de la familia de los Taiasuidas.

Çajú. Castaña comestible del fruto del "cajueiro".

Calumbé. Vasija, cacharro cónico que se usa en las labores de minería.

Cangusú. Cangussú en el original portugués. Canga, "hueso, armazón", y ussú, "grande y grueso".

Capivara. Mamífero grande del orden de los roedores.

Capoama. Caápoam, "isla" (Gonçalves Dias). La ortografía en el original portugués es de Guimaraes Rosa.

Capoeira. Matorral cortado o destruido, matorral fino que creció en el lugar del matorral virgen.

Caraguatá. "Bromelia"; en la América del Sur hispana se la llama vulgarmente "flor-de-pajarito".

Caruca. "Orín".

Carurú. Nombre indígena del "quimbombó".

Cataca. "Crujido".

Catinga. "Mal olor".

Catú. "Bueno, sano, conservado"; "bien", "mucho".

Cauiñuara. Cauinhuara en el original portugués. Cauim, aguardiente de maíz; nhuara, sufijo que le atribuye a alguien lo que indica la palabra antepuesta, en este caso: "el que bebe aguardiente".

Cipriuara. Metaplasmo de xe, pron. obj. 1a. pers., "para mí"; íur, verbo irr. (radical ur), "venir", y (s)ara, sufijo que en algunos casos se transforma en guara, "el que". "El que vino para mí".

Ciquiciras. No fue localizada.

Ciririca. V. intr., "deslizar, resbalar, remar".

Coema-Piranga. Coema, "amanecer"; piranga, "rojo". "Amanecer-Rojo".

Coité. Vasija para beber que se hace con la cáscara del fruto de un árbol que lleva el mismo nombre.

Cuacuave. Onomatopeya.

Cuera. Corresponde a un sufijo -uera, "lo que fue", que en un proceso, frecuente en Guimaraes, cobra autonomía como vocablo con diferente categoría gramatical.

Curiango. Nombre común a tres aves brasileñas, de la familia de las Caprimúlidas.

Curiuá. Curiuã en el original portugués. Curi, igual a cori, "hoy", y en relación al futuro, "va a ser". Uã, igual a umã, "¿dónde?" Por lo tanto, este personaje tragicómico se llama "¿dónde va a ser?" o "¿para cuando?" o "el que espera".

Curubas. Curuba, "grano, protuberancia, carozo, ampolla, sarna, vejigas".

Curuz. Curusá, "cruz". Hay una forma de asimilación del vocablo portugués "cruz" al curusá tupí.

Chi. Interj. típicamente brasileña que implica desconcierto.

Eré. Erê en el original portugués. Es una interjección proveniente de: ereî, "la", "sus"; o eri, "¡irra!" (portugués), interj. de enfado.

Guará. "Garza".

Ha-ha. No consta en ningún diccionario o vocabulario tupí. Considero que se trata de la guturalización de la interjección "ah". El tupí es un idioma eminentemente gutural y nasal desde el punto de vista de la fonética.

Iá, iá. De já, Interj., "¡bien hecho!", con sentido de venganza. "¡Bien hecho, bien hecho!"

Iá-axi. Sobre la interjección iá, dice Gonçalves Dias que quiere decir: "me da gusto que le vaya mal". Es lo mismo que si dijéramos por venganza: ¡bien hecho! Creo que en este caso se reitera la idea de enojo: "¡que le vaya mal!, estoy enojado".

¡iá-ñá? En este caso considero que "iá" corresponde al pronombre de primera persona plural, nosotros. Se da una reiteración. Nhá también es primera persona plural antes de sílaba nasal. Extendiendo la tendencia del tupí a la reiteración sustantiva, el jagareté pregunta satisfecho: "¿nosotros-nosotros?"

Ipé blanco. Nombre común a diversos árboles de la familia de las Bignoniáceas. En Paraguay, Uruguay y Argentina se la conoce como "ceibo" o "ceiba".

