"TUDO É E NÃO É": LA CONTRADICCIÓN COMO PRINCIPIO CONFIGURADOR DE LA OBRA DE GUIMARÃES ROSA

RESUMO:
Estudo da contradição como princípio configurador da obra de Guimarães Rosa, contradição que parte da história das letras brasileiras e afeta a própria vida do escritor, até chegar a se converter em sinal de identidade dos processos de construção de seus relatos, assim como do marco espacial destes e das personagens que os habitam, um princípio de contradição que permite a convivência dos opostos com a certeza de que o complementar acrescenta maior informação que o confrontado, pois a duplicidade faz parte dos fundamentos do humano.

PALAVRAS-CHAVE: Guimarães Rosa; Literatura Brasileira; Contradição; Estrutura

RESUMEN:
Estudio de la contradicción como principio configurador de la obra de Guimarães Rosa, contradicción que parte de la historia de las letras brasileñas y afecta a la propia vida del escritor hasta llegar a convertirse en seña de identidad de los procesos de construcción de sus relatos, así como del encuadre ambiental de los mismos y los personajes que los habitan, un principio de contradicción que permite la convivencia de los opuestos con la certeza de que lo complementario aporta mayor información que lo enfrentado, pues lo doble forma parte de las bases de lo humano.

PALABRAS CLAVE: Guimarães Rosa; Literatura Brasileña; Contradicción; Estructura.

Tudo é e não é. Ou: às vezes é, às vezes não é.
Todos os meus livros só dizem isso.
João Guimarães Rosa

Guimarães Rosa es el gran renovador de la prosa brasileña, la voz largamente esperada para reflejar y transmitir una cultura que debía expresar sus singularidades con una lengua heredada de Europa. Conseguir independencia literaria y definir una fisonomía propia fueron cuestiones prioritarias en las letras brasileñas, decididas a construir un universo característico partiendo del "color local" aportado por los tipos humanos y el paisaje de la antigua colonia. Surge así una literatura encomiástica jalonada de tópicos como la exuberancia de la naturaleza o la tierra pródiga y generosa, que arrancan de la *Carta* de Pero Vaz de Caminha y van acentuándose en los *Diálogos das Grandezas do Brasil* de Ambrósio Fernández Brandão, la *História do Brasil* de Fr. Vicente do Salvador o la *Prosopopeia* de Bento Teixeira, precedentes del llamado "ufanismo" de finales del siglo XIX y principios del XX. Pero ese empeño por encontrar una identidad desarrollando motivos peculiares como el sertón, la pampa, la sequía, el *cangaço*, el litoral o las plantaciones de café, cacao y caña de azúcar, no dejaba sin embargo de tomar como referencia el ejemplo extranjero, lo cual llevaba a la escritura brasileña a la contradicción de pretender producir modelos nacionales que en el fondo no hacían sino traducir los europeos, como sucedía con el indio del Romanticismo o el héroe regionalista de la segunda mitad del XIX, inspirados en los caballeros medievales.

Dicho siglo había supuesto la afirmación de los espacios regionales y de sus expresiones culturales, pautas del posterior "Regionalismo". Síntesis y canon de la renovación perseguida puede considerarse la obra de José de Alencar y la de Machado de Assis, representantes del Romanticismo y el Realismo respectivamente, pero exponentes ambos de un sentir brasileño — presente en motivos, temas y asuntos de impronta local — que determina el entorno y la actuación de los personajes sin cerrarse al carácter universal propio de la esencia de la literatura, tal y como predicara Machado de Assis en su ensayo "Instinto de nacionalidade" (1873), donde definía el "sentimento íntimo" que subyace en la reproducción de escenas o vocabulario típico como distintivo de la que ya podía considerarse ficción brasileña. Tal ficción se desdoblaría en dos líneas paralelas cuya preocupación dominante es el hombre, su entorno y circunstancias, aunque enfocada desde puntos de vista diferentes: desde la vertiente regionalista rural y urbana — a la que pertenecerían José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Jorge Amado

o João Guimarães Rosa — o desde el análisis psicológico y de costumbres — que incluiría a Machado de Assis, Érico Veríssimo, Clarice Lispector o Rubem Fonseca.

