

Una *carta* en los márgenes de un libro: Guimarães Rosa y su máquina micromilimétrica

Facundo Ruiz

Universidad de Buenos Aires - CONICET

nofacundosi@gmail.com

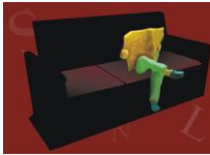
Resumen

El siguiente ensayo se propone pensar y analizar la configuración estética de la literatura de (y desde) João Guimarães Rosa, tomando como punto de partida la "Carta" que éste escribe a su amigo João Condé, apenas aparece publicado su primer libro: *Sagarana*. Texto marginal y, en cierta medida, inaugural, la "Carta" responde a un pedido concreto de forma desviada: ante la demanda de hablar del libro recién escrito y publicado, Guimarães Rosa se extiende sobre cómo es y ha sido posible escribir (y cómo practica e idea su escritura *una* obra); cómo funciona el espacio público para la literatura (y cómo su literatura configura un espacio literario capaz de hacerse público).

Palabras clave: Guimarães Rosa - escritura - espacio literario - cliché - estilo.

Apenas publicado *Sagarana* (1946), João Condé solicita a Guimarães Rosa le escriba *sobre* el libro ("en los espacios en blanco") unas líneas: "una explicación, una confesión, una conversación" acerca del mismo. A Guimarães el pedido le resulta exigente: "el impuesto João Condé para escritores"; y en cierta medida lo desorienta: "ni sé exactamente qué contar". Sin embargo, y aunque no sepa exactamente qué contar, encuentra *cómo* precisar el desconcierto; y responde entregando el diseño, la *cartografía*, de la máquina que lo *ha escrito*. "Al autor lo que es del autor, pero a João Condé lo que es de João Condé." (Guimarães Rosa 2007: 19)

De esta forma, la "carta" pasa a operar dicha máquina literaria; y aunque no la desmonta, la organiza (o escorza) en tres niveles: por un lado, narra el viaje de un escritor que nunca ha publicado, es decir, el viaje que lo convirtió en escritor público,



por el territorio, "lleno de taperas", de la literatura¹; en segundo lugar, exhibe el resultado del viaje: una lengua cuya singularidad, aunque no su rasgo más notable, es que escribe sola, sorteando los clichés de otra (literaria o nacional); y por último, configura un mapa inmenso, puesto que simultáneamente prefigura las próximas obras, su modo de construcción o poética (*Gran Sertón: Veredas, Primeras historias*); y delimita un (*su*) espacio literario, que no será ni el del regionalismo, que ya en 1946 Paulo Rónai le asigna (y más tarde, aunque con otra perspectiva, Ángel Rama), ni el del vanguardismo joyceano, que años después Haroldo De Campos, Jean Franco o Rodríguez Monegal supondrán como marca incuestionable, y que aún hoy persiste².

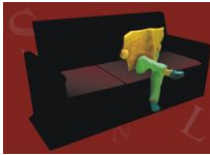
A la hora de mover la primera letra

[En] 1937 (...) cuando llegó la hora en que *Sagarana* debía ser escrito, pensé mucho. En un barquito, que vendría bajando por un río y pasaría al alcance de mis manos, iba a poder poner lo que quisiera. (Guimarães Rosa 2007: 19)

Cuando se piensa en escribir, cuando Guimarães Rosa piensa en escribir, inmediatamente ve otra cosa. No sólo no se detiene a escribir ni se apura a pensar, sino que ve otra cosa, algo que *pasa*, otra cosa que pasa cerca de él: un flujo, algo exterior. La atención del escritor se desplaza y la figura que lo distrae, a su vez, describe la forma de un corrimiento: "Você deve ter em atenção que o jogo de linguagem é, por assim dizer, imprevisível. Quero dizer: não se baseia em fundamentos. Não é razoável (ou irrazoável). Está aí –tal como nossa vida" (Wittgenstein, cit. en Martins 2009: 63). Y se podría especular, de esta manera y dada la engañosa pero cristalina imagen: el "río" está ahí, como el lenguaje al alcance de las manos de quien se dispone a escribir, ni antes ni después: a la hora en que el libro *debía ser escrito*.

¹ En 1936, Guimarães Rosa presenta *Magma*, libro de poemas, a un concurso organizado por la Academia Brasileña de Letras, y no obstante obtener el primer premio, decide no publicarlo (y nunca lo hará). En 1937, otro libro suyo titulado *Contos*, obtiene el segundo premio en un concurso de cuentos, pero tampoco lo publica entonces, sino casi 10 años más tarde, corregido y a medias reelaborado, con otro título: *Sagarana*.