¡Iqué! Iquente en el original portugués. Iqué, "entrar"; -te, "para qué". "Para que entre", "¡entra!" La palabra está evidentemente aportuguesada, tal vez para interpolar el sentido de "caliente" (cuente), como en el juego de las escondidas.

Ixi. La interjección no consta en los diccionarios y vocabularios.

Jababora. "Fugitivo".

Jacú. Ave. Nombre común a las aves de la familia de las Crácidas, especialmente las del género Penélope.

Jaguarain. Jaguara, "jaguar"; ĩ diminutiva. Jaguara-ĩ, "jaguarcito". La n final, m en portugués, corresponde a la nasalización en el lenguaje oral, del idioma tupí.

Jaguaraiñén, jaguaraiñeñén. Jaguara, "jaguar"; jaguarai, "jaguarcito"; ñén, de nheenga, "hablar". "Parloteo de jaguarcito, parloteo, parloteo de jaguarcito."

Jaguara-pinima. Jaguara, "jaguar"; pinima, "moteado, manchado". "Jaguar-moteado".

Jaguañeñén, jaguañén. Jaguara, "jaguar"; ñén, de nheenga, "hablar". "Jaguar dice, dice, jaguar dice".

Jaguetama. Jagueté, "jaguar verdadero". -ama, "lugar donde". "Tierra de jaguares".

Jaguaruara. Jaguara, "jaguar"; ara, (s)ara, participio activo, "el que". "El que caza jaguares".

Jaguatirica. "Ocelote".

Jembé. Actualmente jembè es un guiso. Viene del tupí, aproximadamente "comida caliente" (Gonçalves Dias).

Jerejereba. Jereba, "darse vuelta, voltearse, girar". "Gira-gira" o "se voltea-se voltea".

Jucá-jucá. Lo mismo que iucá-iucá. "Mata-mata".

Llora-luna. Es un ave, el urutaí, nombre tupí común a cierto tipo de aves nocturnas.

Macuncozo. Según Haroldo de Campos, en "A linguagem do Iauaretê", el propio Guimaraes Rosa le aclaró, en una carta, que Macuncôzo (en el original portugués) era una palabra africana. Haroldo de Cam-

pos no explica si Guimaraes le dio el significado.

Mandioca. Planta de la familia de las Euforliaceas. Es la yuca de México. La raíz de esta planta es comestible, y en Brasil y Paraguay, constituye la base de la alimentación en muchas regiones.

Mangaba. Fruto de la mangabeira, árbol de la familia de las Apocináceas, común en la flora brasileña, produce un látex rico en caucho.

Mañuaçá. Manhuaçá en el original portugués. Manô, "morir", "desmayar". Açá, de saba, sufijo del infinitivo. Manoasaba mañoasá mañoaçá. Como explicamos anteriormente, el narrador tupí tiende a nasalizar y a apocar las palabras según una tendencia natural de la lengua.

Maramoñangara. Maramonhangara en el original portugués. Según Gonçalves Dias, significa "guerrero, hombre, peleador". "El guerrero".

Marupiara. Según el Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, marupiara es una voz amazónica, antónimo de panema, que significa "persona feliz en la caza o en la pesca".

Marruá. Brasileñismo. "Novillo que no ha sido domado".

Masaroca. Palabra portuguesa que se ha vulgarizado en algunas regiones del Brasil. Se aplica al color amarillo de las mazorcas.

Mimbauamañanaçara. Mimbauamanhanaçara en el original portugués. Mimbaua o mimbabo, "ganado"; manhana, "guardar, vigilar, custodiar, rondar"; sara, "el que". "El que guarda el ganado".

Mixirí. Mixira, "asar, asado, cosa asada"; i diminutiva. "Asadito".

Mocañemo. Mocanhemo en el original portugués. Mocanhema: "destruir, consumir, ahuyentar". "Ahuyentar".

Mopoama. En Gonçalves Dias, Mopuame: "levantar a quien está sentado". "Se levanta".

Mopoca. Mopoc, "reventar, derrumbar, hacer que las cosas crujan, o disparar." "Rompe" o "derriba" o "dispara".

