



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Escuela de Literatura

Proyecto de investigación teórica

La transitoriedad de los cuerpos en *Gran sertón: veredas*.

Previo la obtención del Título de:

Licenciada en Literatura

Autor/a:

Margarethe Susana Tirado Hartmann

GUAYAQUIL - ECUADOR

Año: 2020

Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación del trabajo de titulación

Yo, Margarethe Susana Tirado Hartmann, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 34 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes. De acuerdo al art. 114 del Código Orgánico de la Economía Social de los Conocimientos, Creatividad E Innovación* cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

Miembros del Comité de defensa

Paolo Vignola
Tutor del Proyecto

Fernando Montenegro
Miembro del Comité de defensa

Agradecimientos

Agradezco a Paolo Vignola, mi tutor y maestro, por acompañarme en el proceso de este proyecto y por la hermosa experiencia de sus clases. También a Gisela y Cristian por su compañía y extensas conversaciones. Así mismo a los que fueron mis docentes en la Universidad de las Artes, por ser parte de mis procesos, y finalmente agradezco a mi madre y a mi padre por su apoyo y cariño incondicional.

A todos ustedes mi admiración y cariño.

Dedicatoria

A Rolando y Margarethe, amigos excepcionales, faros refulgentes. Por la intensa experiencia que supone la vida.

Resumen

El siguiente proyecto tiene la intención de abordar la obra *Gran sertón: veredas* (1956) de escritor brasileño João Guimarães Rosa, con el propósito de analizar las corporalidades del sertón y el sujeto sertanero, específicamente, el personaje travestido Diadorín, ambas corporalidades implícitas en la producción de un sertón imaginario que escapa a la lógica de la representación de los poderes hegemónicos. Este enfoque traza, entre las líneas de reflexión, el tránsito de los cuerpos y sus diferentes movimientos en el espacio caótico sertón, el mismo que esta tensionado entre las fuerzas de Estado-Nación moderno y las fuerzas de la alteridad. El objetivo de este trabajo de investigación es plantear un sertón que sugiere un potencial emancipador, es decir, líneas de fuga en las corporalidades agenciadas que lo constituye, las mismas que se resisten a la identidad homogenizante de la representación nacional y plantean desde la multiplicidad una cosmogonía otra del sertón.

Palabras Clave: Travesía, agenciamiento, sertón, espacio.

Abstract

The following project intends to address the work *Gran sertón: veredas* (1956) by Brazilian writer João Guimarães Rosa, with the purpose of analyzing the corporalities of the sertón and the sertanero subject, specifically, the transvestite character Diadorín, both implicit corporalities in the production of an imaginary that evades the logic of the representation of the hegemonic powers. This approach traces between the lines of reflection, the transit of bodies and their different movements, in the chaotic backlands space, the same one that is tensioned between the forces of the modern Nation-State and the forces of otherness. The objective of this research work is to propose a sertón that suggests an emancipatory potential, of the lines of flight, that is, of the assembled corporalities that constitute them, the same ones that resist the homogenizing identity of the national representation and pose from multiplicity a cosmogony another of the sertón.

Keywords: Crossing, assemblage, sertón, space, etc.

ÍNDICE GENERAL

Modelo de Portada.....	2
Preliminares.....	3
Primer capítulo: El sertón en la literatura brasilera	14
1.1. Representación y producción del Sertón	14
1.2. En los umbrales del sertón rosariano.....	19
1.3. La constitución del Sertón.....	23
Segundo Capítulo: El sujeto sertanero	28
2.1. La naturaleza caótica del sujeto	28
2.2. Diadorín y Riobaldo.....	36
2.3. El travestismo de Diadorín.....	43
Tercer Capítulo: La literatura espacio en potencia	51
3.1. El travestismo y el territorio.	51
3.2. Los efectos del agenciamiento.	56
3.3. El lenguaje transitorio.	59
Conclusiones.....	62
Bibliografía:	64

Introducción

João Guimarães Rosa (Cordisburgo, 1908- Rio de Janeiro, 1967), médico, escritor y diplomático brasileño. Sus primeros años de vida los pasó en su ciudad natal Cordisburgo, posteriormente se trasladó a São João Del Rei y después a Belo Horizonte, lugar donde concluiría la secundaria y se formaría en medicina¹. Varias referencias mencionan su interés por las letras desde temprana edad, al respecto, Marcelo Marinho, señala a Guimarães Rosa como un «demiurgo de sí mismo»², al construir una autobiografía que destacó el mito de aprendizaje, además de señalar una formación autodidacta, que le permitió aprender varios idiomas. En una entrevista a su prima Lenice Guimarães De Paula Pitanguy (1966), Guimarães Rosa expone la satisfacción que sentía cuando niño al inventar historias, además de recalcar la importancia del aprendizaje de otros idiomas, para la comprensión de su idioma³, estas declaraciones vendrían a reflejar, años más tarde, un interés no solo en la creación de historias sino de nuevas palabras que hacen del lenguaje un recurso ilimitado.

* N. del T. El presente ensayo consta con traducciones inéditas de los idiomas portugués e inglés al español, en algunas citas. En los datos bibliográficos de los textos mencionados, se pueden encontrar los títulos de las obras en el idioma original.

¹ En 1931, después de obtener su título en medicina, Guimarães Rosa se trasladó al interior de la Región minera para ejercer como médico en Itaguaira, al poco tiempo, se unió como médico voluntario, a la Revolución Constitucionalista de 1932, movimiento que pretendía derrocar el gobierno provisorio de Getulio Vargas. A pos el fracaso del movimiento constitucionalista, en 1933, se integra a la Fuerza Pública, y es nombrado capitán de la guardia médica, hasta el año siguiente cuando empieza su vida de diplomático como cónsul.

² Marcelo Marinho analiza la construcción de la figura del escritor en Guimarães Rosa, mediante el aporte la oratura autobiográfica, que construye una auto-mitificación poética. Marinho señala una invención de sí mismo por parte del autor, de forma gradual, por medio de su obra. En este sentido, Marinho apela a una inversión de ciertas tendencias literarias que pretenden explicar la obra literaria mediante los datos biográficos. Incluso el mismo autor en una entrevista con Günter Lorenz, menciona al respecto « es imposible separar mi biografía de mi obra». En el caso de Guimarães Rosa, según Marinho, se percibe lo contrario, la obra del escritor brasileiro es la que incide en el reconocimiento del autor. La literatura de Rosa, muestra algunas pautas que aluden a su biografía, las mismas que son confrontadas con la ficción, proponiendo ver a través de varias capas de su imaginario una serie de miradas diferenciadas sobre la vida del autor, que al igual que su obra muestran rasgos desordenados y caóticos.

Marcelo Marinho en su ensayo «João Guimarães Rosa, “autobiografía irracional” e crítica literária: veredas da oratura», en *Letras de Hoje*, Porto Alegre, n.º 2 (Abr. /jun. 2012), 186-19.

³ En una entrevista realizada por su prima para un trabajo escolar, João Guimarães Rosa, confiesa su pasión por el estudio de las lenguas, que según el autor, eran fundamentales para la comprensión de un lenguaje nacional. Rosa, João Guimarães. Entrevista concedida por carta a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy. Rio de Janeiro, 19 de octubre de 1966.

http://circuitoguimaraesrosa.com.br/Guimaraes_Rosa/Entrevista_Lenice_Guimaraes.pdf

Las primeras inmersiones del autor en la escena literaria se dieron con los cuentos «O mistério de Highmore Hall»⁴ (1929) y «Tempo e destino»⁵ (1930) en el periódico *O Cruzeiro*. Algunos años más tarde, fue galardonado con el premio de la Academia Brasileira de Letras, por su poemario *Magma*⁶(1936). A pesar de su interés por la literatura, Guimarães Rosa no volvería a incursionar en el ámbito literario hasta varios años después. En 1946 con treinta y ocho años de edad, publicó su primer libro *Sagarana*, una antología de cuentos que precedió a las obras: *Com o Vaqueiro Mariano* (1952), *Corpo de baile* (1956), *Pimeras Estórias* (1962), *Campo Geral* (1964) y *Tutaméia. Terceiras estórias* (1967). No obstante, en el vasto corpus narrativo de Guimarães Rosa, destaca su obra prima, *Grande Sertón: Veredas* (1956), considerada la novela más extensa del autor. La narrativa compleja de *Grande Sertón: Veredas* recrea el espacio del sertón minero.

La crítica Walnice Galvão Nogueira señala que: «No solo *Gran Sertón: Veredas*, sino toda la obra de Guimarães Rosa, de hecho, comienza y acaba en el sertón. Parece siempre identificado al sertón, ese es su universo, su horizonte, su punto de partida y llegada»⁷. A diferencia del vector dominante en la tradición literaria brasilera (Euclides Da Cunha, Graciliano Ramos, José de Alencar, Ariano Suassuna, entre otros autores) que toman al sertón de Bahía como punto de referencia, Guimarães Rosa remite a un sertón de Minas Gerais, un espacio ambiguo que muestra la crudeza de la sequía, pero también, un sertón de vegetación abundante, marcado por líneas fluviales. El sertón rosariano es el reflejo de una imagen invertida que ahonda en la naturaleza del sujeto sertanero. Guimaraes Rosa ha abordado diversas dimensiones de este espacio, desde su antología *Sagarana*, donde se presentan rasgo más costumbristas del paisaje y los caracteres de sus personajes, hasta relatos como «*Meu tio o Iauaretê*», de libro *Estas Estórias* (1969), donde se muestra un sertón exuberante, casi selvático, que está caracterizado por la tensión entre el mundo rural y el mundourbano. Esta fascinación por el sertón lo llevó a emprender en 1952, una travesía por sus veredas, junto a ocho vaqueros que conducían trecientas cabezas de ganado. La expedición duró diez días, en los que recorrió 240 Km, entre los lugares Três Marias y Araçaí.

⁴ João Guimaraes Rosa, «O Mystério de Highmore Hall», *O Cruzeiro*. Río de Janeiro: 7 de diciembre de 1929.

⁵ João Guimaraes Rosa, «Tempo y destino», *O Cruzeiro*. Río de Janeiro: 21 de junio de 1930.

⁶*Magma*, fue el primer y único libro de poesía de João Guimarães Rosa, publicado por primera vez en 1997, treinta años después de la muerte del autor, por la Editorial Nova Fronteira.

⁷ Walnice Galvão Nogueira, *Guimarães Rosa*, (Sao Paulo: Publifolha, 2000), 28.

Esta experiencia supuso un aporte importante en las obras consiguientes a estos años, como se ha comprobado gracias a su bitácora de viaje, publicada como *A boida*⁸, donde se encuentran referencias de los senderos, presente en obras como *Gran Sertón: Veredas* o *Corpo de bailes*, y que nos remite a la descripción de la fauna, la flora, además de la contemplación minuciosa del sujeto sertanero y su entorno. Esta experiencia da cuenta del arraigo del autor brasileiro por el espacio que embulle su imaginario literario, el sertón y la experiencia de la travesía por los rescoldos más inhóspitos de esta geografía.

Ambos elementos, sertón y travesía, son el punto de referencia de varias de sus historias, destacando el recorrido de las veredas del yagunzo Riobaldo junto a su amigo Diadorín, que muestra de forma detallada, un espacio construido mediante la interrelación de especies vivas y no vivas. En una entrevista con Günter Lorenz, el autor de *Gran Sertón: Veredas*, define a su obra como «autobiografía irracional» y «auto-reflexión irracional», en tanto, la irracionalidad es el medio que permite la creación ilimitada de pensamiento.⁹ En este sentido, *Gran Sertón: Veredas* no es una novela que define al autor, sino más bien propone un individuo con el que se identifica, o con el cual se piensa así mismo y al entorno que lo rodea fuera de una razón rectora. La irracionalidad es una condición de variación, es la extracción de la lógica dentro del pensamiento, para Guimarães «La lógica... Es la fuerza con la cual el hombre habrá de matarse. Sólo superando la lógica se puede pensar con justicia»¹⁰. Esta «justicia» expresa la postulación de una ética que no determina el bien o mal, es una política que corresponde a las condiciones de vida. De esta manera podemos pensar en un principio irracional en *Gran Sertón: Veredas*, que nos permite, en palabras del autor, un «sentir-pensar» a través del lenguaje irracional, donde la experiencia escapa al sentido determinante y produce nuevas formas de pensar el espacio y el sujeto del sertón.

Como consecuencia, la intención del siguiente análisis es la exploración de las series en las que se inscribe el sertón de Guimarães Rosa, en su obra *Gran Sertón: Veredas*. Siendo el objetivo principal de este trabajo reflexionar sobre la corporalidad del sertón y el individuo, y como estas promueven una cosmogonía particular del sertón, la misma que se concibe como

⁸João Guimarães Rosa, *A boida*, (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011).

⁹João Guimarães Rosa, «Dialogo com Guimaraers Rosa», en *Ficção completa*, (Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994), 58-59.

¹⁰Guimarães Rosa, «Dialogo com Guimaraers Rosa»..., 57-58.

producto de un agenciamiento entre sertón e individuo. Este supuesto parte de la idea de sertón como espacio indeterminado y caótico, donde se confrontan las fuerzas representadas por el avance del Estado/Nación moderno y las fuerzas del territorio y sus seres singulares, donde surgen nuevas formas de sociabilidad que responden a la constitución del espacio en crisis.

Sin bien, *Gran Sertón: Veredas* ha representado un objeto de extensos análisis dentro de la crítica literaria, este trabajo apela a la idea de un sentido indeterminado del texto y una pluralidad de lecturas posibles, es decir que se respalda en la posibilidad de acrecentar las formas de comprender la obra desde una relectura contemporánea, sin menguar las importantes lecturas que anteceden a este trabajo. En otro sentido, este análisis propone una inscripción de la obra rosarina en un imaginario latinoamericano para pensar una continua reinención del sujeto al reconocer la potencia de la insubordinación del espacio y sus formas de sociabilidad frente al logos antropocéntrico de la modernidad.

Como método de investigación este trabajo parte de algunas pautas medulares de la crítica literaria, que abordan las divergencias entre el sertón representado y sertón recreado. Entre estos referentes, el siguiente texto destaca la mirada de Antonio Candido sobre la obra rosariana, al ser uno de los primeros teóricos en formular un análisis detallado de *Gran Sertón: Veredas*. Este trabajo toma como punto de partida los tres elementos estructurales que propone Candido para leer la obra rosariana: «la tierra, el hombre y la lucha»¹¹. Estos elementos comprenden el tejido medular de la obra rosariana, definiendo el sertón como un espacio tensionado por fuerzas caóticas, que deriva de una perspectiva particular de ver el mundo por parte del sujeto yagunzo.

En efecto, se trata de ver el mundo desde un ángulo de jagunco, resultando en un mundo visto como el mundo-de-jagunco. Un mundo donde la violencia es norma de conducta, las cosas son confrontadas en sus extremos y las contradicciones se muestran con mayor fuerza.¹²

¹¹ Antonio Candido, «O homen dos avessos» en *Tese e antítese: Ensaios*, (São Paulo: T.A. Queiroz, 2002), 123.

¹² Antonio Candido, «Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa.» en *Vários escritos*, (São Paulo: Duas Cidades, 1970), 156.

En este sentido, esta propuesta piensa el sertón, concebido desde la perspectiva del guerrero yagunzo, como un universo complejo que no corresponde a las normas y preceptos hegemónicos del estado/nación. El yagunzo rosariano plantea mediante su forma de vida una ética de la alteridad, que deriva una nueva comunidad insubordinada. Esta idea de un sertón particular pretende ser sustentada mediante la postulación de un espacio ambiguo, planteado por Walnice Galvão Nogueira, que junto a las perspectivas de: Juan R. Duchesne Winter, Raúl Antelo, Judith Butler, Félix Guattari y Gilles Deleuze, que reafirma un espacio en potencia fuera del logos de la modernidad.

Este análisis retoma la perspectiva de Duchesne Winter, que sugiere pensar determinados espacios como comunidades definidas por las relaciones entre los elementos que habitan, incurriendo en la idea de «pensar con» el territorio y los seres que lo habitan. Complementariamente a esta idea del espacio configurado por una red relacional, aprovechamos las perceptivas de Raúl Antelo sobre el territorio y Judith Butler sobre el sujeto travestido, que plantean una des-categorización del territorio como objeto y el individuo como sujeto. Antelo aporta al debate con su propuesta de pensar el territorio más allá de una materialidad y subordinación, al igual que los lineamientos de Butler nos ayudan a pensar en el individuo fuera de una identidad normada. Por último, los aportes de Félix Guattari y Gilles Deleuze sobre conceptos como agenciamiento, devenir, rizoma, entre otros, son primordiales para condensar los postulados críticos ya mencionados, y proponer al sertón de Guimarães Rosa, como un espacio de intensidades y flujos en continua transición, que se contraponen a un sistema homogéneo de representación del espacio. En este sentido, *Grande Sertón: Veredas* de Guimarães Rosa concibe un sertón constituido por el agenciamiento de corporalidades singularidades que se resisten a los poderes hegemónicos, las mismas que establecen una propuesta crítica donde podemos destacar un potencial emancipador, heterogéneo e indomable de las alteridades frente a la maquinaria totalitaria de los estados coloniales y neocoloniales.