² Cfr. François Laplantine y Alexis Nouss (2001: 345-349). En otro sentido, cercano a la lectura que propongo, puede verse: Florencia Garramuño y Gonzalo Aguilar (2009: 11).



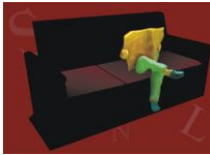
Sin embargo, no es el hecho de que pase al alcance de sus manos lo que parece desvelar a Guimarães, sino que no sea un flujo simple sino doble, es decir, un flujo y algo que fluye: un río / un barquito. Hay un espacio determinado en el flujo, un lugar donde poner algo: cualquier cosa o lo que se desee. Entonces la pregunta aparece: ¿qué poner allí, en el exterior, a fluir al alcance de la mano?

Principalmente, en él podría embarcar entera, en un momento, mi *concepción del mundo*. Tenía que pensar (...). (Guimarães Rosa 2007: 20)

Pensar: otra vez, y a la hora de escribir, Guimarães se pone a pensar. Entre otras razones, es necesario pensar porque ahora lo que es doble ya no es flujo, sino quien piensa en escribir. Por un lado, está quien tiene al alcance de la mano el exterior, el flujo y el barquito (la posibilidad de poner algo allí); por otro, aquello que se quiere exteriorizar: "mi" concepción del mundo. Una concepción que, *entera* y *en un momento*, podría embarcarse y salir al exterior, salirse de mí: algo deja de estar al alcance de la mano y se embarca, se mete dentro de otra cosa, y continúa solo. Escribir, transcurrir hacia ese exterior fluido y poner algo en él, parece pensar Guimarães, desdobra lo mío, pone a viajar lo mío (mi concepción de mundo), sin mí: inaugura un viaje raramente impersonal. El peligro está a la vista, entre otras cosas, porque deja de estar al alcance de las manos. Guimarães lo enuncia así:

Recé, de verdad, para que pudiera olvidarme por completo de que algún día ya hubieran existido septos, limitaciones, tabiques, prejuicios, respecto de normas, modas, tendencias, escuelas literarias, doctrinas, conceptos, actualidades y tradiciones —en el tiempo y en el espacio—. Eso, porque: en la olla del pobre, todo es condimento. Y según aquel sabio salmón griego de André Maurois: un río sin orillas es el ideal del pez. (Guimarães Rosa 2007: 20)

Rezar, conjurar: el peligro no sólo está a la vista, *allí afuera* y a la hora en que el libro debía ser escrito, sino también en la memoria de quien ve, *allí dentro*, donde podía haber sido previsto; y por lo tanto, ya no alcanza *sólo* con pensar. Surge el primer problema: la limitación del flujo, esas orillas, esas marcas. Naturalmente, un río sin

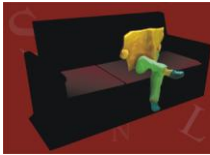


orillas es el ideal del pez: el movimiento es absoluto, es decir, “desatado” o “sin limitaciones”; ideal. Sin embargo, puesto a escribir, Guimarães encuentra que el flujo deja de ser puro fluido: ante el desdoblamiento del escritor (*toda* una concepción de mundo, *algo* al alcance de sus manos), el exterior se muestra lleno de obstáculos. La fluidez del exterior está llena, es real: todo eso, escuelas literarias y prejuicios, normas, modas y tendencias, conceptos y actualidades, existe allí, o, *también* allí: hay un río y un barquito, y también, infinitas orillas. ¿Cabe entonces “mi concepción de mundo”? ¿Es posible poner *algo*, entero y por pequeño que sea, en ese barquito que pasa “al alcance de mis manos”? ¿Cómo, qué escribir *allí*?

Primer movimiento: la forma de un estilo

Entonces, probé mi estilo, cómo estaría. Me gustó. Seguro que amaba la lengua. Sólo que no la amo como la madre severa, sino como la bella amante y compañera. Lo que me gustaría poder hacer (¡no lo hice, João Condé!) sería aplicar, en este caso, mi interpretación de unos versos de Paul Eluard: “...el pez avanza en el agua, como un dedo en el guante”. Un ideal: precisión, micromilimétrica. (Guimarães Rosa 2007: 20)