El Modernismo será la frontera que marque un cambio decisivo en la concepción de una nueva literatura procedente de un fenómeno de aculturación, que ahora reivindica diferencias para construir identidades y sólo puede expresarse mediante un sintagma plural y no disyuntivo, lo cual le confiere por primera vez un verdadero sentido autóctono de proyección internacional, porque "é somente assumindo a sua própria diferença que esta literatura pode alcançar a identidade, e conquistar espaço definitivo no panorama da literatura universal".[135]

Así, el Regionalismo, que pretendía destacar las peculiaridades de cada región en el contexto brasileño, toma como punto de partida el Nordeste por ser el territorio inicial y haber convivido con todos los movimientos de creación y contradicción que fueron concretando la historia de la formación del país. Después se difunde de Bahia al Ceará y tontinúa hacia el norte con el propósito de revalorizar las tradiciones culturales para llegar a convertir la geografía en personaje y establecer un compromiso de denuncia de la realidad utilizando la técnica realista y un lenguaje coloquial que proporcione nuevos modelos expresivos con los que podem superar la escritura realista y naturalista.

Ese mismo espíritu de contradicción que preside la evolución de las letras brasileñas late en los procesos de construcción del relato ideados por Guimarães Rosa, cuya obra suele situarse en la tercera generación modernista, también llamada "Generación del Instrumentalismo" — a la que a su vez pertenecen Clarice Lispector, Adonias Filho y el poeta João Cabral de Melo Neto —, caracterizada por una honda preocupación por el sentido estético del texto, por el intento de explorar las potencialidades del lenguaje y por la conciencia de la impronta ficticia del discurso, de su literariedad, rasgos llevados al extremo en las páginas de Guimarães Rosa, que marcarían un "antes" y un "después" en la narrativa de su país aunque, paradójicamente, esto no suponga una ruptura con el pasado: "Há um encontro com as raízes. E êsse encontro explicará porque Guimarães Rosa não superou as constantes literárias que caracterizam a ficção brasileira no trabalho mesmo de renovação revolucionária".[136] Sirviéndose de la temática

[135] COUTINHO, 1993, p. 59-60.
[136] ADONIAS FILHO, 1969, p. 14.

del sertón y comenzando por renovar la palabra para continuar con la estructura, temas y personajes, "leva[m] a novelística brasileira a participar do que é a grande e moderna renovação do nosso tempo".[137]

Una renovación basada, como la propia tradición literaria de la que procedía y que tan eficazmente contribuyó a modernizar, en el contrapunto, en ese "tudo é e não é" que difumina los *contornos* porque los volúmenes se aprecian mejor de lejos.

> Como el Barroco español, responde a ese principio de contradicción que permite la convivencia de los opuestos con la certeza de que lo complementario aporta mayor información que lo enfrentado. Se trata de aprehender el universo en su totalidad, de describir la realidad con un caleidoscopio, de crear un lenguaje que comunique no sólo realidades sino también impresiones y sensaciones, por eso el mito y la razón coexisten para traducir y encauzar los procesos virales, esas vidas que surgen del paisaje y terminan fundiéndose con la línea del horizonte en busca de la simbiosis entre alma y naturaleza.[138]

Así, el universo de Rosa nunca es estático ni unívoco y, desde los relatos de *Sagarana* (1946) a las historias de *Tutaméia* (1967), en él conviven el mito y la fantasía en constante tensión con la lógica racionalista porque ambos forman parte de la mentalidad del hombre del sertón, de la misma manera que el propio escritor procedía de una región inclinada al misterio y a lo desconocido — el sertón de Minas Gerais —, al tiempo que poseía una extraordinaria formación erudita cultivada a la sombra de la tradición occidental.