Primer capítulo: El sertón en la literatura brasileira

E o sertão é um vale fértil. É um pomar vastíssimo, sem dono.

Depois tudo isto se acaba. Voltam os dias torturantes; a atmosfera asfixiadora; o empedramento do solo; a nudez da flora; e nas ocasiões em que os estios se ligam sem a intermitência das chuvas — o espasmo assombrador da seca.

A natureza compraz-se em um jogo de antíteses.

Euclides Da Cunha, *Os Sertões*.

1.1. Representación y producción del Sertón¹³

Dentro de la filosofía existen algunas líneas de pensamiento que han superado la apreciación racionalista de las ciencias sociales al respecto del espacio geográfico, promoviendo otras ontologías espaciales; de la experiencia, del lenguaje, del Yo, de la escritura, etc., alguno de ellos son Michel Foucault, Martin Heidegger, Jacques Derrida, Werner Hamacher, Walter Benjamín, Gilles Deleuze y Félix Guattari. Estos dos últimos referentes apelan por una «teoría de las multiplicidades», donde el abordaje de la espacialidad se presenta en las categorías de territorialización, desterritorialización, nomadismo, rizoma, entre otros conceptos, que promueven la disolución de los márgenes del territorio en pos de

¹³La Academia Brasileira de letras establece que la palabra *Sertão* proviene de la extensión de la palabra *desertão* (gran desierto). Según Fadel David Antonio Filho el término el término fue utilizado para denominar a la región agreste del nordeste brasileiro, tuvo gran dinamismo y comenzó a ser utilizada por gran parte de la población brasileña, con el lanzamiento de *Os Sertões* de Euclides da Cunha (1902). La palabra sertón, según el diccionario Aurelio, sirve para designar una: «1. Reion agreste, distante de las poblaciones o tierras cultivadas. 2. Terreno cubierto de mato, aleado del litoral. 3. Interior poco poblado. 4. Bras. Zona poco poblada del interior del país, em especial del interior semiárido de la parte norte occidental, más seca que la de la caatinga, donde la crianza de ganado prevalece sobre la agricultura, y donde perduran tradiciones y costumbres antiguas.» pág.84. A pesar que el vocablo sertón (en español) no ha sido reconocida por la RAE, este ha sido utilizado en varios textos académicos y traducciones de obras literarias, incluida en una de las primeras traducciones de *Os sertões*, realizada por Benjamín Gary en 1936.

Fadel David Antonio Filho, «Sobre a palavra sertão origens, significados e usos no Brasil (ponto de vista da ciênciageográfica)», *Ciência Geográfica – Bauru*, nº1. (Ene-dic, 2011): 84-87. https://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf

una producción que desarticule las lógicas de representación.¹⁴ La concepción del espacio geográfico relegado al estatuto de lugar determinante, delimitado y subordinado a lógicas hegemónicas, ha sido superada por medio de nuevas propuestas que proponen líneas de fuga de una temporalidad lineal, para repensar múltiples dimensiones de relacionamientos y creación.

A partir de algunas de estas apreciaciones sobre el espacio, el crítico brasileño Raúl Antelo propone pensar el territorio desvinculándolo de la imagen de objeto. En este sentido, propone a la literatura como un reducto de multiplicidades espaciales que superan la materialidad del territorio y producen una emancipación del espacio que reinventa lo establecido, una zona de potencias de la imaginación: «La literatura encuentra así su confín, que no es un límite sino una instancia liminar, un umbral, donde se recogen sombras de otros espacios y otros tiempos»¹⁵, es entonces uno de los reductos donde lo imaginario propone estrategias para disolver los márgenes trazados del territorio y gestar nuevas posibilidades espaciales en constante devenir.

Una de las obras brasileñas más destacadas que apela por la multiplicidad de dimensiones espacio temporales del territorio es la obra *Gran sertón: veredas* (1956) de João Guimarães Rosa, novela que podría pensarse como el resultado de una larga trayectoria de las letras brasileñas que piensan el sertón. Es con Guimarães Rosa que el paisaje del sertón deja de ser descrito de forma concreta, bajo un sistema de representación transcendental, y pasa a ser un espacio liminar donde la realidad es franqueada mediante una serie de recursos narrativos que experimentan nuevas posibilidades de ser del sertón y los elementos que lo constituyen. Si bien es una obra que posee ciertas características de la narrativa romántica regionalista, también posee una marcada influencia modernista al experimentar con el

¹⁴ La lógica de representación del lenguaje en el siglo XIX, fue sustituida en siglo XX por una lógica de producción, es decir que ya no representaban lo real sino que lo reproduce. La representación es vista como la expresión de la realidad de los objetos, no obstante esa realidad no deja de ser configurada bajo orden simbólico, que en el romanticismo asumen los valores patrióticos que promueven una homogenización. En la modernidad la representación se ve degrada ante una transformación creativa que posee una condición de posibilidad. Esta productibilidad, nos dice Deleuze y Guattari, es un corte radical que suprime a la representación del arte, tomando al arte un campo de experimentaciones. «...el arte, desde que alcanza su propia grandeza, su propia genialidad, crea cadenas de descodificación y de desterritorialización...». El arte deja de ser una imitación de la realidad y produce su propio.

Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. (Barcelona: Paidós, 1985), 376.

¹⁵Raúl Antelo, «Territorio no es objeto», *Revista Recial*, No 12, (nov. 2017), 23-38.

lenguaje y la composición, experimentación que le permiten acceder a un espacio infinito producción. La novela de Guimarães Rosa enlaza y recodifica estas dos tendencias literarias, romanticismo y modernismo, que forman parte de una larga tradición literaria brasileña que incurriera en la reflexión sobre el espacio geográfico para destacar el imaginario nacional.

Dos periodos analizados por Antonio Cândido, el Romanticismo y el Modernismo brasileiro, revelan la transformación del sertón, que pasó de ser un espacio representado a un espacio producido. La literatura brasileña a lo largo de su historia se ha constituido como un fenómeno cultural, que evidencia como varias narrativas de la región establecieron una relación con los diferentes procesos históricos, sociales y políticos, entre estas características, la tierra toma protagonismo como imagen de independización de una nación en el periodo romancista del que va del S. XVII al XIX.

En el caso de Brasil, el regionalismo romántico formuló varios proyectos narrativos que han explorado recursos geográficos no solo del sertón, sino también del trópico y la sierra, con el propósito de destacar una identidad local que se aleje de las intenciones de semejanza y homogenización con las culturas predecesoras provenientes de occidente. El crítico brasileiro Antonio Cândido en *Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos* (1959), obra que muestra un movimiento dialéctico entre la literatura universal y local, traza un modelo progresivo de las letras brasileiras, y sobre todo una constitución de la tradición hasta Machado de Assis. Cândido indaga en el periodo Arcadistas y el Romanticismo brasileiros, este último es presentado como uno de los movimientos fundamentales para «definir la literatura nacional», debido a su arraigado sentido patriótico.¹⁶ Entre algunos de los referentes estudiados por Cândido, se encuentran Frei Caneca, el Vizconde de Taunay, Magalhães, Franklin Távora, Santa Rita Durão y José de Alencar. Este último es uno de los más relevantes de la novela fundacional, que formuló varias obras que recreaban distintos espacios geográficos del Brasil, tales como: *O Guarani* (1857), *Iracema* (1865), *O Gaucho* (1870) *Ubirajada: Lenda tupí* (1874), *O Sertanejo* (1875), entre otras. Según Cândido, estos escritores destacaban un:

¹⁶ Antonio Candido, *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 6. Ed., (Belo Horizonte: Editorial Ltda., 2000).

Sentimiento de misión, que acareaba la obligaciónn tácita de describir la realidad inmediata, o expresar determinados sentimientos de alcance general. Este nacionalismo infundido contribuyó para cierta renuncia a la imaginación o a cierta incapacidad para aplicarla debidamente a la representación de lo real, se resuelve a veces en la convivencia del realismo y la fantasía, el documento y la ensoñación [...] ¹⁷

El nacionalismo del romance representaba una realidad inmediata, que aludía a una imagen exótica idealizada del territorio. Cândido ve en el romance nacional, un importante antecedente para el pensamiento modernista de principios del S. XX, compuesto por tres enclaves fundamentales presentes en la tendencia modernista: «nacionalismo indianista, sentimentalismo ultra-romântico, satanismo» ¹⁸. El primero menos marcado, advierte Cândido, y el tercero más destacado. El satanismo se refiere a una mirada desacralizadora de la realidad, mediante recursos lúdicos e irónicos que caracterizarían el pensamiento modernista y su crítica contra el estatus quo de la sociedad burguesa. En este sentido, la literatura además de explorar la imagen del territorio brasileiro, también apela por la ficción como un mecanismo parricida de una cultura colonial dominante.

Ambos representan fases culminantes del particularismo literario en la dialéctica de lo local y lo cosmopolita; ambos se inspiran, sin embargo, en el ejemplo europeo. Pero, mientras el primero busca superar la influencia portuguesa y afirmar contra ella la peculiaridad literaria de Brasil, el segundo ya ignora a Portugal, de manera bastante simple: el diálogo había perdido su garra y no iba más allá de la conversación del salón de baile. Un hecho clave se aclara en la historia de nuestra cultura; la vieja patria había dejado de existir para nosotros como término a afrontar y superar. ¹⁹

El Modernismo acrecentó la intención de independencia estética brasileira, que era heredera de una estética europea, por ese motivo retoman la imagen antropófaga con el propósito de devorar la cultura colonizadora, haciendo de la ficción su herramienta de emancipación. La literatura modernista impulsó un cambio dialéctico de lo representativo a la creación ficcional, intensificando la formulación de espacios más allá del paisaje concreto. La

¹⁷Candido, *Formação da literatura brasileira...* 22.

¹⁸ Antonio Candido, *Literatura e sociedade*, (Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006), 119.

¹⁹ Candido, *Literatura e sociedade...* 119.

revoluçiónn caraiba supuso un cambio paradigmático en el imaginario brasileiro, impulsando la idea de una auto-creación de su identidad a partir de las huellas de las comunidades originarias. Según Antelo, en su revisión del modernismo abocado a nuestra contemporaneidad, la característica del modernismo es el potencial imaginario para erigir «mundos posibles». El modernismo, por medio de la experimentación estética, apela a un potencial infinito para crear lo inimaginable, deja a un lado los preceptos puristas del arte burgués y escarba en las huellas de una identidad heterogénea, que proponen nuevas formas para repensar el arte, encontrándose con un caudal infinito de recursos donde el artista se enfrenta a la multiplicidad caótica.

En resumen, la posibilidad de “ver del otro lado” genera, en los modernistas, el sentimiento anestésico de no estar del todo, una sensación de conciencia culpada, “en blanco”, como diría Mario de Andrade, “inexorablemente un ser de mundos que nunca vi”, experiencia que revela la presencia espectral de un deseo que persiste más allá de la ingenua creencia de haber roto con él.²⁰

El modernismo, en cierto grado, redireccionan la mirada fija en lo concreto a una posibilidad de espacios virtuales, apelando por un enfoque particular que exalta un deseo de orfandad. La revolución caraiba de Oswald de Andrade se manifestó en la estética antropofágica, que deseaba devorar a la cultura burguesa. Retomando las palabras de Eça de Queirois, citadas por Raúl Antelo, la intención moderna de XIX buscaba un «Brasil no-brasileiro», que expresa el deseo de alejarse de esa imagen configurada de Brasil que se había gestado a partir de los restos de Europa²¹. En este sentido, podemos pensar que el modernismo, impulsado por su deseo devorador, anula la conciencia europea aun presente en la identidad brasileira, y busca evidenciar una serie de fenómenos que ensaye una nueva nación.

El regionalismo presente en el romanticismo y modernismo, nos permiten percibir la transición de la imagen del territorio brasileiro, en relación a diferentes espacios que se fueron desarrollando en el corpus literario, más allá de las fronteras del Yo, y las estructuras hegemónicas que regulan el territorio. Estas dos vertientes de pensamiento muestran como

²⁰ Raúl Antelo, “Una enciclopedia modernista”. *Ramona revista de artes visuales*, nº 92. (julio 2009): 10-14.

²¹ Raúl Antelo, Brasil verlo venir, en *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recordos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina*, editores: Roxana Patiño y Mario Cámara, (Villa María: Eduvim, 2017).

la tierra, en la literatura, pasa de ser un objeto representativo del proyecto del estado nación a ser un espacio de alteridad, donde se presentan un flujo de experiencias y afectos que proponen nuevos mundos.

Uno de los referentes importantes para el modernismo fue Euclides da Cunha, quien se anticipó al modernismo al proponer un espacio de potencias, donde se ensayan nuevas formas de sociabilidad y políticas por medio de la desacralización del entramado simbólico dominante. *Os sertões* (1902), una de las obras más destacadas de la literatura sobre el sertón, indagaba en la relación del sujeto con su territorio, en busca de restituir una identidad olvidada. Da Cunha propuso un imaginario crítico regionalista, articulando la exterioridad e interioridad de un universo caótico sertanero. No obstante, no es hasta João Guimarães Rosa, que la renovación estética ficcional de Da Cunha alcanza su potencial más alto. En la novela *Grande sertón; veredas* (1956), al independizar al sertón literario de un proyecto de estado nación, efectúa un movimiento de contracción de su imagen hacia un espacio de la multiplicidad.

1.2. En los umbrales del sertón rosariano

El sertón me produjo, después me tragó,
después me escupió desde lo caliente de la
boca...

João Guimarães Rosa, *Grande sertón: veredas*.

João Guimarães Rosa promueve una nueva mirada del sertón, como un espacio insondable, imposible de cartografiar. El Sertón de Guimarães Rosa muestra como la tierra se funde con los sujetos y seres que la habitan, derivando en un entramado heterogéneo de temporalidades, espacios y subjetividades en continuo devenir. Guimarães Rosa desde su primera obra narrativa *Sagarana* (1936), una serie de corte regionalista, luego en obras como *Com o Vaqueiro Mariano* (1952), *Corpo de Baile* (1956), *Primeiras Estórias* (1962), hasta en sus publicaciones póstumas como *Estas Estórias* (1969), muestra la transición de la literatura sertanera que va experimentando con un lenguaje intensivo que pone en evidencia

la potencia de la imaginación. Ese proyecto literario toma cuerpo entero en la novela *Grande Sertão: veredas* (1956), una de las obras primas de la literatura brasileira. Obra que, como señaló el crítico Benedito Nunes, es particular porque reinventa un lenguaje, compuesto por una «...estructura mendrica, laberíntica, que involucra también diferentes formas del romance, de cual extrajo esquemas característicos para construir la forma compleja, inconfundible de su obra...»²². *Grande Sertão : veredas* deja en evidencia un entramado epistémico y poético singular que produce una serie de instancias espaciales- temporales.

Gran Sertón: Veredas es un romance en primera persona, que narra la vida del yagunzo Riobaldo. El relato va dirigido a un receptor que no es identificado, a quien Riobaldo le cuenta sobre vivencias como yagunzo y su travesía por las veredas del sertón de Minas Gerais, con el propósito de ejercer venganza por la muerte de Joca Ramiro, jefe de los yagunzo y padre de Diadorín, compañero de Riobaldo. La obra muestra al sertón desde la mirada y las experiencias de Riobaldo quien modela un sertón caótico, donde el bien y el mal se encuentran en constante tensión.

Riobaldo es marcado por una serie de acontecimientos que lo impulsan al desplazamiento por la región sertanera, desde la muerte de su padre a incursionar en el bando de Ze-Bebelo en contra de los yagunzos; posteriormente abandona este grupo para unirse al bando de Joca Ramiro, jefe de los yagunzos, quien es traicionado y asesinado por Hermógenes. Esta última acción marca el inicio de un recorrido profundo por las fauces del sertón, en busca de venganza, donde explora planicies y cerros, confrontando sequias, lluvias, ríos y espacios áridos, a la fastuosidad vegetal y la resequedad de la tierra azotada por el sol recalcitrante. Riobaldo describe de forma particular cada espacio y criatura que habitan estas tierras, mostrando un escenario en continua transitoriedad.