Las imágenes retornan: otra vez el flujo y algo que fluye, otra vez el pez, los dedos y un espacio determinado, ahora el guante, donde calzar un movimiento. La diferencia está en que ha desaparecido el problema de los obstáculos, o en que ha cambiado el plano del problema, y ya no se trata de lo que hay en el exterior, incluso tampoco de qué podría ser puesto allí. Como escribía Adorno unos años antes, iluminado por Benjamin: se trata de disponer los elementos “hasta que encajen en una figura legible como respuesta mientras la pregunta se esfuma.” (1991: 89) ¿Y cuál es la “figura legible” que descubre Guimarães? El estilo, ese *modo*: una forma de salir, sin importar cuán fluido o limitado se encuentre el exterior. El plano es otro: ya no el del deber ni el del libro, sino el del gusto y el estilo. ¿Y qué es el estilo para Guimarães Rosa? Simplemente eso, una nueva disposición de elementos, una *forma de relación*, una forma de relación con la lengua. Más aún: una forma amorosa y nada maternal. No



hay herencia ni rasgos familiares, no hay árbol. Predomina la elección, el deseo: maneras del afecto y la compañía (*accidentes* del viaje).

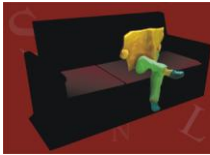
Pero es fundamental reparar en que esa forma surge ideal, y que ya no se trata del ideal del pez, del río sin orillas, sino del trazo preciso, de la *grafía* micromilimétrica, del ideal de un escritor: la inclusión de una lengua en otra; el movimiento fluido y sin orillas de una lengua en el río de otra³. Calzar en la lengua, micromilimétricamente, otra forma (otra relación) de lengua. En el guante de la lengua, los dedos de otra. Ese exterior fluido pero obstaculizado es ahora una lengua (nacional o literaria), y el ideal no *pasa* por embarcar nada en un barquito al alcance de las manos, sino por enguantar otra que escriba un libro que debía ser escrito. He ahí un ideal preciso: escribir cartografía un espacio, sin necesidad de embarcar nada en él. O mejor: traza con precisión cualquier modo de embarcación, cualquier viaje, todos los modos de fluir.

Y riqueza, ¡oh riqueza!... Por lo menos, impiadoso, horror al lugar común; que los clichés son pedazos de carne corroída, son pecados contra el Espíritu Santo, son taperas en el territorio del idioma. (Guimarães Rosa 2007: 20-21)

El cambio de plano ha transformado, también, los problemas, ya que estos se tornan espaciales, conciernen ahora al "territorio" del idioma, lleno de *lugares* comunes, de clichés, de *taperas*. Si la literatura de Guimarães Rosa, si su lengua, elige el territorio del idioma para poner a funcionar su *modo* (para poner a viajar entera su concepción de mundo), no ignora que dicho espacio está lleno de clichés, lleno de ruinas y lugares comunes o abandonados. La literatura, parece pensar Guimarães, es un espacio *dado*, abarrotado de *datos*⁴. No hay página en blanco, nunca la hubo. El espacio literario está *siempre* y de *antemano* saturado, y Guimarães reza para olvidar esos tabiques, piensa mucho antes de escribir nada que pase al alcance de sus manos, idea con precisión antes de trazar un recorrido, antes de salir, antes de entrar al exterior donde *ya* (a "la hora en

³ "Pero aún habría más, de ser posible (...): además de los estados líquidos y sólidos, ¿por qué no intentar trabajar la lengua también en el *estado gaseoso*?" (Guimarães Rosa 2007: 21)

⁴ Cfr. Gilles Deleuze (2007: 52 y ss.)



que *Sagarana* debía ser escrito”) hay de todo. Guimarães, antes de escribir, ve el río y el barquito, lo ve todo alcance de su mano, y desconfía.

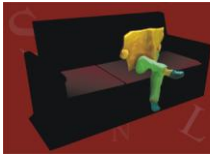
Pero, ¿qué es todo aquello que *pasa* frente a sus ojos, al alcance de sus manos? ¿Cuáles son esos “septos, limitaciones, tabiques (...) tendencias, escuelas literarias” que Guimarães ve (o prevé) al alcance de sus manos? Entre otros: el Modernismo en su espectro y descendencia, la “gramatiquita brasileña” de Mario de Andrade, el nordeste y la caña de azúcar de José Lins do Rego, el realismo testimonial y vivencial de Graciliano Ramos y el movedizo de Amado, la novela nordestina de Lúcio Cardoso y su devenir psicológico, el Teatro Experimental del Negro de Abdias do Nascimento..., por donde cruzaban restos de romanticismo y cierto naturalismo *regionalizados*, las vanguardias europeas *antropofagizadas* y la reciente narrativa norteamericana (periodística y crítica), sin olvidar la inflexión introspectiva de Green, Mauriac y Benaros que modificaría Lispector, quien con sólo un título publicado, ya hacía entrar a Joyce en el campo de posibles⁵. Si a todo esto se suman las menciones de la propia “Carta”, una de las cuales incorpora al dadaísmo⁶, puede especularse que no eran pocos los lugares “ya comunes”, las cosas completamente hechas⁷, que el escritor vislumbraba, y simultáneamente, intentaba evitar.