Mpu. Mopú o Mupú, "expulsar". El grupo mb o mp en tupí es muy frecuente, lo que explicaría la elipsis vocálica.

Mucunando. Mocone, "tragar". El transformar la palabra tupí en un gerundio portugués, es un procedimiento frecuente de la creación roseana. "Tragando".

Muçuruca. La interpretación aproximada sería la siguiente: verbaliza en tiempo presente el vocablo muçurana, "víbora", como en cavoucar, cavoca (3a. pers. sing. pres. de Indic.). "El jaguar muçuruca."

Mundéu-mundéu. Mundé, "trampa, celada"; -u, "sufijo átono que forma el gerundio. "Emboscando-emboscando".

Munguitar. Es un aportuguesamiento de Monguetá, "conversar con, hablar a, pedir a." "Conversar con".

Muñamuñá. Munhãmunhá en el original portugués. Mũ, "aliado, amigo, pariente, nación, raza". Mheenga, "hablar". La ã (nasalizada) se encuentra muy cercana al sonido de la e. "Hablo mi lengua".

Muquirica. Moquirica, "hacer cosquillas". "Cosquillea".

Mururú. Morurú, "poner a remojar", "empapar", "mojar". "Lo húmedo".

N't, m'p. N' - 'nda, negación, "no"; t', apócope de tá, expresión de dolor o disgusto. M'p es onomatopéyico, carácter que evidentemente adquiere también el sonido n't, y que se produce en el acto de beber aguardiente el personaje.

N't, n't. Lo mismo que el caso anterior.

Ña-á. Nha-ã, en el original portugués. Nha, nasalización de já o ia, pronombre de primera persona plural; ã, "he aquí". Este jaguar, compañero de Mpú, se llama "Hémos aquí".

¿Nha-hem? -Nha-hem? en el original portugués. Nha, lo mismo que ja, pronom., 3a. pers. pl. y s., "ellos, ellas"; hem, nasalización de la partícula interrogativa eim del portugués. "¿Ellos, eh?"

¿Nhen? -Nhem? en el original portugués. Partícula interrogativa que el autor forma a partir de nheenga, "hablar, decir", y eim, interrogación del portugués coloquial. "¿Qué dice?" o "¿cómo dice?"

Nhengaba. Nhengaba en el original portugués. De nheenga, "hablar, decir". Aportuguesamiento por medio de la desinencia verbal -aba (-ava en portugués). "Hablababa".

Ño Ñuán Guede. Ñho Nhuão Guede en el original portugués. Nombre del propietario de las tierras en las que vive el personaje. Ñho, apócope de sinhó, senhor, en el habla de los esclavos. Tendencia frecuente en la lengua tupí. Nhuão es João, "Juan". El personaje nasaliza la j.

Ñún. Lo mismo que añún.

¡Pá! Pá, afirmación, "sí" (exclusivamente para hombres).

Paca. Mamífero roedor, pelambre castaño y patas claras. Caza estimadísima.

Panema. "Inútil, insensible, infeliz, sin suerte."

Pasoca.

Peba. "Chato, chata, aplastado". "Chato".

Peteca. "Golpear con la palma de la mano".

Petecaçara. Peteca, "golpear con la palma de la mano"; çara, "el que". "El que golpea con la mano".

Pinima. "Moteado".

Pipica. Onomatopeya, por "lloviznar".

Pipura. De póra, "habitante". Dice Gonçalves Dias: "En todos estos ejemplos, la dicción -pora- indica el que vive, lo que existe, pero con la existencia íntimamente ligada a un lugar u objeto determinado. Pypora, el rastro, lo que atrás dejamos escrito, parece alejarse de lo que vamos diciendo." El rastro "les indicaba qué animal, qué hombre, de qué tribu, de qué sexo, de qué edad, y, aproximadamente, cuántos y cuando habían allí pasado." Por lo tanto "el rastro no era para ellos letra muerta; pero una revelación, una serie de datos, en los que deletreaban todo lo que les convenía saber". "El rastro, como ellos lo entendían, era pues vivo, animado... etc." "Por eso lo expresaban con esa palabra, difícilísima de traducir: pypora, lo que está en el pie, lo que vive en él." "Huella", "rastro".