La obra rosarina marca un antes y un después de la literatura brasileira relacionada a la tierra. Riobaldo, según Cándido, muestra un mundo que se agota en la observación, además de alcanzar una dimensión universal al abordar el tema del ser humano y su destino²³, al igual que los grandes relatos como la *Odisea*, *El quijote*, *Fausto*, entre otros. Cándido ve a la obra rosarina como una heterolateridad, es decir que construye desde la mirada externa una

²² Benedito Nunes, *A Rosa o que é de Rosa*, (Rio de Janeiro: DIFEL, 2013), 181.

²³ Cándido, *Tese e antítese...*, 21-22.

multiplicidad, y destaca la perspectiva de Cavalcanti Proença, que señala que esta multiplicidad formula diferentes estadios de virtualidad en la novela. El sertón, no solo es descrito, sino que es reinventado mediante acontecimientos y afectos.²⁴

Entonces comenzamos a sentir que la flora y la topografía obedecen con frecuencia a las necesidades de la composición; que el desierto es ante todo una proyección del alma, y las galas vegetales simbolizan las huellas afectivas, poco a poco vemos surgir un universo ficticio, a la medida que la realidad geográfica es recubierta por una naturaleza convencional.²⁵

El sertón evidencia una relación intrínseca entre sujeto y territorio. Si pensamos esta geografía y los personajes de Riobaldo y Diadorín bajo la categoría de nomadismo analizada, a principio de la década de los ochenta, por Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, podemos comprender el territorio y el sujeto como agentes de la alteridad, en tanto, desestructuran el orden simbólico en pos de una nueva naturaleza, una naturaleza yagunzo o sertanera. El sujeto nómada, al contrario del sedentario, deshace las fronteras del espacio que habita. Su forma de vida está marcada por el desplazamiento, promueve el abandono del sentimiento de pertenencia a un solo lugar. El nómada, mediante una máquina de guerra²⁶, formula una estrategia que vuelve particular todos los puntos de un territorio, ejerciendo una desterritorialización para reterritorializarse, es decir que, a pesar de su constante movilidad el nómada produce en cada punto alianzas y afectos con los elementos de su entorno.

El yagunzo visto como un nómada, traza trayectos que se van desvaneciendo por las lluvias del sertón, pero en los cuales va creando un flujo de afectos que vuelven particular a cada vereda. Riobaldo da señales de este tipo de vida nómada, «Cada día es un día... Triste es la vida del yagunzo, dirá usted. Ah, me quedo riéndome. Ah, usted no diga nada. “Vida”

²⁴ Cándido, *Tese e antítese...*, 21-22.

²⁵ Cándido, *Tese e antítese...*, 124.

²⁶ La máquina de guerra propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari, no remite necesariamente a una confrontación bélica, sino más bien a una instancia crítica inevitable, donde se genera un movimiento de ruptura con un sistema de Estado que configura determinadas normas a los sujetos y al territorio. En este movimiento de destitución de un orden establecido, la máquina de guerra es un mecanismo de creación de «Frente a la medida esgrime un furor, frente a la gravedad una celeridad, frente a lo público un secreto, frente a la soberanía una potencia, frente al aparato una máquina. Pone de manifiesto otra justicia, a veces de una crueldad incomprensible, pero a veces también de una piedad desconocida (puesto que deshace los lazos...)» Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, (Valencia: Pretextos, 2004), 360.

es una noción que uno completa seguida así, pero sólo por ley de una idea falsa»²⁷. La vida del yagunzo no obedece a una rutina, sino que se hace cada día, en cada lugar de las veredas, de una forma distinta, con diferentes acontecimientos. Riobaldo se puede pensar como un sujeto umbral, como un «...nómada que habita esos lugares, se mantiene en esos lugares, y él mismo los hace crecer en el sentido en el que se constata que el nómada crea el desierto en la misma medida en que es creado por él.»²⁸

En este sentido, el sertón es un espacio nómada al igual que el sujeto que lo transita, al deshacerse de la sustancia que lo remite a una materialidad formada y lo torna informe, es decir que se encuentra en constante transformación. Raúl Antelo en *Territorio no es objeto*, propone a la literatura como un espacio donde se crean diferentes espacialidades del territorio, más allá de los códigos que subordinan como objeto. La literatura es para Antelo, un espacio heterónimo donde el lenguaje se vuelve una emergencia que deshace para crear, una zona de alianzas donde la relación entre sujeto, territorio, animales, plantas, etc. están en constante devenir. «Lo espaciado es ensamblado, es decir, coligado por medio de un lugar, un nexo, una sintaxis.»²⁹. El lenguaje separa la idea del autor de los sentidos establecidos de un lugar, ejerciendo un movimiento de reinención. En este sentido, Riobaldo plantea un sertón que deje de corresponder con la formación ideológica de la geografía brasileña.

Antelo ve en *Macunaíma* de Mario de Andrade esta potencia de lo literario para efectuar un desdoblamiento de la geografía amazónica, lo mismo que torna a la tierra en espectro, es decir, en zona no definida que nos lleva a pensar en lo extensivo e intensivo, como lo plantean Deleuze y Guattari. Lo extensivo responde a un cuerpo, su tamaño, forma, etc.; mientras que lo intensivo a la temporalidad. En este sentido, la literatura se desvincula de la condición extensiva y se vuelve intensiva en tanto propone un tiempo heterogéneo, de vibraciones y transformaciones, que rompen con la linealidad.

En *Grande sertón: veredas*, Riobaldo constata lo extensivo e intensivo en un fenómeno espacio-temporal del sertón literario, al decir «Aquellos campos son sin tamaño...

²⁷ João Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*, (Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008), 351.

²⁸ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...* 386.

²⁹ Antelo, *Territorio no es objeto...*, 28.

el sertón está en todas partes»³⁰. El sertón que Riobaldo inventa y que lo inventa a él, franquea los límites de lo determinado, por medio de un lenguaje intensivo. Este sertón es la imagen del erizo alemán recordado por Antelo, «... un erizo catacrético (“un hérisson catachrétique”), todo flechas hacia afuera...»³¹, es decir un sertón que está al margen de la geografía cartografiada, un sertón sin límites, que está en todas partes y en ninguna, al igual que el yagunzo que transita sus veredas, va en todas las direcciones y en ninguna. «El sertón — como se dice— queriendo usted buscarlo, nunca lo encuentra. De repente, por sí, cuando uno lo espera, el sertón viene»³², de tal forma que evidencia una cualidad barroca de pliegue y despliegue. El sertón es materia viva que se piensa a sí misma, compuesto por seres y relaciones que van mutando, como la tierra de origen de Riobaldo deja de llamarse *Alegres*, a pesar del deseo del protagonista.

1.3.La constitución del Sertón

[...] thought involves not just the entire body of an individual, but entire territories, meaning the multiple species and existents that constitute it. We may call it thinking with the territory...Given that thinking does not happen in the interior recess of the personal mind, it is more like going out and encountering visible and invisible beings who constitute a territory, any given world.

Juan R. Duchesne Winter, *Plant Theory in Amazonian Literature*.

El sertón pasa de ser objeto a ser «materia viviente» que posee la capacidad de pensarse a sí mismo. Lo que para Juan R. Duchesne Winter viene a ser una perspectiva cósmica, que solo es posible si se considera una amplia extensión de seres interrelacionados, que evidencian que el pensamiento no es exclusivo del sujeto³³. Duchesne Winter reflexiona sobre una ética vegetal a partir de la teoría de las plantas, que propone que los seres vegetal poseen cualidades ontológicas capaces de generar pensamiento, además, de ser fractales que

³⁰ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 13.

³¹ Antelo, *Territorio no es objeto...*, 28.

³² Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 337.

³³ Juan R. Duchesne Winter, «Plant Theory and Amazonian Metaphysics», en *Plant Theory in Amazonian Literature*. (Palgrave macmillan, 2019).

constituyen su entorno, motivo por el que se puede pensar en una potencial afectivo y una ética vegetal que comprenda la emancipación de plantas ante una perspectiva antropogénica, que estipula que los únicos seres capaces de producir pensamiento son los humanos. En este sentido, según Duchesne Winter, «Dado su papel fundacional y genético en la vida planetaria y dado su poderosas facultades perceptivas, comunicativas e intelectivas, las plantas deben ser reivindicadas como seres favorablemente comparados, no solo con los animales, sino también a los humanos»³⁴. Estos postulados nos permiten pensar un espacio particular, dejando de lado el pensamiento moderno donde el ser humano subordina a la tierra y a otras manifestaciones de vida.

Duchesne Winter piensa el orden viviente de las plantas «...como entidades subalternas que, gracias a su potencial afectivo universal, de alguna manera pueden elevarse, o elevarse a sí mismas, de su actual condición de seres marginados, oprimidos, necesitados de liberación, a un rol central dentro del marco de una transformación social y civilizatoria.»³⁵ Duchesne apela por la relación de la comunidad indígena con lo vegetal, donde se piensa con las plantas y no sobre ellas, produciendo alianzas con la tierra, con otros seres humanos y no humanos. Duchesne Winter, apoyado en la cosmología indígena, reflexiona sobre ciertos postulados científicos que sugiere en las plantas una capacidad de desenvolverse de ciertas formas en determinados entornos, proponiendo a las plantas como seres inteligentes y con perspectiva propia, capaces de dislocar la temporalidad lineal, superando una condición de subordinación a la razón del sujeto antropocéntrico.

Pero, ¿qué tiene que ver la perspectiva vegetal del Amazonas de Duchesne con el caótico sertón? Duchesne parte de una concepción animista amerindia que atribuye «...no solo la inteligencia, sino también el estatus de persona a casi cualquier ser.»³⁶. En la novela *Gran sertón: veredas*, Guimarães Rosa ve el ánimo del sertón que reside en todas las cosas y seres, porque «El sertón está dentro de uno»³⁷, «El yagunzo es el sertón»³⁸, es la tierra que tiembla, el tigre que se acerca por debajo de la silla, el mato y los animales; es el sertón

³⁴ Duchesne Winter, *Plant Theory*..., 16.

³⁵ Duchesne Winter, *Plant Theory*..., 15-16.

³⁶ Duchesne Winter, *Plant Theory*..., 19.

³⁷ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*..., 274.

³⁸ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*..., 276.

solitario, que siente miedo, que es bravo. La tierra, las plantas, los animales, lo humano y no humano sertaneros tienen la capacidad de relacionarse, condición que permite, retomando a Antelo, que el sertón pueda asumir la categoría de un sujeto que piensa y se piensa a sí mismo, mientras que al mismo tiempo establece espacios de contagio. Un ejemplo es la relación de la mandioca y la tierra que nos muestra Riobaldo, a definir la condición cambiante del Sertón:

La mandioca dulce puede de repente ponerse irritada; no sé los motivos; a veces se dice que es por replantada siempre en el mismo terreno con cambios seguidos, de esquejes; se va haciendo amarga, poco a poco, toma de sí misma su propio veneno. Y ahora, fíjese: la otra, la mandioca brava, también puede a veces volverse mansa a lo tonto, comerse sin mal alguno.³⁹

La mandioca es vista como una entidad capaz de establecer una relación con la tierra y responder a las formas de cultivo y las condiciones en la que es plantada, evidenciando que posee inteligencia como lo plantea Duchesne. Inteligencia que le permite superar el estatuto de objeto, y la inscribe como una parte integral de un todo, es decir que, en relación con otro elemento configuran al sertón.

En *Grande sertón: veredas* todos los elementos del sertón están conectados de formas particulares, como el yacaré (caiman endémico de la región) no es solo reptil, sino también es el yagunzo apodado Yacaré, o el lugar que se incendia, Yacaré Grande, al igual que el árbol de jatobá y el lugar Jatobá Torcido, incluso el mismo Riobaldo que deja su nombre al ser nombrado jefe de los yagunzos y es renombrado Urutú- Branca (Serpiente- Blanca). Son varios los ejemplos de estas relaciones, que en ciertos casos se expresan como agenciamientos, los mismos que derivan en devenires animales, plantas, yagunzos, sertón, etc.

De la misma forma en que Duchesne, a través de la idea de Marder, plantea que es necesaria la libertad vegetal para la libertad humana. Guimarães Rosa hace de la literatura una cura que formula una alianza territorio-sujeto, que deriva en multiplicidad de umbrales,

³⁹Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 16.

que liberan al sertón de la representación del estado nación. Retomando a Antelo en la literatura:

Surge así el diseño, que no es más que el designio de los astros sino escritura del desastre, como auto diseño, en el sentido que le atribuye Boris Groys, es decir, prosopopeya, y así diríamos que no cierne el Brasil, si no los Brasiles, una construcción compleja y compósita, a la que nunca se acaba de llegar. No se trata tan solo de que Brasil no queda lejos, sino quizás de que "nenhum Brasil existe."⁴⁰

Este Brasil-no-Brasil, de Antelo es el sertón rosariano, que se aleja de la imagen cartografiada en un mapa de Brasil, un Brasil que construye su identidad a partir de los restos de la colonia portuguesa. La literatura de Guimarães Rosa escapa a esa identidad, y desdobra el territorio en una amalgama de espacios que reinventan la idea del sertón que deja de ser objeto de un proyecto de nación. «El sertón es del tamaño del mundo.»⁴¹, o bien es un espacio inmanente donde existen mundos otros dentro del mundo, es un universo de umbrales en continua transición.

El sertón *otro* que propone Guimarães Rosa es un universo caótico, que perdió su correspondencia con la realidad modernizante. Este sertón no sertón, es un reducto donde convergen lo humano y lo no humano, agentes que se interrelacionan, a tal grado que vienen a ser el sertón en sí. Podemos pensar en este espacio literario como un cosmos, según lo propone Duchesne, donde la geografía y los seres que la habitan sufren una constante metamorfosis en su articulación, cada rescoldo de la narración es un espacio diferente, desde lugares fértiles rodeados por caudales como el Rio Janeiro y el San Francisco, o espacios como las Veredas muertas, donde la miseria, la aridez y la caatinga priman. La narración nos induce a un caos, un movimiento irregular deshabilitador del orden, proponiendo nuevas formas de agenciamiento que constituyen el sertón. «El caos no es un estado inerte o estacionario, no es una mezcla azarosa. El caos caotiza, y deshace en lo infinito toda consistencia.»⁴² El espacio va cambiando de aspecto constantemente, al igual que la naturaleza de sus sujetos, mostrándonos que nunca son los mismos, es una multiplicidad

⁴⁰ Antelo, *Brasil verlo venir...*, 64.

⁴¹ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 70.

⁴² Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, (Barcelona: Anagrama, 1993), 46.

donde los opuestos confluyen, se trata de un espacio de cambios, alianzas y contagios que particularizan este espacio. El Sertón rosariano donde «... los caminos no se acaban», es una narración que deconstruye la imagen del sertón, postulándolo como un espacio narrativo infinito, abierto a nuevas posibilidades de ser.

Segundo capítulo: El sujeto sertanero

Nonada. ¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, si hubiese... Lo que existe es el hombre humano. Travesía.

João Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*.

2.1. La naturaleza caótica del sujeto

[...] el sertón es donde manda quien es fuerte, con las astucias. ¡Dios mismo cuando venga, que venga armado! Y una bala es un pedacito de metal [...]

João Guyimaraes Rosa, *Gran sertón: veredas*.

El sertón es una vasta región condicionada por formas particulares, políticas, sociales y económicas que han establecido un entorno de precariedad, donde la tierra, los animales y los sujetos están inmersos a diversas dinámicas de explotación. Walnice Galvão Nogueira, crítica brasilera, en su texto *As formas de lo falso* (1972), plantea que la proximidad a la violencia propicia un espacio particular de fuerzas creadoras. Galvão Nogueira recalca esta violencia, como uno de los rasgos destacados en la obra de Guimarães Rosa, que profundiza en la complejidad del tejido social sertanero y sus formas de vida como márgenes del proyecto civilizatorio de la modernidad. La violencia viene a ser un eje central en los procesos de subjetivación de los individuos locales, quienes manifiestan una subjetividad atípica que contraviene al orden simbólico impuesto. La violencia es inherente al sujeto del sertón, impulsa una vida ligada a la supervivencia en un ambiente hostil, el sertanero desenvuelve formas, comportamientos y relaciones que responden a sus necesidades existenciales y que se superponen a los preceptos morales de los ciudadanos de la nación.⁴³

El sertón como espacio muestra diferentes formas de ordenamiento, y a su vez, estrategias que transgreden esos órdenes. Entre los agentes de orden destacan los terratenientes, propietarios de grandes extensiones de tierra, quienes establecen una dinámica

⁴³ Walnice Galvão Nogueira, «A lei e a lei do mais forte» en *As formas de lo falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*, (São Paulo: Editorã perspectiva, 1972.), 21.

de sistematización social donde se manifiesta una relación de opresión y sumisión, basándose en determinados factores económicos, raciales y de educación. El sertanero tiene opciones limitadas para su autonomía económica y material, viéndose en la necesidad de ejercer una faena ardua que no lo libera de su miseria, sino, por el contrario, lo condena a una vida de servidumbre:

Esta numerosa población, fue genéticamente determinada por su exclusión del proceso económico, encuentra su posibilidad material de supervivencia en la peculiaridad del latifundio. Ya sea en las haciendas direccionadas a la producción mercantil, o sea en las haciendas de ganado, queda tierra. En ambos casos, se debe a las rudimentarias técnicas de exploración: en el caso de la agricultura. Sin embargo, este exceso de tierra no es gratuito; siempre pertenece a un propietario, que tiene derecho a permitir que alguien viva en ella y practique una pequeña cosecha de subsistencia. Este es el tipo puro de residente, pero de una forma u otra, vivir "a favor" en la tierra ajena implica un compromiso personal con el terrateniente...⁴⁴

La población rural sertanera, en su mayoría, está condicionada por una estructura latifundista que regula su vida. El sertanero no es dueño de la tierra que habita, ni del fruto de su trabajo, asume una existencia de sujeción a un potentado que establece las normas y el orden social del espacio. Los decretos sociales corresponden a un interés personal y no comunitario, donde los sujetos están subordinados a formas de trabajo esclavistas. Este sistema latifundista, según Galvão Nogueira, propicia la creación de «...pequeños grupos, aislado unos de otros»⁴⁵, que incrementa aún más la división social y las desigualdades de las comunidades rurales. Este aislamiento también puede ser comprendido como forma de soledad o abandono de los centros de poder nacionales, siendo el trabajo en las haciendas la mejor vía para su supervivencia.