Guimarães Rosa no quiere ocupar lo abandonado, usufructuar las ruinas diseminadas en el territorio del idioma, escribir con lo que hay en el campo de la lengua (literatura): quiere alisar, micromilimétricamente, la lengua. Precisarla, para escribir literatura. Y ese alisado, esa precisión, parecen funcionar en su literatura (en “*Retomblée*”, diría Sarduy) como el *diagrama* en la pintura de Francis Bacon, ese diagrama que el pintor conceptualizaba entre lo que Deleuze llamará el momento pre-pictórico y el hecho pictórico. ¿O qué otra cosa podemos pensar cuando leemos que, según Guimarães, “los clichés son pedazos de carne corroída”? Parafraseando el proceso de creación que propone Deleuze para la pintura, se podría decir, partiendo de

⁵ *Perto do Coração Selvagem* (1944), como se sabe, toma su título de la novela de James Joyce, *Retrato de un artista adolescente* (1914).

⁶ Los versos citados de Paul Eluard se encuentran en *Les animaux et leurs hommes, les hommes y leurs animaux*, publicado en 1920, año en que Eluard funda la revista *Proverbe*, donde colaboraron los dadaístas.

⁷ “*cliché*, la cosa completamente hecha”. Gilles Deleuze (2007: 55)



la "Carta a João Condé", que cuando Guimarães piensa en escribir, primero ve el exterior, lleno de clichés, y busca cómo sortear las taperas de lengua; luego elige un estilo, ideal, preciso: micromilimétrico, con el que diagramar su espacio y planear exposición; y por último, cartografía un terreno donde un libro *pueda ser escrito*.

Segundo movimiento: terrenos y territorios

A aquella altura, sin embargo, tenía que elegir el terreno donde ubicar mis historias. Podría ser Barbacena, Belo Horizonte, Río de Janeiro, China, el archipiélago de Neo Barataria, el espacio astral o, incluso, la parte de Minas Gerais que era más mía. Y fue lo que preferí. (...) Porque el pueblo del interior –sin convenciones, ‘poses’– da mejores personajes de parábolas (...) (Guimarães Rosa 2007: 21)

El territorio es la lengua, "mi estilo", esa *relación* precisa, de calce *ideal*; el terreno, el de "mis historias", es *real* (Minas Gerais); y en su realidad, *particular* (la parte que era más mía); y en su particularidad, *preferible*. La elección del espacio (*locus*) es, como en el caso de la lengua, relativa, ajustada a un principio, en este caso del Mejor, consecuencia o deriva de las ruinas del Bien⁸: lo que se salva de Minas Gerais son sus características sin "convenciones", sin "poses". Lo que Guimarães Rosa elige para situar sus historias es, nuevamente, un alisado, un espacio sin marcar: desmarcado o desmarcable. Evitando las ruinas, benéficas pero redundantes, lo que "da mejores personajes" no es la falta de personalidad sino de especificación: individuos previamente no sujetos, sujetos no trillados, no *arruinados*, no atribulados. El pueblo del interior es una singularidad colectiva y distinguible, una singularidad no-posada, dinámica, no separable del sertón pero tampoco indistinguible de él. He ahí la paradoja: sertaneros no sertanizados. Un sertón grande, y lleno de veredas. Un terreno conocido pero desterrado al territorio de un estilo.

Tercer movimiento: máquina y relevancia

⁸Años más tarde, en 1956, el "principio del Mejor" (cfr. Deleuze 1989) abandonaría el problema del espacio, dejaría de ser la elección de un escritor y se llenaría de "contenido", de historias, problemáticas para un personaje (Riobaldo).