Pirirí. De piririca, "echar chispas". En este caso el sentido de la palabra estaría en su connotación onomatopéyica.

Piririca. "Echar chispas". "Chamuscada".

Pixote.

Pixuna. "Cosa negra".

Popóre. Popore, "galope".

Po-pu, po-pu. Pô-pu, pô-pu en el original portugués. Pô, "mano"; pu, "ruido, estruendo, sonido". "Mano-ruido", "mano-ruido".

Porá-poranga. Porã-poranga en el original portugués. Porã, "saltar"; poranga, "bello, bonito". "Salta-bonito".

Poranga suí, suí, juca-iucá. Poranga, "bello, bonito"; suí, "border"; juca o iucá, "matar". "Bonito, muerde, muerde, mata, mata".

Putuca. De putuu, "descansar, pausar, reposar, aplacar;" ca, partícula que utilizan los hombres para indicar una determinación. Se podría traducir por "ya". "Ya descansa".

Puxuera. Poxy, "torpe, feo, malo, asqueroso". Era, "el que se llama". "El torpe".

Querembaua. Quereymbaba, "valiente".

Quiçé. Quyssé, "cuchillo".

Quimbombó. Quiabo en el original portugués. Palabra de origen africano, el quimbombó. Da un fruto comestible que se caracteriza por soltar una baba.

Reincaanacé. Reincaanacê en el original portugués. Re, "por qué, cómo"; iuca, "matar"; a, "yo"; ana, (s)ara, "lo qué, por qué"; cê, "no sé". "Por qué me matas no sé por qué."

Remuaci. Re, "por qué, cómo"; mu, "pariente, parentela, nación, raza"; a, "yo"; ci, "madre". "Por qué, si tú eres mi pariente del lado de mi madre."

Rocó. Onomatopeya por el ruido del agua del río.

Sacapira. Çacapyra, "pico, punta".

Sacaquera, sacaquera. Çakacoera o çacaquera, "ausencia", "atrás, detrás". "Detrás, detrás."

Sacé-sacemo. Çacê çaceme, "algazara".

Sambaiba. Planta, árbol parecido al "cajueiro".

Sapijara. Lo mismo que tapijara, "vecino del lugar".

Saracura. Designación general de varias aves acuáticas de la familia de las Rápidas, que habitan pantanos, lagunas y ríos.

Sariema culata. Gran aves de patas largas de la familia de los Cariámidas.

Sejusú. Sejuçú en el original portugués. Sejuçú, la constelación de la Pléyade.

Socó. Nombre de varias especies de aves de la familia de los Ardeidas.

Soroça. "Romperse, rasgarse, rasgadura." "Cueva, grieta".

Sosoca. "Sobar, calcar, comprimir." "Sobaba" o "soba".

Suasuranã. Suassurana en el original portugués. Suçuarana, animal carnívoros de la familia de los Féelidas.

Sucruíú. Sucurijú, variedad de boa.

Sucurí. "Víbora", "boa".

Sucurijú. Vid. sucruíú.

Suú-suú. Suu, "morder". "Muerde-muerde."

Tagoaíba. Tagoaiba, "duende, fantasma, espanto".

Ta-ha. Tá-há en el original portugués. Tá, apócope de la 3a. pers. sing. pres. de Ind. del verbo "estar", muy común en el habla brasileña, "está"; há o já, lo mismo que ijá, "bien hecho". La locución empleada por Guimaraes equivale al 'tá bom coloquial brasileño ("está bien"), para expresar asentimiento. "Está bueno", "está bien".

Tamanduá. Nombre de varios mamíferos que pertenecen al orden de los Yentartos y que se alimentan de hormigas.

Tapijara. "Vecino del lugar."

Tarará. Onomatopeya por un sonido fuerte y vibrante como el de un clarín.