Y ese mismo principio de contradicción que aparece en su vida le lleva a participar del Regionalismo creado para revitalizar la nación precisamente para transformarlo, cuando éste parecía anegado por los mares de la convención. Haciendo de la concurrencia de contrastes uno de los principales motivos de su obra, Guimarães Rosa contribuye a esa tan deseada "revolución literaria" reclamada por la ficción brasileña en su afán de encontrar formas de expresión a un carácter propio con una lengua común. La realidad, en permanente mutación,

[137] ADONIAS FILHO, 1969, p. 21.
[138] ÁLVAREZ SELLERS, 2007, p. 143.

presenta múltiples facetas que el arte debe reflejar desde una posición fluida y totalizadora, intentando aprehender el dinamismo de una vida que nunca se detiene, en continua búsqueda de sentidos imperecederos o fugaces. De igual modo la obra de Rosa es capaz de trascender el Regionalismo y dotar a lo brasileño de sentido universal con la creación de un universo híbrido y sincrético que alcanza tales características por huir de lo absoluto y apostar por lo relativo, por ese "tudo é e não é", principio de contradicción que rige el mundo y su escritura, como él mismo diría en una entrevista de 1965 concedida a su traductor al alemán: "a vida, a morte, tudo é, no fundo, paradoxo. Os paradoxos existem para que ainda se possa exprimir algo para o qual não existem palavras".[139]

El personaje será también un ser escindido en busca de equilibrio mediante una palabra que introduce la norma y reprime el instinto.[140] La obra de Guimarães Rosa refleja la duplicidad del ser humano, su intento de entenderse mirando en su interior y sabiendo que convive con lo imaginario y lo simbólico, lo cual provoca la tensión entre opuestos como razón y locura, lenguaje y reflexión metalingüística o esencia y apariencia porque la naturaleza humana es permeable y varía en función de su objeto de deseo, de ahí que sólo pueda aspirar a completarse mediante la unificación de lo doble, persiguiendo la conciliación de lo contradictorio.

> Creador de mundos épicos en lucha constante, muchos de sus personajes bordean los límites de la razón, al tiempo que dejan atrás la "galeria pestilenta", como decía Mário de Andrade, de héroes frustrados típica de la literatura brasileña anterior para convertirse en héroes resolutivos que pasan a la acción entendida tanto individual como colectivamente, y a través de los cuales Rosa denuncia la miseria brasileña, cuya revelación exige cambios profundos e inmediatos. Pero se trata también de seres incompletos hechos, como el propio hombre, de luces y sombras, cuya salvación pasa por el perfeccionamiento de la propia conciencia, buscando esa armonía negada a la condición humana, siempre en permanente mutación.[141]

[139] ROSA a LORENZ, en : COUTINHO, 1983, p. 68.
[140] Vid. ÁLVAREZ SELLERS, 2008, en prensa.
[141] ÁLVAREZ SELLERS, 2007, p. 72.

Y lo mismo sucede con el espacio que enmarca las narraciones, pues si la ficción regionalista precedente presenta de forma unilateral la naturaleza como tierra inhóspita o refugio pintoresco, Guimarães Rosa la convierte en espacio dinámico y contradictorio que el lector conoce a través de la experiencia de los que la habitan, haciendo del sertón un microcosmos, un espacio existencial configurador de una realidad sin fronteras, un sertón-mundo que adquiere, por tanto, dimensión universal aunque se trate de un área específica del interior de Brasil: "e este pequeno mundo do sertão, este mundo original e cheio de contrastes, é para mim o símbolo, diria mesmo o modelo de meu universo."[142]