Los sujetos en las comunidades sertaneras que no realizan faenas agropecuarias y de servidumbre para los hacendados, se ven sumidos en una vida de miseria aún más severa que aquellos que pactan con los terratenientes, varios sometidos a los desplazamientos por el desierto a causa de las secas. A todos estos, se suman grupos particulares, que promueven la

⁴⁴ Galvão Nogueira, *As formas de lo falso...*, 37.

⁴⁵ Galvão Nogueira, *As formas de lo falso...*, 40.

insubordinación: los cangaceros y yagunzos. Bandos armados que se desplazan por el sertón viviendo de asaltos, o en efecto, invierten roles con los estancieros y asumen el lugar de defensores de las propiedades a cambio de remuneraciones o tributos. El yagunzo paga por su libertad con vida al filo de la navaja en enfrentamientos criminales; supera la miseria más marcada pero no puede dejar la violencia que lo arrastra por diferentes parajes del sertón. «Sólo cuando se jornalea de yagunzo, en lo tieso de las marchas, praxis de ir en movimiento, no se nota tanto: el estatuto de miserias y enfermedades. La guerra divierte; el demonio lo piensa.»⁴⁶. En cualquiera de estas perspectivas la masa sertanera deja de lado sus propios intereses, unos a disposición de un “señor hacendado”, y otros a un destino de incertidumbres, ambos situados en una vida marcada por el sufrimiento.

En este sentido, *Grande serón: veredas* viene a ser una obra que aborda las condiciones de miseria y violencia de los grupos sertaneros, no precisamente para crear una estampa representativa de su vida, sino más bien, para profundizar en la complejidad de la naturaleza de los sujetos que habitan el sertón. El personaje principal que condensa esa amalgama de rostros del sertón es Riobaldo, un hacendado que relata a un joven foráneo las anécdotas de su vida de yagunzo, entre ellas su relación con Diadorín. Riobaldo recrea un sertón a través de sus memorias, estimulado por una violencia primigenia que lo supera, el narrador muestra el ordenamiento del mundo desde su subjetividad dejando entrever los continuos cambios de un espacio marcado por tensiones sociales históricas.

La violencia, como señala Mabel Moraña, en los contextos latinoamericanos va «creando un *expose* casi pornográfico de las contradicciones, paradojas e injusticias del proyecto moderno y sus formas de implementación, la violencia es expresión de fracturas profundas en el cuerpo social»⁴⁷. Las formas de violencia pueden ser diversas, y tienen como consecuencia, un ambiente tensionando donde se suscitan puntos de fuga de lo normado. Esta violencia que atraviesa al sujeto rosariano contraviene la voluntad de poder que restringe al sertanero, condenándolo a la servidumbre y a la miseria. La violencia apunta a una vida ilimitada que se despliega en un universo caótico.

⁴⁶ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 58

⁴⁷ Mabel Moraña, «Modernidad y violencia, (acerca de los aportes críticos de Bolívar Echeverría)» en *Territorios y forasteros. Retratos y debates latinoamericanos*, (Guayaquil: UArtes ediciones, 2015), 185.

Riobaldo representa la inestabilidad de la naturaleza humana. Podemos pensar en una naturaleza kafkiana que sufre una continua metamorfosis, condicionada por factores económicos, sociales y políticos. Esta variación del sujeto propone una ambigüedad que, según Galvão Nogueira, es el principio organizador de la novela, precedido de un padrón dual, que se manifiesta en las temáticas rural-urbano, hacendado- yagunzo, Diablo- Dios, etc. La ambigüedad es «La cosa dentro de la otra... es un patrón que comprende dos elementos de diferente naturaleza, uno es el continente y el otro el contenido»⁴⁸, lo ambiguo viene a ser las variantes de sentidos, que no necesariamente contradictorias, sino más bien indefinidas. En este sentido, podemos pensar que el relato parte de una realidad tensionada, un fenómeno material, pero no para ser representado, sino más bien que propicia a través del lenguaje nuevas situaciones de vida que están latentes en los márgenes del orden moderno instalado por el estado nación.

El texto de Guimarães Rosa no necesariamente evidencia dos polos opuestos, sino los intersticios entre las polaridades, que van develando posibilidades de ser en sí mismo. En este sentido, Gabriel Giorgi sobre Rosa insta que, «...Guimarães pone en guerra dos políticas y dos ordenamientos de cuerpos en tanto que posibilidades opuestas de la modernidad, y hace de la ficción el punto de registro de esa tensión»⁴⁹. La ficción de Guimarães trabaja con una materia cadente, que pone en escena cuerpos y restos heterogéneos que se oponen a desaparecer en la expansión del proyecto moderno, y que operan como agentes desestabilizantes, que señalan otras formas de vida desde los márgenes.

En este sentido, Riobaldo muestra en su narración el mundo rural y urbano, haciendo del espacio literario un lugar de tensiones e intensidades mediante el cual podemos cuestionar categorías de sujeto, género, territorio, etc. El narrador-protagonista, un hombre rural hacendado y ex-yagunzo, relata su vida a un joven doctor de la urbe que no participa activamente en la narración. La presencia de la voz de Riobaldo que esgrime la historia, y el silencio de su oyente, invierten un orden de poder, donde el hombre urbano que representa a la civilización capaz de ilustrar al hombre rural, es instruido por las experiencias del hombre marginal. Si bien, Riobaldo recibió instrucción de joven y muestra el abandono de la vida de

⁴⁸ Galvão Nogueira, *As formas de lo falso...*, 12.

⁴⁹ Gabriel Giorgi, *Formas de lo animal*, (Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2014), 62.

conflicto, no pertenece del todo a la comunidad letrada de la urbe, ya que su vida corresponde a formas arcaicas, tanto en su organización social, como en su producción material, que persisten en un estado de desorden que va contra los lineamientos de una sociedad industrializada. En *Grande sertón: veredas*, los roles se deconstruyen, poniendo en evidencia la naturaleza y saberes del sujeto sertanero. Riobaldo es el sujeto rural, que creció en un ambiente hostil y precario, no obstante, la violencia que lo somete fue el estímulo para la creación de nuevas experiencias que traen consigo la ruptura de todo orden y moral.

Riobaldo relata aquello que es nubloso para el hombre foráneo y que solo los seres que habitan el sertón conocen. Al estar situados en un espacio liminar, sus formas de comportamiento se adaptan al ambiente inestable que lo concibe replicando, no de forma mimética, sino intensiva, la potencia de todos los elementos que lo rodean, efectuando un vínculo particular con cada lugar, animal y sujeto:

Usted nonada conoce de mí; ¿sabe lo mucho o lo poco? El Urucuia es único... La vida vencida de uno, caminos todos para atrás, ¿es historia que instruye la vida de usted, algún? Usted llena un cuadernito... ¿Ve usted dónde está el sertón? ¿A su orilla, en medio de él? De donde todo sale es de oscuros agujeros, quitado lo que viene del cielo. Lo sé.⁵⁰

Riobaldo oscila entre las fauces subrepticias de su entorno, exponiendo la infinidad de caras que puede tener el espacio sertanero, en tanto el mismo deviene sertón. Esta condición que lo sitúa al margen de la urbe civilizada, hace que su narración no pretenda establecer una autoridad, pese a su deseo de ser escuchado por el joven doctor. Al dirigirse al forastero el personaje emplea el adjetivo «nonada»⁵¹, uno de los recursos que permite que su narración no asuma un lugar de poder determinante, al contrario, sus memorias son manejadas como huellas trazadas por una experiencia de vida que agitan las convicciones del individuo. Nonada es el término con el que inicia la novela y que está presente en varios apartados hasta

⁵⁰ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 58

⁵¹ El adjetivo Nonada comparte, en portugués y español, significados iguales. Según la RAE, nonada es una: Cosa de insignificante valor, mientras que en el diccionario Aurelio de la lengua portuguesa, se encuentra como *ninheria*, que es: Objeto muy pequeño y sin valor; insignificancia. Valor muy bajo que pagas por algo; mezcla, bagatela. Algo sin significado, sin importancia.

<https://dle.rae.es/nonada>, <https://www.dicio.com.br/nonada/>

el final. El nonada nos figura algo sin importancia, restando las determinantes. Al usar la expresión nonada el narrador no pretende encarrilar su relato junto a las grandes historias, más bien convoca una vía alterna, inconcebible fuera de lo literario: «En dentro de las aguas más clareadas hay un sapo roncadador. ¡Nonada!»⁵². La vida del sertón agita la apacibilidad de la vida organizada, como el sapo roncadador que desentona las aguas mansas haciéndolas vibrar.

La narración expone la inestabilidad del sertón constituida por una zona de lo ambiguo. Entre otro de los recursos de la obra utilizados para potenciar esta condición ambigua tenemos relación entre: Diablo y Dios. Una dicotomía, que al igual que el sujeto rural y urbano, presenta dos fuerza en constantes enfrentamientos. Para Riobaldo, Dios representa lo bueno, lo estable, la presencia divina aplacadora del malestar del hombre rural, y se torna el motor que estimula una moral que regula las acciones del individuo, mientras que el Diablo representa lo contrario, un espacio de libertades ilimitadas, asociado con el mundo interno del ser humano:

Con Dios existiendo, todo de esperanza: siempre un milagro es posible, el mundo se resuelve. Pero, si no hay Dios, estamos perdidos en el vaivén, y la vida es burra. Es el abierto peligro de las grandes y pequeñas horas, no pudiendo facilitarse, es todo contra los acasos. Habiendo Dios, es menos grave descuidarse un poquito, pues al final sale bien. Pero, si no hay, lo que no es Dios es estado del demonio. Dios existe hasta cuando no hay. Pero el demonio no hace falta que exista para que lo haya; sabiendo uno que no existe, entonces es cuando toma.⁵³

Dios corresponde a una vida organizada por lo “correcto”, es parte fundamental en el ideal de la sociedad progresista de la modernidad. La perspectiva religiosa que pone en tensión la imagen del Diablo y Dios, estableciendo políticas de ordenamiento sobre lo “incorrecto” de la vida sertanera. Riobaldo-hacendado exalta la divinidad con el afán de encontrar un punto en común con el hombre urbano. El Diablo, por otra parte, vendría a ser la vida en crisis, desordenada por el sujeto que reconstruye el sertón desde una política personal. Para

⁵² Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 275.

⁵³ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 59.

Riobaldo-hacendado es el producto de una imaginación, sin embargo, para Riobaldo-yagunzo es el medio para la libertad de sí mismo.

La presencia del Diablo en el imaginario del sertanero está marcada desde el epígrafe de la obra, «El diablo en la calle, en medio del remolino...»⁵⁴, hasta el final de la narración. En el inicio de la narración, Riobaldo reflexiona sobre su presencia en la tierra de las secas, viendo una manifestación del demonio e las deformaciones de los animales, en la naturaleza inestable de la gente y en la rudeza caótica de ambiente del sertón. La presencia del diablo es la razón de la violencia, y es quien permite revelar una naturaleza hasta el momento reservada. «Me explicaré: el diablo campea dentro del hombre, en los repliegues del hombre; o es el hombre arruinado o el hombre hecho al revés»⁵⁵. El Diablo está ligado al mundo imaginario que abre un punto de fuga en la normalidad de la vida del individuo rural. El Diablo no es un ser que trasforma al individuo, es el medio para el hombre se invierta así mismo, y despliegue su naturaleza hacia el exterior. En el sertón la presencia del diablo marca la recursividad infinita del lenguaje que despliega umbrales entre el hombre y el afuera.

Riobaldo-yagunzo busca establecer un pacto con el Diablo para lograr su venganza, mientras que, en el tiempo presente, Riobaldo-hacendado se afianza en la figura de Dios como única verdad, integrándose en la normativa cultural de los ciudadanos. El pacto, tanto divino como diabólico, son comprendidos en la novela como productores de normas y deseos: el pacto divino ordena la vida, mientras que, el pacto con el Diablo, propone otras formas de desorganización lo impuesto. Cada pacto es una acción política que pone en tensión la relación del orden y el caos. «Todos los caminos de uno son resbalosos. Pero, también, caer no perjudica demás; ¡uno se levanta, uno sube, uno vuelve!»⁵⁶. La naturaleza sertanera está caracterizada por la tensión constante entre las fuerzas del bien y el mal. Uno de los casos más concretos en los que podemos constatar esta naturaleza cambiante, es en la historia de los vecinos de Riobaldo. Pedro Pindó, un hombre bondadoso, y su hijo Valtei, un niño que desde chico mostró que era «amante de lo ruin»⁵⁷. Valtei sentía placer lastimando

⁵⁴ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 11.

⁵⁵ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 15.

⁵⁶ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 277.

⁵⁷ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 18.

personas y sacrificando animales, hasta que un día sus padres con afán de corregirle, terminaron contaminados del lóbrego placer de su hijo.

...le atizan de firme, dejan al niño sin comer, le atan a los árboles del terrado, desnudo desnudito, hasta en junio frío, le señalan el cuerpo con la maniota y la correa, después le limpian la piel de sangre, con jícaras de salmuera... Anda, que ahora, bien que se ve, Pindó y la mujer se acostumbraron a sacudirle; poquito a poquito han ido encontrando en ello un placer feo de diversión; como regulan las sobas en horas fijas confortables, llaman ya a la gente para que presencien el buen ejemplo.⁵⁸

Pindó y su mujer en su afán de corregir a su hijo, optan por el castigo del cuerpo como una forma de expiar sus maldades, asumiendo el placer que sentía su hijo al herir la carne, condonan la violencia por un bien mayor. Ese goce perverso es el desvío que convoca nuevas experiencias situadas en una instancia intermedia entre el bien y el mal, los padres se desvían de sus preceptos morales y descubren el placer en una instancia caliginosa donde sus principios se anulan y se eleva un deseo que emerge dejando entrever una naturaleza tensionada en constante cambio.

A partir de esta imagen, podemos pensar en el sujeto y el sertón tensionado por fuerzas que le dan forma, pero que también pueden deformarlo. «El sertón no es maligno ni caritativo, mano oh mano: quita o da: o agrada o amarga a usted, conforme usted mismo»⁵⁹, el sertón está sometido a una continua reinención junto a la deleznable naturaleza de sus sujetos, todo es y no es, bien y mal, paz y guerra. «...el sertón es una confusión en grande demasiado sosiego...»⁶⁰. La ambigüedad en la obra rosariana muestra las variables del ser humano y el sertón, llevados más allá del límite para reinventar su mundo a partir de singularidades que conforman lo múltiple.

⁵⁸ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 18.

⁵⁹ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 468.

⁶⁰ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 399.

2.2. Diadorín y Riobaldo

Lo bueno y lo malo sólo pueden ser el producto de una selección activa y temporal, a recomenzar.

Félix Guattari y Gilles Deleuze, *Mil mesetas*.