Tapuitama. Taúia, "bárbaro", "negro"; -ama, sufijo complemento circunstancial de lugar. "Lugar de bárbaros" o "lugar de negros".

Tatú-hu. Tatú, "armadillo"; u, "comer", se velariza la u siguiendo la tendencia del idioma tupí. "Armadillo para comer".

Tatacica. Tatá, "fuego", "humo"; cicantáa, "brea, resina, hollín".
Se apocopa cicantáa según la tendencia del tupí. "Hollín de fuego".

Tataca. Tataca (I), "crujido, ruido"; tataca (II), "rana". Hay una especie de superposición de significados, dice el texto: "es tataca de alguna rana". En todo caso se puede traducir por "el crujido" o "el croar".

Teité. "Cuitado, infeliz". "¡Pobre!"

Ti. "Nariz, olfato."

Tibitaba. Tybytaba, "cejas". "Cejudo".

Tipóia. Tipóia en el original portugués. Proviene de tipói, designación tupí del vestido en forma de camión sin mangas. Tipóia es una variante y fue incorporada al portugués del Brasil con el sentido de palanquín hecho de una hamaca.

Tiquira. "Gotear, gota, gotera". "Gota".

Tiss, n't, n't. N', apócope de nda, "no", negación; t', apócope de tá, "espanto, dolor"; la expresión tiss se explica por ti que connota "burla", "mofa", "zurra", "escarnio", y sy, "madre", en la cual, siguiendo la tendencia fonética del tupí, se disimila la y final y predomina el carácter consonantal. Así, resulta claro el sentido ofensivo de tan compleja expresión, que podríamos traducir aproximativamente por: "Injurio a su madre... no, ¡huy!, no, ¡huy!"

Tubixaba. "Cosa grande".

Tutira. "Tío materno, hermano o primo de la madre, o hijo del tío materno".

Tuxa morubixa. Tuxa proviene de tubixaba, "cosa grande". Se apocopan la segunda y cuarta sílabas. Morubixa, de morubixaba, "jefe, general, rey", también con apócope de la última sílaba. "Cosa grande, real".

Uauaca. Uauá, "luciérnaga"; ca, partícula que se agrega para indicar la intención de hacer algo. "Como luciérnaga".

Uéué. Onomatopeya por el sonido de la becacina, en el primer caso que aparece en el texto. El ué-ué siguiente proviene de la interjección tupí gué, de asombro, espanto o burla, uê-uê en el original portugués, y que coincide con la interjección muy común en el habla brasileña ué, cuyo sentido es idéntico.

Uatauera. De Guata, "pasear, andar"; u, después de vocal, sufijo que conjuga y subordina; era, nombre, llamarse. "El que anda" o "el que pasea".

Uitauera. De iub (v. irr.), "estar acostado, yacer". "El que descansa" o "el que está echado". Vid. uatauera.

Uiñúa. Uinhúa en el original portugués. De ũi, "escaldar", "quemar"; nhũ, "campo"; -a, sufijo que indica nombre. "La que escalda (quema o abrasa) el campo."

Urucuera. Urucu en tupí, arbusto de la familia de las Bixáceas. Urucueiro o urucuzeiro en Brasil. "Bija" o "achiote" en Argentina y en México respectivamente. De la semilla de su fruto se extrae una sustancia de color rojo que se usa en pintura y en tintorería, y que los indios americanos usaban para pintarse. La frase de Guimarães, "urucuera piou", es, evidentemente, una metonimia (de oculta que está el ave, parece ser el arbusto el que pía).

¡Xo! Xô en el original portugués, partícula negativa que se refiere al futuro. "¡Nunca más!"

Zuzune. De zunir, "zumbar". Onomatopeya.

VI. Bibliografia.

A. Obras de João Guimarães Rosa.

Sagarana. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1973. [La primera edición data de 1946. Los siguientes títulos se ordenan cronológicamente conforme fueron publicados por primera vez.]

Corpo de Baile. 2 vols. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.