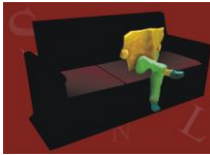


Aquí, caro Condé, terminaba la fase de premeditación. Faltaba actuar. Entonces, pasé horas de días encerrado en mi habitación, cantando cantigas del sertón, dialogando con vaqueros sobre viejos recuerdos, 'reviendo' paisajes de mi tierra y arreando una inmensa manada. Cuando la *máquina* estuvo lista, partí. (...) El libro se escribió (...) en siete meses. (Guimarães Rosa 2007: 21-22)

Aquí termina el viaje de Guimarães Rosa y principia el viaje de un escritor, de su escritura⁹: la máquina micromilimétrica del estilo deviene perceptible, está lista. Naturalmente, el escritor deviene imperceptible, queda *fuera de campo*. "El libro se escribió", dice Guimarães Rosa, puesto que ya no había necesidad de escribirlo. Había pasado la hora en la que el libro debía ser escrito. El escritor ha encontrado cómo deshacerse del *deber* de escribir construyendo la máquina que *prefiere* para relacionarse con la escritura: la máquina de escribir sus libros. La máquina que escribe libros no cuando debe sino cuando prefiere, cuando gusta del *estilo*. Aquí otra vez, o también, cambia el plano del problema: lo que vemos en primer plano es la máquina, su manera de escribir, de trazar sobre el terreno del sertón un territorio desconocido. En segundo plano hay un escritor, alguien que puede dar el diseño de la máquina, ofrecer su *cartografía*, aunque no sabe qué contar de su escritura, ya que cuando la máquina estuvo lista, él partió, y el libro se escribió en siete meses. ¿Y dónde estuvo el escritor mientras tanto? Recorriendo la máquina, naturalmente; conociéndola, intentando atisbar su geografía.

El cambio de plano opera, sobre todo, un cambio de relieve, de *relevancias*: la máquina releva al escritor, el escritor releva la lengua, la lengua releva al terreno, el terreno a sus personajes, los personajes al territorio, el territorio al relieve. Surge entonces, micromilimétrico, un espacio literario.

⁹ "El título elegido era 'Sezão'; pero para resguardar mejor el anonimato, pegué en la tapa, a última hora, este rótulo simple: *Cuentos (título provisorio, que será reemplazado)* por Viator. Porque yo iba a tener que comenzar largos viajes, inmediatamente después." (Guimarães Rosa 2007: 22) El viajero, ese "yo", como puede vislumbrarse, ya no remite Guimarães Rosa sino al escritor devenido maquinista.



Bibliografía

Adorno, Theodor W. (1991) [1931]. "La actualidad de la filosofía". *La actualidad de la filosofía*, Barcelona, Paidós: 73-103.

Candido, Antonio (1972). "Literatura y subdesarrollo". Fernández Moreno, César (Coord.). *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI / UNESCO: 335-353.

De Campos, Haroldo (2004). "Guimarães Rosa: el lenguaje del yaguareté". *Brasil transamericano*, Buenos Aires, Cuenco de Plata: 17-25.

Deleuze, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Barcelona, Paidós.

----- (2007). *Pintura*, Buenos Aires, Cactus.

Finazzi-Agrò, Ettore (2001). "...Him – It – This voice (entre pátria e mátria)". *Un lugar do tamanho do mundo (Tempos e espaços da ficção em João Guimarães Rosa)*, Belo Horizonte, UFMG: 124-156.

Franco, Jean (1985). *La cultura moderna en América Latina*, México DF, Grijalbo.

Garramuño, Florencia y Aguilar, Gonzalo (2009). "Introducción". João Guimarães Rosa. *Gran Sertón: Veredas*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 7-15.

Guimarães Rosa, João (2007). "Carta de João Guimarães Rosa a João Condé". *Sagarana*. (Trad. Adriana Toledo de Almeida), Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 19-25.

Laplantine, François y Nouss, Alexis (2001). *Mestizajes*, Buenos Aires, FCE.

Martins, Helena (2009). "A linguagem que não é razoável (ou irrazoável): Breve diálogo entre Wittgstein, Rosa e Beckett". *Cuadernos de intercambio: Rosario – Río de Janeiro. Vol. I*, Rosario, UNR: 63-71.

Nogueira Galvão, Walnice (2000). *Guimarães Rosa*, São Paulo, PubliFolha.

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

Rodríguez Monegal, Emir (1982) [1967]. "Prólogo". João Guimarães Rosa. *Primeras historias*, Barcelona, Seix Barral: 7-19.

Rónai, Paulo (2007). "El arte de contar en Sagarana". João Guimarães Rosa. *Sagarana*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo: 8-16.



Wey, Valquiria (2001). "Prólogo". João Guimarães Rosa. *Campo general y otros relatos*, México DF, FCE: 7-24.

Yelin, Julieta (2009). "Viajes a ninguna parte. Sobre la representación de la animalidad en 'Meu tio o iauaretê' de João Guimarães Rosa y *A paixão segundo G.H* de Clarice Lispector". *Cuadernos de intercambio: Rosario – Río de Janeiro. Vol. I*, Rosario, UNR: 21-30.