El yagunzo es la figura idónea para comprender la complejidad de la existencia en crisis del sujeto sertanero. *Grande sertón: veredas* presenta varios grupos armados independientes que plagan la tierra de la *caatinga*. Entre algunos de ellos destaca Joca Ramiro, jefe yagunzo, descrito por Riobaldo como un « ¡gran hombre príncipe! era político»⁶¹. Este personaje proponía la unión entre bandos, su muerte es el acontecimiento que propicia la travesía de Riobaldo. El personaje de Joca Ramiro puede ser interpretado como la balanza de la justicia que equilibra el sertón, al morir se produce un desequilibrio que incide en la concepción del sertón. También, diametralmente opuesto a la figura de Joca Ramiro, tenemos a Hermógenes, descrito como «...el que nació formado tigre, y asesino»⁶², personaje sanguinario que no congraciaba con las ideas pacifista e indulgentes de su líder, Joca Ramiro. Asimismo se encuentran los yagunzos: Zé Bebelo, hombre de ideales políticos, Medeiro Vaz, dirigente que fracasa, y Ricardo, que lucha por el deseo de enriquecerse, entre otros yagunzos. Cada guerrero muestra patrones de conducta diferentes, todos al margen de los dispositivos de justicia del sistema ordenador.

No hay un principio común que modele la vida del hombre yagunzo, cada individuo asume ser guerrero por circunstancias o motivaciones particulares. Sin embargo, todo sujeto yagunzo incide en la ruptura contra la moral, todos dejan de lado cualquier juicio de valor que les impida lograr su cometido, valiéndose de la idea de que sus acciones criminales son justificables, en tanto responden a una causa. Según Antonio Candido:

[...] el yagunzo de Guimarães Rosa no es un ladrón; es un híbrido entre un secuaz y un hombre de guerra. El verbo que emplean los personajes para describir su actividad

⁶¹Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 21.

⁶²Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 21.

es "guerrear", describiéndose a sí mismos como "guerreros" y oponiéndose, en la horca del atrevimiento, a las artes sedantes de la paz [...] ⁶³

El yagunzo no es solo un criminal sin decoro, sino que también se asume como guerrero, debido a que su vida violenta está ligada a la confrontación de las fuerzas que lo oprimen, el yagunzo muestra una resistencia, al mismo tiempo que manifiesta una declaración de guerra al Estado, el Feudo e incluso a Dios. Opuesto a las «*artes sedantes de la paz*» que se presentan como cortinas de humo o con pretensión unificadora de lo normado sobre lo otro heterogéneo que no puede cerrarse en la imagen depuradora de la nación, a lo que se opone esa intensidad que expresa el devenir guerrero del yagunzo. Retomando la temática de la violencia, el yagunzo corresponde a una barbarie creadora que se opone a la violencia de la civilización.

Por esas razones planteamos la relación entre la vida del yagunzo con el Diablo: «...incluso, quien a ser yagunzo se mete, ya es de alguna manera nuncio del demonio» ⁶⁴. El Diablo además de efectuar una posesión del cuerpo del hombre que incide en sus acciones violentas, ejerce una desposesión de las fuerzas que lo restringen. De esta manera, comprendemos que el imaginario del guerrero sertanero concibe de adentro para fuera su mundo y así mismo, por una libre elección de acciones y comportamientos.

La vida del yagunzo está marcada por una elección que pone en manifiesto la inmanencia entre el pensamiento y el afuera del individuo; el sertanero deja de ser un individuo común del sertón, para constituir una geografía imaginaria de seres indeterminados. La vida del yagunzo se puede comprender como un acontecimiento, concepto de Deleuze que nos refiere a un recomenzar sin establecer una nueva estructura, es decir a una nueva acción de reinención.

El acontecimiento deleuzeano nos permite abordar las singularidades presentes en la vida yangunza sin caer en categorías transcendentales. Podemos comprender al acontecimiento como una irrupción, con una potencia que evidencia lo no efectuado dentro de la historicidad, es decir, que propone maneras de pensar la vida del sertón mas allá de las normas impuestas. Según Deleuze, el acontecimiento es coextensivo al devenir y la

⁶³Cándido, Tese e antítese..., 128-129.

⁶⁴ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 20.

diferencia, instancias que nos permiten pensar en una realidad otra, fuera del marco regulado por la nación. «El acontecimiento no es el objeto en tanto que designado, sino el objeto como expresado o expresable, nunca presente, sino siempre ya pasado o aún por venir».⁶⁵ El acontecimiento en el plano temporal no está ligado a un presente homogéneo, sino más bien, se trata de una relación con los restos que atraviesa el pasado y el futuro, una temporalidad ilimitada, infinita, que amenaza la temporalidad lineal de la modernidad.

El acontecimiento genera nuevas conexiones, agenciamientos, intensidades que ponen en relieve formas alternativas a las categorías transcendentales del ser. Riobaldo y Diadorín son yagunzos que trazan diferentes posibilidades de ser y no ser en el Sertón. Ambos sujetos establecen una relación que en primera instancia está ligada al territorio, condicionados al nacer en una tierra de bastos confines. Riobaldo nos dice que el sertón es del tamaño del mundo, lo que nos lleva a pensar que, al traspasar sus fronteras no hay otras ciudades, sino más bien una forma de lo continuo del sertón, es decir una temporalidad de restos que se acumulan y aparecen en el presente de un imaginario literario. Para Antelo, este espacio liminar, incierto y contradictorio, es un rasgo de la heterogeneidad de la novela moderna latinoamericana:

[...] el confín nunca es una frontera rígida. No solo porque la ciudad debe crecer, sino porque no hay límite que no sea "roto" por *limina*, y no hay confín que no sea "contacto", que tampoco establezca un ad-finitas. El confín, en definitiva, huye de todo intento de determinarlo unívocamente, de "confinarlo" en un sentido. Lo que, por la raíz del nombre, debería parecernos sólidamente fijo (como los desperdicios del dios Termine al final de los campos), resulta, *por fin*, indeterminado e inalcanzable. Y así es, fundamentalmente, para esos confines inmatriciales que hacen consciente e inconsciente el "tocar", la memoria y el olvido.⁶⁶

Riobaldo y Diadorín dilatan la dimensión del sertón, recorren cada confín de su cuerpo, en su travesía son modelados por la tierra, mientras ellos modelan el espacio. Riobaldo en su historia da cuenta de esta gestación del sujeto y sertón literarios, sus memorias permiten

⁶⁵ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, (Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2002), 100.

⁶⁶ Raúl Antelo, «Lindes, Límites, Limiars.» en *Lindes/Fronteiras*, Boletim de Pesquisa NELIC: Edição Especial v. 1 - (2008), 4-27.

conectar con esas huellas del pasado y el olvido es el medio para la creación de su universo, dando por sentado que «...cada uno está hecho uno por sí»⁶⁷, en relación con una red de elementos que cohabitan con él.

En este sentido, Riobaldo y Diadorín efectúan un agenciamiento con la tierra y sus compendios. La tierra es la primera instancia para la transformación de Riobaldo, mientras que Diadorín viene a ser quien organiza y desorganiza su mundo. Esta idea puede ser percibida a través de su primer encuentro, cuando eran niños, en el Puerto Río de Janeiro y la travesía por el río San Francisco, donde un joven y tímido Riobaldo es sorprendido por un desinhibido e independiente Diadorín.

En esta travesía las fronteras de su mundo monótono se filtran por primera vez. Las aguas del San Francisco son el conducto que marca el destino turbulento de Riobaldo, mientras que Diadorín vendría a ser quien fisura su mundo, mostrándole un sertón otro, su sertón. Los primeros parajes a divisarse, descritos por Diadorín, evidencian la tranquilidad de las aguas y el esplendor de la fauna. Los navegantes observan en las orillas del río un pequeño bosque, que ejerce un efecto de calma en Riobaldo. Ese espacio es el punto de partida para una experiencia que no solo trae consigo deleite, sino también transformaciones profundas, impulsadas por una sensación de extrañeza y temor que excede al pensamiento y la imaginación, evidenciando lo nimio del ser frente al abismal caos.

A medida que avanzan se aproximan a un cruce de aguas que da vida al río Chico, un caudal turbulento. Riobaldo se opone a continuar, temeroso de que la canoa palme, pero el pequeño Diadorín y el niño remero deciden avanzar envueltos en un estado de éxtasis por el peligro. «Ahí, el niño mismo se sonrió, sin malicia y sin bondad»⁶⁸. Esta neutralidad de su guía produce una sensación que deshabilita y paraliza la razón de Riobaldo. Diadorín es fundamental en la vida Riobaldo, no hay bondad ni maldad en él, su intención es que Riobaldo se confronte consigo mismo. No es solo la pasividad y hermosura que desprende su acompañante lo que atrapan al protagonista, sino también una sensación de vértigo que le producen las acciones de Diadorín, que lo desquebraja y lo sitúan en una zona de peligro.

⁶⁷ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 31.

⁶⁸ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 97.

Los niños avanzan en las aguas del Río Chico, dejando atrás el San Francisco y uniéndose a la corriente del río Janeiro. La intrepidez de Diadorín los inserta en un estado casi inaccesible del espacio fluvial, donde el paisaje es invertido.

Orillas sin playa, triste, todo pareciendo medio podrido, los aledaños embarrados todavía de la crecida última, ya sabe usted: cuando el del Chico sube sus seis o sus once metros. Y sucedió que el remador recostó casi la canoa en las canaranas, y se curvó, quería quebrar una rama de maracuyá del bosque... Con el mal gesto, la canoa se interrumpió, el niño también se había levantado. Yo dije un grito. “No pasa nada...”, habló, hasta muy amable. “Pero, entonces, quedaos sentados...”, me quejé. Se sentó. Pero, serio en aquella su hermosa simpatía, dio orden al canoero, con una sola palabra, firme más sin ofensa: “¡Atraviesa!” El canoero obedeció.⁶⁹

Un Diadorín osado los afecta, por medio del horror que siente ante la inestabilidad de la naturaleza que los rodea, este sentimiento viene a ser un extrañamiento. Esta sensación de extrañamiento promueve un movimiento que muestra un nuevo poder que los separa de una identidad normada. Riobaldo reinicia su forma de ver el mundo, contagiado por el ímpetu confrontativo que expresa Diadorín. El espacio natural incide en la transformación de Riobaldo «El aguaza bruta, traicionera: el río está lleno de palpitaciones, de modos blandos, de escalofrío, y unos susurros de desamparo»⁷⁰. El flujo vacilante del río, sus estados en transición y afectos, los sentimientos de confianza y vértigo son una alegoría de la relación entre los personajes, una alianza contra natura que los sitúa en los espacios liminares de una existencia.

Diadorín y Riobaldo establecen un vínculo desde su primer encuentro de infancia en el cruce del río San Francisco, hasta años más tarde, en su reencuentro en la vida de yagunzo. La tierra es una constante, incluso años más tarde cuando atraviesan el sertón en busca de venganza. Esta alianza es comprendida como un agenciamiento con su entorno, es decir un acercamiento entre partes diferenciadas que propician lo múltiple. Para Deleuze, el agenciamiento deriva en un devenir, que más la atribución de un poder que es una “dimensión estratifica”, se trata de un deseo productor de flujos e intensidades. Se puede reflexionar sobre

⁶⁹ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 98.

⁷⁰ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 97.

el agenciamiento como una forma de establecer, mediante las relaciones, nuevas formas de posibles del ser. Esta relación se establece entre cuerpos y signos, que expresan un potencial político desde un campo heterogéneo de singularidades. En la obra rosariana los cuerpos y el sertón evidencian un agenciamiento, ambos elementos heterogéneos se articulan entre sí para irrumpir en las normas regularizadoras de la modernidad que los restringen. Los agenciamientos manifiestan nuevas formas de vida. Diadorin y Riobaldo en su travesía por la tierras sertaneras reinventan un nuevo sertón, en el mismo tiempo en que el sertón los inventa a ellos.

En efecto, los agenciamientos se definen a la vez por *materias de expresión* que adquieren consistencia independientemente de la relación forma-sustancia; causalidades invertidas o determinismos “anticipados”, innatismos descodificados, que tienen que ver con *actos de discernimiento* o de elección y no con reacciones encadenadas; *combinaciones moleculares* que proceden por uniones no covalentes y no por relaciones lineales; en resumen, un nuevo “aspecto” producido por la imbricación de lo *semiótico* y de lo *material*.⁷¹

El vínculo entre ambos personajes modela su forma de vida desde la diferencia, y ejerce un primer movimiento que los desterritorializa del sertón concebido por un sistema estatal, para descodificar sus fundamentos y propiciar simulacros de una realidad posible. Este vínculo los sitúa en un estado extra-ordinario, no solo como hombres de guerra fuera de un margen social, sino también, por otras formas de comportamiento que los desplazan a un margen, como el afecto homoerótico que los desvincula de una matriz heterosexual, o el deseo de abandonar la banda yagunza. Riobaldo y Diadorín, incluso dentro de su vida de bandidismo, se encuentran en las fueras de una manada. Su voluntad de huir es la pulsión de un deseo productivo que solo se presenta como una posibilidad. « En Diadorín era en quien yo pensaba, huir junto con él era lo que yo necesitaba; como el río crece»⁷², los personajes no llegan a huir, no obstante, ese deseo constituye un forma de emancipación, o variación de las estructuras sociales que lo regulan, y es la afirmación de la vida por encima de la norma.

⁷¹Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 341.

⁷²Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 166.

Riobaldo en estos momentos asumía un afecto y complicidad, que se desarrollaba igual que el río que crece.

Diadorín y yo, nosotros dos, como ya dije. Hombre con hombre, de la mano, sólo si su valentía es enorme. Parecía que nosotros dos ya estábamos caballeando lado a lado, a la par, la va-la-vida entera. Qué valor es lo que el corazón late; si no, late en falso. Travesía —del sertón— la total travesía»⁷³.

La relación de estos dos individuos no se cierra en ellos, está conectada con la *vida á vera*, su transitar del espacio es productivo al desdibuja todo limite.

Diadorin es el espectro que se ciñe sobre Riobaldo, presente de forma física e inmaterial. La alianza que formulan está ligada por una complicidad, amor y muerte. Cuando Diadorín muere, Riobaldo (Urutú- Branca jefe de los yangunzos), deja de existir para ser Riobaldo-el hacendado, esposo de Octacilia. Sin embargo, las huellas de Diadorin persisten en su imaginario dando forma a su perspectiva del sertón. Diadorin es el punto de fuga de la realidad, mientras que Octacilia es el ancla normativa de su vida. «De mí, persona, vivo para mi mujer, que todo modo mejor merece, y para la devoción. Bienquerer de mi mujer fue el que me auxilió, rezos suyos, gracias. Amor viene de amor. Digo. En Diadorín pienso también; pero Diadorín es mi neblina...»⁷⁴. Diadorín forma parte de su universo brumoso, a diferencia de la relación con su esposa que condensa la imagen de una vida ordenada, bajo los preceptos religiosos que depuran su existencia de una vida violenta. Diadorín es quien desacraliza su vida ordinaria, despertando nuevos afectos que se conciben en lo singular de su relación.

Diadorín es inmanente para Riobaldo, y ambos a su vez son inmanentes al sertón. El sertón es una constancia que acelera y desacelera sus acciones. Cuando la venganza de Joca se cumple, Diadorín muere y el transitar por las veredas del sertón termina, Riobaldo/Tatarana/ Urutú- Branca, deja de ser un guerrero de las veredas, y la imagen del Diablo se desvanece. «Nonada. ¡El diablo no hay! Es lo que yo digo, si hubiese... Lo que existe es el hombre humano. Travesía»⁷⁵. Esta última negación, es una inscripción en la vida normada, Riobaldo busca una semejanza al hombre urbano al decir que el Diablo no existe.

⁷³Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 441.

⁷⁴Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 28.

⁷⁵ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 533.

Sin embargo, esta inversión solo da cuenta de la naturaleza inestable que a veces es restringida y otras escapa al orden adhiriéndose en una infinidad. Riobaldo en su narración vacila en sus preceptos. Cuando dice, «Tengo añoranza de agarrar a un soldado, y tal, para que me las pague, con faca ciega... Pero, primero castrar...»⁷⁶. Pone nuevamente en manifestación esos puntos de fuga, instantes intermitentes que están en continuo tránsito. Riobaldo es el hombre sertanero que presenta al Diablo y a Dios en el sertón, es decir el orden y el desorden del caos, fuerzas en continua tensión que habitan en el hombre del sertón y el espacio mismo. El caótico sertón rosariano manifiesta las líneas de fuga donde ciertos individuos contravienen a una vida ordenada.

2.3.El travestismo de Diadorín

En esta ceremonia
eres yo,
soy tú,
fecundando
al animal que nos domina

Maritza Cino, *Poetas siglo XXI*

Olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue nas gengivas

Ana Cristina Cesar, *Enciclopédia*

María Deodorina de la Fé Bettancourt es una huella sin origen, uno los espectros de Reinaldo y Diadorín. María Deodorina de la Fé Bettancourt/ Reinaldo /Diadorín, son todas las caras de un solo cuerpo. Guimarães Rosa acomoda a su persona en una lógica del advenimiento. El compañero de Riobaldo es el ejemplo más fuerte al tratar la politización del cuerpo. Un cuerpo que se concibe en rancios términos biológicos como mujer, pero que asume a lo largo de toda la novela un comportamiento “masculino” determinado por las

⁷⁶ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 25.

convenciones sociales. No obstante, Diadorín se localiza más allá de una determinante genética o social, las circunstancias y características que definirían su identidad son disipadas y relegadas a segundo plano por una ética singular que surge de su forma de vida en el margen de la sociedad. Diadorín representa un cuerpo, constituido de manera heterogénea, por una serie de partes singulares productos del acontecimiento.