Grande Sertão: Veredas. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1956.

Primeiras Estórias. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1962.

Tutaméia: Terceiras Estórias. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1967.

Estas Estórias. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969.

Ave, Palavra. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1970.

B. Bibliografía general.

Anchieta, José de. Arte de Gramática da Língua mais Usada na Costa do Brasil. Edição Facsimilar. São Paulo, Ed. Anchieta, S. A., 1946. (Anchietana).

Andrade, Mario de. Macunaíma (El héroe sin ningún carácter). Barcelona, Seix-Barral, 1977.

Araújo Moreira Neto, Carlos. "O Estado de Rop-Krore-Kam-Aiban" en América Indígena, México, octubre de 1965, vol. XXV, núm. 4.

Ayrosa, Plínio. Vocabulário na Língua Brasileira. São Paulo, Coleção De-

partamento de Cultura, vol. XX, 1938.

Bosi, Alfredo, História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1970.

Bosi, Alfredo, "O Som no Sígnio", en O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, Editora Cultrix, 1977.

Bachelard, Gaston, Psicanálise do Fogo. Lisboa, Ed. Estúdios Cor, 1972.

Banner, Horace, "Mitos dos Índios Kayapó", en Revista de Antropologia, São Paulo, 1957, vol. 5, núm. 1.

Benveniste, Emile, Problèmes de linguistique général. Paris, Gallimard, 1966.

Barthes, Roland, "L'effet de réel", en Communications No. 11. Paris, Du Seuil, 1968.

Barthes, Roland, Le degré zero de l'écriture. Paris, Du Seuil, 1953.

Barthes, Roland, "Introducción al análisis estructural de los relatos", en Comunicaciones. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974.

Camara Cascudo, Luís, Geografia dos Mitos Brasileiros. Rio, Livraria José Olympio Editora e Ministério da Educação e Cultura, 1976.

Caso, Alfonso, El pueblo del sol. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.

Cavalcanti Proença, M., Trilhas no Grande Sertão. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1958. (Os Cadernos de Cultura, 114).

Cohen, Jean, Estructura del lenguaje poético. Versión española de Martín Blanco Álvarez. Madrid, Gredos, 1974. (Biblioteca Románica-Hispánica, Colec. Estudios y Ensayos, 140).

Cortez, Irlemar Chiampi, "Narración y metalenguaje en Grande Sertão: Veredas", en Revista Iberoamericana. Letras Brasileñas. Pittsburgh, enero-junio de 1977, vol. XLIII.

Coseriu, Eugenio, "Sistema, norma y habla", en Teoría del lenguaje y lingüística general. Madrid, Gredos, 1967.

Daniels, Mary Lou, João Guimarães Rosa. Travessia Literária. Intr. de Wilson Martins. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968. (Coleção Documentos Brasileiros, 133).

D'Evreux, Ives, Voyage dans le Nord du Brésil. Leipzig & Paris, Librairie A. Franck, 1864.

Eliade, Mircea, Tratado de historia de las religiones. México, Era, 1972.

Encyclopaedia of The Social Sciences. New York, The Mac Millan Co., 1942.

Fernandes, Florestan, Organização Social dos Tupinambá. São Paulo, Instituto Progresso Editorial, 1949.

Freitas, Afonso A. de, Vocabulário Nheengatu. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1976. (Brasiliana, v. 75).

Frye, Northop, Anatomia da Crítica. São Paulo, Cultrix, 1973.

Garbuglio, J. C., O Mundo Movente de Guimarães Rosa. São Paulo, Editora Ática, 1972.

Gonçalves Dias, Dicionário de Língua Tupi. Chamada Língua Geral dos Índigenas do Brasil. (Tupi-Português). Rio, Livraria São José, 1970.

Grammont, Maurice, Traité de Phonétique. Paris, Librairie Delagrave, 1960.

Greimas, A. J., Semántica Estructural. Versión española de Alfredo de la Fuente. Madrid, Gredos, 1976. (Biblioteca Románica-Hispánica, 27).