Los cuentos de Guimarães Rosa abordan la confusión de límites entre absolutos, los roces entre lo habitualmente separado, y esa realidad múltiple exige una narración plural capaz de traducirla y explicarla, tal y como se aprecia en los cuatro prefacios de *Tutaméia*, en los que se plantea la correspondencia entre realidad y ficción para concluir que una duplica a la otra sin que se sepa cuál fue primero; arte y vida se imitan y no hay una sola perspectiva, del mismo modo que el hombre no es un ser definitivo sino, como dice Riobaldo en *Grande sertão: veredas*, provisional: "O senhor... Mire veja: o mais importante e bonito, do mundo é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas — mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior."[143]

Tales prefacios, que ilustran algunos de los aspectos más relevantes de su teoría estética — la oposición entre *estória* e *história* y la noción de coherencia interna de la obra de arte, la creación y uso de neologismos, la relación entre la obra y el mundo y los problemas de la creación artística —, sirven al propósito de conformar la poética del escritor, materia de cuentos como "São Marcos" (*Sagarana*), "O recado do morro" (*Corpo de baile*), "Famigerado" (*Primeiras estórias*) o "Meu tio, o Iauaretê" (*Estas estórias*), exponentes de cómo la búsqueda de la esencia del significado de las palabras y la desautomatización del discurso para eludir ideologías y captar su sentido primero es la base del proceso rosiano de revitalización del lenguaje literario. Como García Lorca, Guimarães Rosa intenta crear un lenguaje universal capaz de transmitir los conflictos eternos de la humanidad, desmitificando la imagen del hombre como ser íntegro sin dudas ni errores, de ahí que la tensión

[142] G. ROSA a LORENZ, 1983, p. 66.
[143] G. ROSA, 1986, p. 15.

entre mito y lógica sea una de sus señas de identidad, al tiempo que "revela uma visão de mundo que estabelece, em sua multiplicidade, um isomorfismo com o amálgama cultural caracterizador da realidade de onde provém".[144]

Las páginas de Guimarães Rosa nos sitúan frente al mito como forma atemporal de decir y de pensar, en continuo desafío a la narración convencional por su constante recurrir a los dominios de lo poético y lo mítico, reencontrados y reflejados en la renovación del propio lenguaje. El buen escritor, diría, "é um arquiteto da alma, (...) um descobridor", y Rosa era consciente de escribir no sólo para la posteridad, sino para la eternidad: "a gente tem de escrever para setecentos anos. Para o Juízo Final".[145] Por ello construye una obra plural e híbrida, marcada por la necesidad de búsqueda y renovación, lo que la convierte a su vez en una obra ambigua y paradójica que obligó a evolucionar a crítica y lectores, a aceptar, que no siempre a comprender, ese "tudo é e não é", ese principio de contradicción revelado por el proceso de la escritura a través del metalenguaje y la diversificación de sentidos —"Ou: às vezes é, às vezes não é" —, pues lo doble parece estar en la base de lo humano y precisar, más que de oposición, de complemento. Porque, como dice Riobaldo, "Vivendo se aprende; mas o que se aprende, mais, é só a fazer outras maiores perguntas". Quizá esa sea la respuesta. Y eso es lo que parecen decir todos los libros de Guimarães Rosa.

Referências Bibliográficas

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. *João Guimarães Rosa.* Travesías por la ficción y la palabra. Vigo: Academia del Hispanismo, 2007.

ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. "'Entre gralas de mujer / armas de varón me adornan': de Rosaura a Diadorim", *Literatura e Presença*: Guimarães Rosa, Revista *Cerrados*, nº 25. Brasília: Universidade de Brasília, 2008. (en prensa).

COUTINHO, Eduardo F. *Em busca da terceira margem*: ensaios sobre o *Grande sertão: veredas*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1993.

[144] COUTINHO, 1994, p. 21.
[145] ROSA a LORENZ, en : COUTINHO, 1983, p. 76.

COUTINHO, Eduardo F. "Prefácio". In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*, 2 vols. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. vol. I, p. 11-24.

FILHO, Adonias, LOPES, Óscar, MEYER-CLASON, Curt y SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Guimarães Rosa*. Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969.

LORENZ, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983. p. 62-97.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.