El personaje travestido de Guimarães Rosa es designado por tres nombres, las personas próximas lo llaman Reinaldo, mientras que para Riobaldo es Diadorín, estos dos nombres son empleados por los protagonistas a lo largo de la narración, siendo Diadorín el nombre más usado. No obstante, hay un tercer nombre en desuso, María Deodorina de la Fé Betancourt, su nombre de bautismo, que se da a conocer en el momento de su muerte. Estos tres nombres representan aspectos singulares del personaje, evitando reconocerse por una identidad fija.

En este sentido, podemos pensar en el nombre como un medio para constituir a una persona, al igual como la palabra da sentido a las cosas, el nombre es una forma de designar una identidad, por lo general categorizando el género. Para Michel Foucault en *Las palabras y Las cosas* (1966), las palabras son un sistema de signos utilizado para designar las cosas, darles un sentido que surge de la semejanza. No obstante, «La semejanza no permanece jamás estable en sí misma; sólo se la fija cuando se la remite a otra similitud...»⁷⁷, es decir que el lenguaje puede mostrar un sentido interrumpido oponiéndose a la irreductibilidad del significado. Esta cualidad fragmentaria del lenguaje es importante para la variabilidad del significante que es sometido a la dependencia del significado. El nombre puede dar forma, y al mismo tiempo, puede deformar aquello que ha sido establecido antes. Dentro de esta misma línea, para Judith Butler, el nombrar, en especial el apelativo ofensivo, abre una oportunidad de ser otro, es decir que concibe una existencia social que excede los límites de una identidad otorgada. Al renombrar a un individuo, se asume una naturaleza diferente que ya no se reconoce en una identidad designada. El nombre alterno pone en escena las particularidades de los sujetos menores de una sociedad.⁷⁸

⁷⁷ Michel Foucault, *De las palabras y Las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, (Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968), 38.

⁷⁸ Judith Butler, *Lenguaje poder e identidad*, (Madrid: Editorial Síntesis, 2004).

Si bien, Diadorín y Reinaldo, no son nombres que degraden al sujeto de la misma forma como lo haría el apelativo ofensivo o sobrenombre, igual que estos, si son designaciones que manifiestan los cambios en la constitución del sujeto, surgen en determinadas circunstancias, para exaltar una forma de ser *otro*, fuera de los convencionalismos de una identidad designada al nacer. Estos nombres tampoco procuran establecer una nueva identidad, al menos no una fija, sino en transición. Diadorín responde bien al postulado de Riobaldo cuando dice:

[...] lo más importante y bonito del mundo es esto: que las personas no están siempre igual, todavía no han sido terminadas; pero que siempre van cambiando. Afinan o desafinan. Verdad mayor. Es lo que la vida me ha enseñado. Eso es lo que me alegra, un montón. Y, otra cosa: el diablo, ese está a las brutas; ¡pero Dios es traicionero! ¡Ah, magníficamente!⁷⁹

Diadorín es una vez más el producto de un hacerse así mismo, mediante experiencias y relaciones, es la expresión de la ambigüedad, de ser y no ser. Diadorín a diferencia del yagunzo normal, vuelve a sus singularidades rasgos constitutivos, y las vuelve potencia del devenir.

Reinaldo viene a ser el primer quiebre de una identidad atribuida, identidad que asume para formar parte de la vida yagunzo. En sus primeros encuentros, cuando eran niños y jóvenes, Riobaldo destacaría sus aspectos físicos como diferentes. Sin embargo, estos rasgos no son determinantes que ponen en duda su identidad. En su primer encuentro con Riobaldo, destaca su valentía, y rasgos finos: « me parecía que era él muy diferente, me gustaron aquellas finas facciones, la misma voz, muy leve, muy apacible»⁸⁰, de la misma forma en su segundo encuentro de adultos, cuando formaban parte en diferentes bandos de yagunzos, Riobaldo aliado a Zé Bebelo, a quien abandona, para unirse al bando de Joca Ramiro, y al que pertenece Reinaldo. Riobaldo reconoce en esos rasgos al pequeño amigo de infancia, «Los ojos verdes, semejantes grandes, lo recordable de las largas pestañas, la boca mejor bonita, la nariz fina, afiladita. Arbolamiento de esos, uno se pasma y no lo entiende...»⁸¹.

⁷⁹Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 26.

⁸⁰Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 96.

⁸¹Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 126.

Reinaldo es una figura andrógina de facciones finas, sin embargo, estos rasgos no son determinantes de un cuerpo. Riobaldo no cuestiona si Reinaldo es hombre o mujer, por lo contrario esta apariencia singular es lo que afecta al narrador, como a un sistema de orden presente en él.

No hay una explicación exacta de porque Reinaldo- Diadorín asumió una forma distinta de ser, no obstante, el tema ya tratado en otros apartados sobre las relaciones y el ser con el entorno es fundamental. Al final de su encuentro de infancia, respondiendo a la pregunta de Riobaldo sobre si es valiente siempre, Reinaldo exhorta «“Soy distinto de todo el mundo. Mi padre dijo que necesito ser diferente, muy diferente...”»⁸² Huérfano de madre e hijo de un jefe yagunzo, la única oportunidad de formar parte del bando de su padre, un universo marginal con lógicas patriarcales, es travestirse de hombre. María Deodorina pasa a ser Reinaldo, un guerrero yagunzo. Por otra parte, la ausencia de la madre es un factor que interrumpe la formación de un sujeto femenino, al faltar este referente que se haga cargo de su formación como mujer, el padre induce a Diadorín a asumirse como yagunzo para poder formar parte de su universo. En este sentido, podemos comprender como la identidad es una construcción social, como lo planteo Simone de Beauvoir en su obra *El segundo sexo*, 1949.

[...] “la mía yo no la conocí...”, prosiguió diciendo Diadorín. Y dijo con cortedad sencilla, como quien está charlando: pa, pa, pa... Como si fuese ciego de nacimiento. Por mi parte, lo que pensé fue: que yo no tuve padre; quiere decirse, pues yo nunca supe, autorizado, su nombre. No me avergüenzo por ser de oscuro nacimiento. Huérfanos de conocimiento y de papeles legales es lo que uno ve más en estos sertones. El hombre viaja, acampa, pasa: cambia de sitio y de mujer, algún hijo es el que perdura. Quien es pobre poco se apega, es un giro-el-giro en la vaguedad de los Generales como los pájaros de los ríos y lagunas.⁸³

En este fragmento se evidencia como el individuo es condicionado por su entorno, por las relaciones y las circunstancias, factores que derivan en identidades heterobinarias o una constitución indeterminada fuera de los preceptos identitarios. Diadorín carece de una identificación materna que nos remite a pensar que, la ceguera a la que alude Riobaldo, puede

⁸²Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 101.

⁸³Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 43.

ser percibida como una vaciamiento del sentido de pertenencia. Dentro de las familias nucleares, la figura materna y paterna representa la construcción de valores morales, en los cuales incurre la idea del género. Su condición de huérfanos rompe con un lazo filial, y les permite asumir otra de forma de ser. En el caso de Riobaldo, la ausencia del padre puede ser una constante para ver en su padrino Selorico Mendes, Zé Bebelo, Diadorín y Joca Ramiro, hombres a quien admirar, rasgos determinantes para su incursión en el yagunzaje y su vida de hacendado letrado. Incluso uno de estos hombres se vuelve objeto de deseo para Riobaldo, bajo una pulsión subversiva que deshabilita su conducta heteronormada. En otra instancia, la ausencia de la madre de Diadorín es importante al ser una de las causales para comprender el proceso de instauración y anulación de la identidad. Esta falta ubica a Diadorín en un espacio indeterminado, la ceguera maternal manifestada en la expresión *pa, pa, pa*, señalando un vacío dispuesto para ser llenado con cualquier sentido. El vacío afianza la distancia entre lo determinado y lo indeterminado, no es lo opuesto a una identidad femenina que vendría a ser lo masculino; el vacío antecede la concepción de identidad, se trata más bien de la posibilidad de un cuerpo potencial irreductible a una categorización.

Si bien Reinaldo muestra la ruptura con lo filial, un quiebre de lo materno para asumir una vida yagunza, Diadorín expresa una desposesión (falta de pertenencia) de la vida yagunza. Ahora bien, esto no significa el rechazo del yagunzaje, se trata más bien de una apertura a nuevas posibilidades de pensar en una vida más allá del enfrentamiento bélico y la honra. Diadorín parte de su cuerpo travestido al igual que Reinaldo, no obstante, esta denominación nace como una manera de distinguir la relación de Riobaldo y Diadorín con el resto de yagunzos. «“Diadorín” era nombre sólo de secreto, nuestro, que nunca había oído ninguno otro»⁸⁴. Diadorín surge en un estado impersonal, y es una forma de restar al yagunzaje de sus vidas, aunque siguen ejerciendo las mismas actividades, es el modo de crear un espacio alternativo donde están fuera del margen del deber. Diadorín es una potencia que nace en su travesía con Riobaldo, trizando la estructura que los envuelve, «el Reinaldo era Diadorín; pero Diadorín era un sentimiento mío»⁸⁵. Ambos son concebidos en un agenciamiento entre ellos y los elementos que lo rodean, las veredas, los ríos, la fauna, etc. Este agenciamiento no deriva en una identidad, sino que produce al sujeto sertanero.

⁸⁴ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 487.

⁸⁵ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...*, 276.

«Diadorín y yo, nuestra sombra sólo una formaba. Amistad, en su ley »⁸⁶: la relación como una sola sombra, no es síntesis de una homogenización de sus individualidades, más bien señala una unidad heterogénea, donde Diadorín es la manifestación de un cuerpo hecho por fragmentos, intensidades que nunca toman una sola forma, no es ni guerrera, compañera, amante, etc., sino todas al mismo tiempo. Diadorín se distingue del resto de yagunzos que si poseen una identidad marginal o si se prefiere una cultura fronteriza. Diadorín evidencia una correlación de singularidades que derivan en una potencia difícil de encasillar en un marco identificador estable.

Reinaldo/ Diadorin, es una mujer travestida de hombre, su cuerpo expresa una acción performática subversiva. El performance del género viene a ser una teatralidad que efectúa una *autocreación*; al contrario de una legitimación sexual y de género, no es parte de una elección dispuesta por poderes hegemónicos, más bien constituye un acto desligado de lo determinante. Judith Butler en *El género en disputa*, (1999), enfatiza en lo performático del género para ahondar en la problemática de la materialidad de los cuerpos. El concepto de performatividad surge como un préstamo del campo teatral, no obstante, para Butler no es una actuación mimética que repliega una identidad asignada, sino que es pensado como una acción ritual y de repeticiones que no se detienen en un acto único, y que giran entorno a una *metalepsis*, es decir, rompen con un sentido convocando otra vías de interpretación.⁸⁷

Diadorín asume esta performatividad del género a travestirse de yagunzo, no obstante, esta performatividad no es el asumir una identidad masculina cerrada, Diadorín es un guerrero que siente atracción hacia otro hombre, subvirtiendo las lógicas patriarcales de comportamiento que rige en los cuerpos. Si bien, en la sociedad normada la existencia es definida por un sexo y género asignado al nacer, es decir, según Butler, «un ideal regulatorio» propuesto por una matriz heteronormada, que ejerce materialidad impositiva. La operatividad travesti es contraria a la asignación y subversiva en tanto descodifica al cuerpo y anula las imposiciones que pesan sobre él. En este caso el travestismo es una línea de fuga de la norma: Diadorín no se vuelve hombre, aunque aparente ser uno, ni tampoco se define dentro de una idea sexual femenina. Se puede concebir un ser diferenciado, que pronuncia un movimiento

⁸⁶ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas*...221.

⁸⁷ Judith Butler, *El género en disputa*, (Barcelona: Paidós, 2007), 287.

de adentro hacia fuera que tiene como resultado la creación de sí mismo, bajo una nueva percepción ética sobre el cuerpo que rompe con el orden hegemónico.

Mientras que el travesti puede hacer más que simplemente expresar la distinción entre sexo y género: desafía, implícitamente al menos, la distinción entre apariencia y realidad que estructura buena parte del pensamiento común sobre la identidad de género. Si la "realidad" del género está constituida por la performance misma, entonces no se puede apelar a un "sexo" o un "género" esencial y no realizado, que sería ostensiblemente expresado por las performances de género. Desde luego, el género del travesti es tan completamente real como el de cualquier persona cuya performance cumple con las expectativas sociales.⁸⁸

En este sentido, el travestismo de Diadorín agita la idea de género y sexo, es irreductible a una clasificación normada del género. Diadorín se desplaza en una cuerda intermedia donde los polos no son restrictivos. Reinaldo y Diadorín son diferentes miradas de un cuerpo, muestran lo múltiple sin asumir una linealidad. En la medida en que para Butler el travesti desafía « la distinción entre apariencia y realidad», Diadorín es más que un hombre, en tanto no es solo una repetición de su imagen y comportamiento, sino que inventa nuevas formas de serlo. En este sentido, podemos asumir a Diadorín como una realidad, pero no estrecha con lo real material en tanto la norma. Los rostros de Diadorín son un fenómeno que no se identifica como algo determinado porque anteceden a la identidad impuesta de María Deodorina de la Fé Bettancourt.

En última instancia es necesario recalcar que María Deodorina de la Fé Bettancourt, identidad bautismal otorgada al nacer a Diadorín, nunca es expuesta en la obra. María Deodorina de la Fé existe solo en el momento de su muerte, viene a ser el rezago de una visión rígida del cuerpo y una de las lógicas que pretende someter al individuo del sertón. No obstante, el cuerpo desnudo que se muestra por primera vez no deja de ser parte de Diadorín, una parte que no es mujer en tanto identidad femenina sexualizada. Podemos decir que María Deodorina de la Fé Bettancourt, deviene mujer en el momento que deviene muerte. El

⁸⁸ Judith Butler, «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», traductora Marie Lourties, en *Debate Feminista*, n° 18. (1998, octubre 1): 296-314
<https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>

devenir, según Guattari y Deleuze, es un movimiento molecular que señala el menor diferenciado.⁸⁹ Es decir, que Diadorín al devenir mujer, apela a una micro-política, que no es más que la producción de sí misma.

La ausencia de una identidad femenina y el travestismo de Reinaldo/Diadorín, permiten una “libre elección”, o si bien se quiere, se trata de restar la norma que regula el cuerpo y la conducta. Diadorín es en sí misma, en tanto es parte de una red de relaciones que van del territorio a los sujetos. La naturaleza del sujeto sertanero potencia un exceso que se deriva en un espacio tiempo de posibilidades. Diadorín es el ejemplo superlativo de una naturaleza cambiante, situada en el advenimiento; deviene guerrero, mujer, imperceptible y muerte. El devenir según Guattari y Deleuze «... es un verbo que tiene toda su consistencia; no se puede reducir, y no nos conduce a “parecer”, ni “ser”, ni “equivaler”, ni “producir”»⁹⁰. Diadorín rechaza las fuerzas que la someten a una forma de vida normada, a una identidad femenina y un género determinante, trazando flujos e intensidades, envuelta por el «Agua de río que arrastra.»⁹¹, que la sustraen de cualquier forma de representación, identificación, o filiación. Diadorín es el sujeto sertanero que cuestiona la función edípica del juicio represor de la modernidad. Por medio de un devenir que la reinventa continuamente. María Deodorina de la Fé Bettancourt/ Reinaldo /Diadorín son fragmentos que nunca se definen y están en continua transformación.

⁸⁹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 269.

⁹⁰ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 245.

⁹¹ Guimarães Rosa, *Gran sertón: veredas...* 208.

Tercer Capítulo: La literatura espacio en potencia

3.1. El travestismo y el territorio.

La existencia vigilante no se deshace en este cuerpo dormido cerca del cual las cosas permanecen; se retira de la lejanía que es su tentación, regresa a la afirmación primordial que es la autoridad del cuerpo, no separado, sino plenamente de acuerdo con la verdad del lugar.

Maurice Blanchot, *El espacio literario*.