Guimarães Rosa. Exposição Biobibliográfica. Publicación de la Embajada del Brasil en Portugal. Lisboa, 1968.

Hjelmslev, Louis, Prolegomènes a une théorie du langage. Paris, Les Editions du Minuit, 1971.

Hockett, C. F., A Course in Modern Linguistics. New York, Mac Millan, 1958.

Jakobson, Roman, "Lingüística e Poética", en Lingüística e Comunicação. São Paulo, Cultrix, 1975.

Jakobson, Roman, Child Language, Aphasia and Phonological Universals. The Hague-Paris, Mouton, 1968.

Knivet, Anthony, Vária Fortuna e Estranhos Fados de Anthony Knivet. São Paulo, Editora Brasiliense Ltda., 1947.

Kristeva, Júlia, Le texte du roman. The Hague, Mouton, 1970.

Lemos Barbosa, A., Curso de Tupi Antigo. Rio, Livraria São José, 1956.

Lemos Barbosa, A., Pequeno Vocabulário Tupi-Portugues. Rio, Livraria São José, 1967.

Léry, Jean de, Histoire d'un voyage faict en la terre du Brésil. 2 vols. Paris, Alphonse Semerre Ed., 1880.

Levi-Strauss, Claude, Le cru et le cuit. Paris, Plon, 1964.

Martins, Wilson, O Modernismo, en A Literatura no Brasil, vol. VI. São Paulo, Cultrix, 1973.

Martins, Wilson, "Poesia e Prosa. Distinção. Histórico dessa Distinção", en Revista Brasileira de Poesia, São Paulo, junio de 1953, VI, pp. 47-62.

Mello e Souza, Antônio Cândido de, "A Literatura e a Formação do Homem", en Ciência e Cultura, São Paulo, septiembre de 1977, 24 (9).

Mello e Souza, Antônio Cândido de, Formação da Literatura Brasileira. (Momentos Decisivos). 2o. vol. São Paulo, Livraria Martins, 1959.

Mello e Souza, Antônio Cândido de, "O Homem dos Avessos", en Tese e Antítese. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1971.

Nogueira Galvão, Walnice, "O Impossível Retorno", en Língua e Literatura, Revista dos Departamentos de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Ano IV.

Novaes Coelho, Nelly y Versiani, Ivana, Guimarães Rosa. (Dois Estudos). São Paulo, Ministério da Educação e Cultura, Eds. Quíron Ltda., 1975.

Read, Herbert, English Prose Style. London, G. Bell and Sons Ltda., 1952.

Ribeiro, Darcy, "Uirá Vai ao Encontro de Maíra", en Revista Anhembi, São Paulo, 1957, vol. 26, núm. 76.

Rodrigues Brandão, Carlos, Cavalcadas de Pirenópolis. Goiânia, Editora Oriente, 1973.

Rodríguez Monegal, Emir, "Anacronismos: Mário de Andrade y Guimarães Rosa en el contexto de la novela hispanoamericana", en Revista Iberoamericana. Letras Brasileñas. Pittsburgh, enero-junio de 1977, vol. XLIII.

Rónai, Paulo, "Nota introdutória", en Estas Estórias. Rio, Livraria José Olympio Editora, 1969.

Schwarz, Roberto, "Grande Sertão: a fala", en A Sereia e o Desconfiado.

Rio, Ed. Civilização Brasileira, 1965.

Silva, Pirajá da, A Obra do Sábio Naturalista Alemão Dr. Carlos Frederico Philippe Von Martius, Natureza, Doenças, Medicinas e Remédios dos Índios Brasileiros. Rio, Tipografia do Jornal do Comércio, 1937.

Sperber, Suzi Frankl, Caos e Cosmos. São Paulo, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, Livraria Duas Cidades, 1976.

Todorov, T., "Poética", en ¿Qué es el estructuralismo? Buenos Aires, Losada, 1971.

Xisto, Pedro et alli, Guimarães Rosa em Tres Dimensões. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, s. f. (Coleção Ensaio).