La narrativa del proyecto modernizante establece una estructura simbólica que fija las categorías diferenciales de cultura, raza, género y clase; esta organización categórica de la sociedad del estado-nación brasileiro, a finales de siglo XIX, impulsó determinadas relaciones de poder, en un marco de repertorios culturales afines a la narrativa de ese proyecto de ordenamiento de lo social. Si bien, este sistema partió de un núcleo centralizado de poder que se establece en las grandes urbes, y que además trazaba una relación de subordinación con las periferias (como el sertón), el poder no puede ser contenido al máximo en un centro (en una unidad autosuficiente en sí misma) por las fuerzas homogeneizadoras de la modernidad, ni tampoco existe un sistema de regularización de los cuerpos y conductas que no pueda ser interrumpido. En consecuencia, en estas estructuras hegemónicas se suscitan alteridades que se resisten a ser homogeneizadas, constituyendo una ética menor (es decir, formas de vida *otras*), que se oponen al orden instituido.

El espacio literario es quizá uno de los reductos cruciales donde este poder constitutivo puede ser cuestionado a través del lenguaje, dando cabida a otras formas de lo político, al tratarse de un espacio potencial que puede manifestar nuevas rutas de ser desde lo micropolítico⁹². *Grande sertón: veredas* es una de estas obras que fija su mirada en las

⁹² Felix Guattari y Gilles Deleuze, establecen a la micropolítica como un proceso del agenciamiento que permite manifestar las singularidades sin que estas sean anuladas. La micropolítica son aquellos procesos de subjetivación que ocurren en un devenir, esta micropolítica escapa siempre a los sistemas que la neutralizan, «...desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares. Siempre fluye o huye algo, que escapa a las organizaciones binarias, al aparato de resonancia, a la máquina de sobrecodificación». En este sentido, el agenciamiento es una estrategia para plantearnos una

periferias de la modernidad, para pensar su potencial y producir un lenguaje que se plantea como una periferia de los grandes discursos del orden, proponiendo una lectura del espacio sertanero y sus seres singularidades, comprendidos más allá de la representación idealista del estado nación como proyecto civilizatorio.

La novela de Guimarães Rosa está marcada por la temática de la travesía, donde el viajante explora el mundo que lo rodea y a si mismo mediante el transito geográfico. La travesía es el movimiento que nos remite al desplazamiento y la experimentación, donde el espacio homogéneo y la temporalidad lineal (pasado – presente) de los sujetos es rechazada para redirigirnos a vías alternas al modelo impuesto por la civilización moderna. El viaje de los yagunzos por el caótico sertón presenta un develamiento del borde indomable del territorio. La travesía es la puesta en escena del vínculo entre los cuerpos, el cuerpo geográfico inmanente al cuerpo de los sujetos, que deriva en un agenciamiento productor. En ese sentido, el cuerpo es pensado, desde la literatura de Guimarães, no solo como fenómeno material sino también desde una ontología fisiológica. Es esta mirada que nos permite profundizar en las diferentes dimensiones y capacidades del cuerpo.

La literatura de Guimarães nos lleva a reflexionar sobre una metafísica del espacio, sin recaer en una apreciación transcendental. En este sentido, tanto el territorio como el individuo escapan a los márgenes de lo determinado para desvanecer las categorías del sistema moderno que los constituyen como sujeto y objeto. En *Grande sertón: veredas* estas corporalidades son el sertón y el personaje Diadorín. En la novela ambos elementos heterogéneos muestran la transición continua del cuerpo dejando entrever sus aspectos singulares. Tal como plantea Gilles Deleuze, nos apartamos de la idea de sustancia y concebimos al cuerpo por medio de una interrelación trazada por flujos de potencias e intensidades.

Deleuze reflexiona sobre el cuerpo más allá de su materialidad, planteando una ontología del cuerpo que parte de los cuestionamientos «¿Qué es un cuerpo?» o «¿Qué es lo

micropolítica y pensar su operación para la apertura de otra relación entre formas de vida que cuestionan el marco instituido por la lógica moderna del estado-nación.

Felix Guattari y Gilles Deleuze, *Mil mesetas. Esquizofrenia y capitalismo*, (Valencia: Pretextos, 2004), .

Felix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolítica. Cartografía del deseo*, (Buenos Aires: Traficantes de sueños, 2005).

que puede un cuerpo?»), interrogantes que derivan en la definición del cuerpo como un campo tensionado por fuerzas, las mismas que pueden ser pensadas desde la distinción de fuerzas nietzscheanas: entre fuerzas activas (que reafirman la diferencia y las metamorfosis) y fuerzas reactivas (que niegan, son las fuerzas del orden)⁹³. Estas categorías nos permiten percibir cómo está constituido un cuerpo, mediante fenómenos que lo regulen y determinan o bien por agenciamientos o circuitos deseantes. Si seguimos a Deleuze, en ese sentido, «el cuerpo es un fenómeno múltiple, al estar compuesto por una pluralidad de fuerzas irreductibles; su unidad es la de un fenómeno múltiple...»⁹⁴ Para Deleuze y Guattari, esta condición múltiple permite una ruptura con la idea del cuerpo como organismo, que nos remite a una imagen dogmática del pensamiento, la misma relega a lo corpóreo a una simple apariencia. De esta manera el cuerpo potencial desde su pluralidad rechaza la idea de esencia, permitiendo una conexión inmanente con otros seres y cosa.⁹⁵

A partir de esta ontología del cuerpo, podemos reflexionar sobre el Sertón y el personaje Diadorín como corporalidades escritas que se desprenden de una materialidad limitante. Tanto el sertón como Diadorín son fenómenos liminares que constituyen una corporalidad a través de los restos. Estos restos vienen a ser despojos de la cultura dominante, marginalidades que contravienen a la norma y proponen nuevos comienzos. Los restos presentes en el lenguaje «... ofrecen no solamente el soporte sintomático —verdad de un tiempo reprimido de la historia—, sino también el lugar mismo y la textura del ‘contenido de las cosas’, del ‘trabajo de las cosas’»⁹⁶, es decir que el texto literario formula mediante los despojos una corporalidad molecular, de intensidades y flujos continuos.

El sertón de Guimarães Rosa, es un cuerpo tensionado por las fuerzas del orden y las disidencias, estas últimas promueven un potencial en continua transición que proviene del desbordamiento de lo múltiple. Guimarães deja de responder a las narrativas predominantes sobre el sertón, como un espacio donde las fuerzas reactivas fundamentan una organicidad y objetivación del territorio, para recrear un espacio de resistencia donde los elementos marginales como el individuo rural, el yagunzo, las plantas y los animales impulsan una

⁹³Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*. (Barcelona: Anagrama, 2002).

⁹⁴ Deleuze, *Nietzsche y la filosofía...*, 23.

⁹⁵ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 16-162.

⁹⁶ George Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Oviedo. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 159.

fuerza activa, capaz de producir un sertón por medio de los restos de la modernidad. En este sentido, el territorio deja de ser extensivo para volverse intensivo, es decir que el sertón depone de ser una cartografía limitada y expone un espacio corpóreo de experiencias y afectos. El paisaje cambiante y el desplazamiento del individuo por la tierra son movimientos que permiten enlazar singularidades que expresan lo intensivo.

La «Travesía —del sertón— la total travesía»⁹⁷, es el movimiento fluvial de los ríos San Francisco, Velhas y Urucuia, o de los cuerpos que avanzan por parajes como Tamanduá-tão, Sierra dos Gerais, Veredas Muertas, etc., cada espacio manifiesta una experiencia particular, donde se suscitan relaciones y afectos. Desde la perspectiva de Raúl Antelo, este territorio potencial en la experiencia de la travesía deja de ser sustantivo y se torna alegoría, en tanto produce nuevos sentidos o virtualidades. Para Antelo el territorio no es ni forma, ni tiene principio ni fin: «No posee límite para separarlo de otro espacio o de un no-espacio. Por lo tanto, no siendo ni materia, ni forma de algo y tampoco confundándose como la distancia entre dos cosas, el espacio no es el límite de lo que sería la Idea de la cosa, sino el límite del límite, el horizonte de los mismos cuerpos»⁹⁸. El sertón en su libertad caótica es comprendido por las relaciones singulares marcadas por el peregrinaje y la ambigüedad, que hacen de cada espacio un punto de encuentro diferente.

Al igual que «el sertón está moviéndose todo-el-tiempo»⁹⁹, revelando espacios y temporalidades que cambian en la experiencia, Diadorín en su marcha discontinua evidencia la misma ruptura con lo determinado y se convierte en un cuerpo en tránsito. Diadorín al relacionarse con el sertón, interrumpe en la identidad del sujeto, volviéndose lo no determinado. Diadorín es, entonces, ese cuerpo de restos, de yagunzo, mujer, niño, que sobrepasa el límite de la materialidad de su cuerpo.

Diadorín no se asume como un hombre o mujer heterosexual, su apariencia es la de un yagunzo de rasgos andróginos, que muestra interés por Riobaldo pero al mismo tiempo rechaza la probabilidad de un relacionamiento más allá de lo fraternal, anteponiendo su venganza a sus sentimientos. No obstante, la relación que mantiene con Riobaldo, si bien no corresponde a la de una pareja heterosexual, sobrepasa a la de una simple amistad. Diadorín

⁹⁷ Guimarães Rosa, *Grande sertón: veredas...*, 441.

⁹⁸ Antelo, *Territorio no es objeto...*, 24.

⁹⁹ Guimarães Rosa, *Grande sertón: veredas...*, 454.

y Riobaldo se relacionan de forma diferentes de otros yagunzos, demuestran celos, preocupación y una profunda admiración el uno al otro, sin embargo, no rompen la conexión con su vida caótica. En este sentido, Diadorín y el sertón son corporalidades que no pueden ser comprendidas del todo porque responden a una naturaleza otra; en el caso de Diadorín, esta se desplaza entre el intersticio de una vida de relaciones heteronormadas y la violenta vida yagunza.

Diadorín contraviene a una identidad genérica, que es asimilada como un efecto de la imposición de los poderes hegemónicos. Si bien Diadorín se traviste de un hombre yagunzo, llamado Reinaldo, su apariencia no lo convierte en hombre dentro de una matriz heteronormada. En palabras de Butler, muestra una constitución fantasmática del sujeto: en su “identidad” masculina, Reinaldo produce una parodia del sexo masculino, en tanto responde a la apariencia, pero no a las normas que lo complementan. No se trata de que Diadorín es un hombre o una mujer a medias, bajo los preceptos lineales del sistema heterosexual. Diadorín no se traviste de Reinaldo para ser hombre, al contrario, es un artificio que le permite no ser mujer, pues al serlo sería limitada en su travesía por las jerarquías patriarcales que responde a las fuerzas reactivas. Para Butler:

La promesa esencial del travestismo no tiene que ver con la proliferación de géneros, como si el mero aumento de las cifras bastara para obtener un resultado, antes bien lo que ofrece es un modo de exponer, de poner en evidencia la incapacidad de los regímenes heterosexuales para legislar o contener por completo sus propios ideales.¹⁰⁰

En este sentido, Diadorín pone en crisis la determinación de los géneros del régimen dominante, si bien su travestismo personifica un género heteronormado, es una práctica ambivalente, como lo establece Butler, ya que el cuerpo expresa una voluntad de subversión de las normas. No obstante, es un cuerpo donde confluyen dos fuerzas que se oponen, al igual que el sertón: las fuerzas reactivas que reducen las singularidades del cuerpo al designarle una identidad y las fuerzas activas que potencian al cuerpo como lo indefinible. En este sentido, Diadorín y el sertón son corporalidades anómalas que no pueden corresponder a un orden y que se entienden desde sus singularidades, deshabilitando la organicidad de los preceptos determinantes de la modernidad.

¹⁰⁰ Butler, *Cuerpos que importan...*, 333.

3.2. Los efectos del agenciamiento.

No hay que confundir el volverse contra sí mismo con esta destrucción de sí mismo, esta auto-destrucción. En el volverse contra sí mismo, proceso de la reacción, la fuerza activa se convierte en reactiva. En la autodestrucción son las propias fuerzas reactivas las negadas y conducidas a la nada. Por eso se denomina a la auto-destrucción una operación activa, una «destrucción activa».

Gilles Deleuze, *Nietzsche y la filosofía*.

Si bien el sertón y Diadorín son cuerpos que surgen de la pluralidad de fuerzas, es por medio de su alianza que son comprendidos como cuerpos intensivos. En una entrevista con Günter Lorenz, Guimarães expone que « Riobaldo es el sertón convertido en hombre»¹⁰¹, ya que la vida de Riobaldo muestra la transición entre orden y el caos del sertón, sin embargo, podríamos pensar que Diadorín, no se desentiende de este vínculo con el sertón, al menos con el sertón reconstruido, a punto que puede ser considerada el sertón en sí. De la misma forma en que conocemos al sertón por las descripciones de Riobaldo, conocemos a Diadorín. El sertón y Diadorín no son los protagonistas principales, como si lo es Riobaldo, no obstante, perfilan en su narración como recursos importantes en su travesía. Ambos son sometidos a la inestabilidad y ponderación de la vida, son construidos por la memoria del protagonista que trabaja con los restos de la historia, afectos y flujos que efectuaron una resonancia telúrica en su existencia.

Cada vivencia, cuerpo y afecto son descritos de forma detallada por Riobaldo, esta particularidad procura profundizar en el sertón y sus seres singulares, mientras más minuciosa es la observación de estas singulares, el cuerpo alcanza una diseminación que descubre una infinitud inabarcable. Estos detalles que percibe Riobaldo solo pueden ser apreciados en la relación de un cuerpo con otro. Para Duchesne Winter estas relaciones son simbióticas, en tanto sus diferencias particulares no son suprimidas sino, al contrario, son el

¹⁰¹ Entrevista de Günter Lorenz a João Guimarães Rosa, 1965.

punto de partida para establecer una alianza, que toma elementos pasivos para ser procesados, y «como consecuencia, en esta ontología todos los seres comparten un campo nivelado de enmascaramiento estético, simulación, y fingir que no está sujeto a una ecología exclusivamente biológica de los cuerpos»¹⁰². En la relación entre el sertón y el individuo no se determina una supremacía de una de las partes del conjunto, ni Riobaldo, ni Diadorín subordinan el paisaje bajo su interpretación determinante, sino más bien llegan a *ser* con el sertón. Duchesne corresponde a la perspectiva de Deleuze y Guattari que estipulan esta relación como un agenciamiento que incide en «...aumento de dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones. En un rizoma¹⁰³ no hay puntos o posiciones, como ocurre en una estructura, un árbol, una raíz. En un rizoma sólo hay líneas»¹⁰⁴. Es así que comprobamos que *Grande sertón: veredas*, no solo es el relato sobre la vida de Riobaldo, sino también de la relación entre el cuerpo del Sertón y Diadorín, que constituyen un umbral, una zona de devenires.

Las múltiples veredas del sertón, que recorren Diadorín y Riobaldo, nos remiten a la noción de rizoma de Deleuze y Guattari, actúan como bifurcaciones de la conciencia, expansiones, se tratan de conexiones nuevas con aquellos restos, donde las jerarquías y los sentidos modernizantes se pierden. Diadorín y el sertón se vinculan de forma especial con Riobaldo, ambos elementos representan una ruptura con la vida organizada del protagonista. Diadorín es uno de los motivos por los cuales Riobaldo no abandona la empresa yagunza, pese a su deseo de desertar, mientras que para Diadorín el deseo de venganza prima sobre cualquier otra ambición humana. « Diadorín sólo hablaba de los extremos del asunto. Matar, matar, la sangre pide sangre»¹⁰⁵, su ambición de continuar por el inestable territorio en busca del asesino de Joca Ramiro es mucho más fuerte que los sentimientos que tiene por Riobaldo,

¹⁰² Duchesne Winter, Introduction: *Amazoning the Theory...*, 5.

¹⁰³ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 14.

¹⁰⁴ El concepto de rizoma propuesto por Deleuze y Guattari es un préstamo del terminología botánica, empleado por los filósofos para explicar a las entradas múltiples en un agenciamiento. El rizoma múltiples linealidades que se bifurcan de forma desordenada, siendo imposible percibir un principio y un fin. En este sentido el rizoma es que se opone a una genealogía porque opera libre sin responder a un núcleo. « Escribir, hacer rizoma, ampliar nuestro territorio por desterritorialización, ex-tender la línea de fuga hasta lograr que englobe todo el plan de consistencia en una máquina abstracta.» El rizoma es la prolongación del punto de fuga de la diferencia, el rizoma la propagación de las posibilidades infinitas.

Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 17.

¹⁰⁵ Guimarães Rosa, *Grande sertón: veredas...*, 33.

o incluso por la idea de asumir una identidad como mujer. Para Diadorín este deseo de muerte es la declaración de aborto de los órganos que suprimen sus deseos.

En este sentido, Diadorín y el caótico sertón corresponden a una naturaleza desbordada que arrastra al protagonista por indeterminados caminos, hasta desprenderlo de la sujeción del orden instituido por el proyecto civilizatorio. Tanto Diadorín y el sertón se tornan máquinas deseantes que promueven un devenir, y la travesía es el enlace entre ambos elementos. Cuando Diadorín se entrega a la muerte para acabar con la vida de Hermógenes, y cumplir su venganza, vacía de un sentido de honor a la acción, la elección de su *autodestrucción*, un deseo contra-natura que impulsa una interrupción en el principio máximo de preservar la vida. Para Deleuze, este deseo de muerte parte de tres exigencias paradójicas «...dar a la repetición un principio original positivo, pero también una potencia autónoma de disfraz y, por último, un sentido inmanente en que el terror se mezcla estrechamente con el movimiento de la selección y de la libertad»¹⁰⁶. El deseo de muerte es, entonces, comprendido como la imposibilidad de la vida reactiva para Diadorín junto a Riobaldo. Cuando muere Diadorín y Hermógenes, el pactario del demonio, la travesía es interrumpida. Riobaldo deja la vida nómada de los yagunzo en las veredas del sertón para asentarse en una hacienda. El sertón y Diadorín muestran la potencia del caos que arrastra a Riobaldo a lo incierto, al morir Diadorín esta multiplicidad del sertón se cierra para el protagonista, en este sentido Diadorín y el desierto son cuerpos inmanentes.

La alianza que se establece entre Diadorín y el sertón en *Gran sertón: veredas*, convoca una nueva cosmogonía sertanera que es concebida en la travesía. La última batalla sertanera muestra la variación de velocidades del agenciamiento y el potencial transitivo de los cuerpos caóticos inscritos en el devenir. Esta cosmogonía es pensada por Duchesne como paradigma extramoderno, el cual se sintetiza como un marco de pensamiento que reflexiona las cosas fuera de los márgenes de la organicidad moderna. La conexión de los cuerpos humanos y no humanos hace del pensamiento y los afectos algo que ocurre fuera del cuerpo y no en su interior, es decir que la idea de sertón e individuo se construye en comunidad y no responde a categorías abstractas. La narración de Riobaldo convoca al cuerpo del desierto no para encontrar un conocimiento en él, sino más bien, como lo señala Duchesne, para que el territorio se personifique en sí y poder aprender de él: «...es más como salir y encontrar seres

¹⁰⁶Gilles Deleuze, *Diferencia y repetición*, (Buenos Aires: Amorrortu, 2002), 47.

visibles e invisibles que constituyen un territorio, un mundo dado. Te defiendes de algunos seres; forjas alianzas con otros. Haces parientes y enemigos. Ciertamente, pensar no está comprometido», de esta manera el agenciamiento es ser, pensar y devenir con el territorio.

Los agenciamientos en *Grande sertón: veredas* nos remiten a comprender que «el sertón acepta todos los nombres: El sertón no tiene ventanas ni puertas. Y la regla es así: o usted gobierna bendito el sertón, o el sertón maldito le gobierna...». De esta manera, el sertón rosariano destaca dos fuerza: reactivas y activas, una relega al sertón a una posición de objeto de la modernidad, remitiéndonos al sertón bendito donde el sujeto (el estado-moderno) predomina sobre el territorio, y otra fuerza de potencias activas que descubre al sertón como un cuerpo viviente o molecular. un sertón maldito que adquiere su autonomía en la manifestación de la multiplicidad de singularidades.

3.3.El lenguaje transitorio.

Um estranho chamado João para
disfarçar, para farçar o que não
ousamos compreender?¹⁰⁷

Carlos Drummond de Andrade,
Um chamado João.

Grande sertón: veredas puede ser considerada como una narrativa épica que nos remite a las hazañas de un héroe, Riobaldo, quien emprende una travesía por el sertón en busca de Hermógenes para vengar la muerte de su líder yagunzo, no obstante, esto implicaría verlo de forma parcializada, ya que el personaje rosariano no responde por completo a los valores para personificar al arquetipo del héroe. Riobaldo es más una contra-cara, un hombre común sertanero que asume la violencia del yagunzaje como una forma de vida. Como lo mencionamos antes en este ensayo, la obra apela más a la idea del hombre y su destino, topos que nos remite, según Candido, al *Ulises* de James Joyce donde el personaje muestra a un hombre común irlandés, o el *Don quijote de la mancha* de Cervantes, que nos refiere a una

¹⁰⁷ Fragmento del poema «*Um chamado João*» de Carlos Drummond de Andrade, tres días después de la muerte de João Guimarães Rosa, en el periódico *Correi da Manhã* el 22 de noviembre de 1967.

persona corriente que se contagia de literatura para hacer del mundo cotidiano un espacio extraordinario. La historia de Riobaldo es contraria a los grandes discursos que exaltan al sujeto ejemplar de la sociedad, es más bien una historia que habla del hombre común del sertón, que nace en los márgenes y constituye una fuerza telúrica que estremece todos los parámetros normados del pensamiento moderno. Es de esta forma que la obra de Guimarães asume un topos universal, como el destino del hombre, no obstante, está compuesta por elementos moleculares que abren una línea de fuga que deja entrever una naturaleza sertanera particular en continua transición.

Para que la temática de la transitoriedad en *Grande sertón veredas* haga de la narración una potencia en continuo movimiento, uno de los recursos más importantes es la construcción del lenguaje. Guimarães asume una influencia modernista, al experimenta con el lenguaje, y ver en la literatura oral un medio para que la palabra corresponda a los afectos y experiencias del sertanero minero. El autor recrea una serie de vocablos que nos remiten al habla del sertanero rural, sin embargo también, formula una serie de vocablos nuevos¹⁰⁸. El autor hace de la invención el medio para descomponer las esencias. Este último recurso, el ensamble del lenguaje, propone un cuerpo literario que, desde la escritura corresponde al tópico transitivo, demostrado en el sertón y Diadorín, singularidades que a su vez vienen a ser corporalidades escritas que subvierten toda jerarquía.

El lenguaje fuera de la organicidad reactiva, al igual que el sertón y Diadorín, sobrepasa la idea de la significación, y promueve al texto literario como un espacio de afectos que se construyen en la experiencia de la lectura. De esta manera, el lenguaje alcanza su potencialidad en lo indeterminado. En este sentido, la obra de Guimarães se muestra como una literatura menor, que efectúa el habla común del sertanero para mostrar elementos como el territorio y la mujer, minorías que representa un principio de transformación, una micro-política que a diferencia de lo macro y la implementación del encasillamiento de los caracteres particulares, propicia la expresión del deseo a través de la política de un lenguaje

¹⁰⁸Este dato puede ser constatado en el diccionario, *O Léxico de Guimarães Rosa* (2001), de la lingüista brasileira Nilce Sant'Anna Martins, que retoma cerca de ocho mil vocablos, de los cuales el treinta por ciento no constata en los diccionarios de la lengua portuguesa. Grande sertón: veredas, la obra más extensa de Joao Guimarães Rosa es la obra donde se encuentra gran parte de estos vocablos.

Fuente: Marília Gazola Pesssoa Barros, *Estudo do léxico de João Guimarães Rosa na tradução italiana de Grande Sertão: Veredas*. (São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011).

común.¹⁰⁹ La literatura menor es la creación de una lengua menor dentro de una mayor, la misma que promueve un flujo de intensidades que suprimen la representación lingüística del poder.¹¹⁰ En este sentido, las invenciones y adaptaciones léxicas de Guimarães infestan la oralidad del hombre rural y al mismo portugués. Por otra parte, este lenguaje menor posee una intensidad que proviene de los elementos sertaneros como los espacios y los individuos que manifiestan una imposibilidad de ser representados por el lenguaje mayor.

Para Guattari y Deleuze, este movimiento u operación del lenguaje menor no apela a una minoría en tanto dimensión cuantificable, sino más bien a los efectos de las conexiones de lo menor dentro de lo mayor. De esta manera se comprende que « la minoría es el devenir de todo el mundo, su devenir potencial en tanto que se desvía del modelo»¹¹¹. La literatura menor promueve movimientos moleculares que contravienen a un orden macro y expresa un potencial de los seres alternos, que les permite pensarse a sí mismos fuera de las lógicas identitarias de la modernidad que los somete.

De esta forma, el lenguaje de Guimarães Rosa impulsa un imaginario del sertón diferente a la imagen representada por los poderes predominantes del estado nación, pero parte de ella porque expresa el conjunto de sujetos y objetos sometidos a este sistema. Lo menor es reconocible en la distinción de las fuerzas dominantes, cuando la minoría se manifiesta como máquina productora de deseos y apela por la irregularidad de lo heterogéneo. En este sentido, el paisaje transitorio solo puede ser concebido por un lenguaje que este en las mismas condiciones, la versatilidad de la palabra permite experimentar esta potencia de las singularidades inmanentes entre sí. Los cuerpos rosarianos son la expresión de las relaciones entre alteridades, como, el sertón, el yangunzo, la mujer, etc. Agentes que una naturaleza indefinida, como lo postula el protagonista, «...la naturaleza de uno es muy lunes-y sábados. Tiene día y tiene noche, comprobables en amistad de amor»¹¹². Esta idea nos remite a la versatilidad y la ambigüedad de los elementos sertaneros que son a su vez expresión de la minoría; esta transitoriedad de la naturaleza es la potencia del lenguaje menor que manifiesta la expresión de las relaciones moleculares.

¹⁰⁹ Guattari y Rolnik, *Micropolítica. Cartografía del deseo...*, 82.

¹¹⁰ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka, Por una literatura menor*, (México: Era, 1978).

¹¹¹ Deleuze y Guattari, *Mil mesetas...*, 108.

¹¹² Guimarães Rosa, *Grande sertón: veredas...*, 163.

Conclusiones

A manera de conclusión, podemos decir que Guimaraes Rosa hace del lenguaje un punto de encuentro de los cuerpos menores. *Grande sertón: veredas* no es solo un texto representativo que exalta el paisaje sertanero, también es una obra que manifiesta los fenómenos múltiples de lo singular, « una realidad fluida para entender al sertón»¹¹³, es decir que muestran la transición continua de los elementos marginales fuera de los resos.

Este trabajo partió de la intención de reflexionar las diferentes series en las que se inscribe el sertón rosariano, espacio que es comprendido por una multiplicidad de seres singulares, que lo configuran a través de su interrelación. En este sentido, la propuesta de este trabajo de plantear al sertón como un espacio heterogéneo que se piensa así mismo, retoma la naturaleza transitiva del espacio geográfico y del yagunzo capaz de producir una potencia emancipadora.

Como punto de partida este análisis medita la inscripción de *Grande sertón: veredas* en la tradición de la literatura que aborda el sertón. Sin embargo, la obra de Guimarães heredera de Euclides da Cunha y los movimientos modernistas de los años veinte, formula una escritura intensiva, diferente a la de sus predecesores, ya que escapa a la representación del espacio y el sujeto. En nuestra lectura, *Grande sertón: veredas* se propone como un texto que aborda las experiencias de los cuerpos indefinidos que se encuentran y formulan entre sí un espacio construido por medio de flujos y afectos.

En este sentido, como motor de análisis pretendimos señalar al sertón fuera de la razón ordenadora que lo reduce a un espacio geográfico cartografiado. Mediante la perspectiva de Raúl Antelo, esta reflexión se sustenta en la concepción de un espacio más allá de una materialidad y los estatutos que lo determinan como un territorio-objeto, es decir, que este trabajo se basa en la idea del espacio viviente. Estas consideraciones se conectan con el pensamiento de Duchesne Winter, que propone estas espacialidades singulares como un universo que se concibe así mismo a través de una red relacional que nos conduce a un pensar con el territorio y no sobre el territorio.

¹¹³ Candido, *Tese e antítese...*, 139.

Estas primeras instancias teóricas sustentan el agenciamiento entre los cuerpos. Este concepto de Deleuze y Guattari atraviesa la obra en diferentes estancias, ya sea desde el caos, el devenir menor, entre otras categorías de los filósofos, o incluso mediante las líneas de pensamiento como la ambigüedad propuesta por Walnice Galvão Nogueira y el travestismo de Judith Butler. Estas reflexiones proponen un espacio inmanente, heterogéneo, donde lo humano y no humano establecen diversas conexiones para reinventar un sertón, por medio del fenómeno de la transitoriedad que dinamiza y desvela los aspectos subrepticios de un imaginario normado.

Como última instancia, este trabajo abordó la transitoriedad ligada al devenir de los cuerpos. Este transitar se formula como un desplazamiento que hace de cada experiencia y afecto algo nuevo, el transitar es un movimiento potencial que se desentiende de un espacio determinado. En este movimiento donde «... el sertón va y vuelve»¹¹⁴, los cuerpos son comprendidos como conjuntos de flujos, puntos de fuga que se encuentran entre sí, y marcan el testimonio de vida de Riobaldo. Diadorín y el sertón están estrechamente ligados a las experiencias del protagonista, donde se presentan como corporalidades revolucionarias que deconstruyen las esencias identitarias y evidencian las singularidades de la minoría.

En este trabajo abordamos el sertón de Guimarães Rosa, como un espacio habitado por un red de seres singulares, un espacio capaz de sobrepasar el paradigma moderno de sujeto y objeto, y las divergencias entre sertón representado y sertón recreado en un corpus literario. De esa manera, este análisis reflexionó la corporalidad del espacio y los sus habitantes singulares, destacando el potencial que poseen para deshabilitar las normas sistémicas de los estados neocoloniales, en pos de nuevas conexiones que permiten pensarse a sí mismo como seres indeterminados.

¹¹⁴ Guimarães Rosa, *Grande sertón: veredas...*, 476.

Bibliografía:

- Antelo, Raúl. «Una enciclopedia modernista». *Ramona revista de artes visuales*, nº 92. (2009): 10-14.
- _____. « Lindes, Limites, Limiares.» en *Boletim de Pesquisa NELIC*: Edição, nº 1. (2008): 4-27.
- _____. Brasil verlo venir, en *¿Por qué Brasil, qué Brasil? Recordos críticos. La literatura y el arte brasileños desde Argentina*, editores: Roxana Patiño y Mario Cámara. Villa María: Eduvim, 2017.
- Butler, Judith. *Lenguaje poder e identidad*, (Madrid: Editorial Síntesis, 2004).
- Candido, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, 6. Ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.
- _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____. *Tese e antítese: Ensaios*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2002.
- _____. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- _____. *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- _____. *Lógica del sentido*. Santiago: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2002
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- _____. *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- _____. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2004.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Oscar Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011.
- Duchesne Winter, Juan R. *Plant Theory in Amazonian Literture*. Nueva York: Palgrave macmillan, 2019.
- Foucault, Michel. *De las palabras y Las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 1968.
- Galvão Nogueira, Walnice. *As formas de lo falso. Um estudo sobre a ambigüidade no Grande sertão: veredas*. São Paulo: Editorã perspectiva, 1972.
- _____. *Guimarães Rosa*. Sao Paulo: Publifolha, 2000.
- Giorgi, Gabriel. *Formas de lo animal*. Buenos aires: Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Guattari, Felix y Rolnik, Suely. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Buenos Aires: Traficantes de sueños, 2005.

Guimarães Rosa, João. *Gran sertón: veredas*, Caracas: Fundación Editorial el perro y la rana, 2008.

_____. *A boida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Marinho, Marcelo. «João Guimarães Rosa, “autobiografía irracional” e crítica literária: veredas da oratura», *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 47, n° 2. (2012), 186-193

Moraña, Mabel, *Territorios y forasteros. Retratos y debates latinoamericanos*. Guayaquil: UArtes ediciones, 2015.

Nunes, Benedito. *A Rosa o que é de Rosa*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2013.

Pessoa Barros, Marília Gazola. *Estudo do léxico de João Guimarães Rosa na tradução italiana de Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2011.

Fuentes electrónicas:

Antelo, Raúl. «Territorio no es objeto», *Revista Recial*, n.º 12. (nov, 2017): 23-38.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial/article/view/18590>

Butler, Judith. «Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista», traductora Marie Lourties, *Debate Feminista*, n° 18. (1998), 296-314. <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>

Filho, Fadel David Antonio. «Sobre a palavra sertão origens, significados e usos no Brasil (ponto de vista da ciênciageográfica)», *Ciência Geográfica – Bauru*, n°1. (ene-dic, 2011):84-87.
https://www.agbbauru.org.br/publicacoes/revista/anoXV_1/AGB_dez2011_artigos_versao_internet/AGB_dez2011_11.pdf

Guimarães Rosa, João. Entrevista de Lenice Guimarães de Paula Pitanguy. Rio de Janeiro, 19 de octubre de 1966.
http://circuitoguimaraesrosa.com.br/Guimaraes_Rosa/Entrevista_Lenice_Guimaraes.pdf