



Brejeirinha y otros loquitos-artistas de Guimarães Rosa

Lélia Parreira Duarte (PUC Minas)

Boão Guimarães Rosa, ciertamente el más grande escritor brasileño del siglo XX, nació en Cordisburgo, Minas Gerais, en 1908. En 1930 acabó el curso de medicina, profesión que ejerció, en el interior del Estado y en la Fuerza Pública, hasta ingresar a la diplomacia en 1934.

Recibió muchos premios por sus obras literarias: el primero fue a los 28 años, con un libro de poemas, *Magma*, nunca publicado durante su vida. En 1937 fue premiado su libro *Sagarana*, posteriormente publicado en 1946. En 1956 publicó *Corpo de baile* y *Grande sertão: veredas*, libro este último que recibió luego tres premios. En 1961 le fue conferido el premio "Machado de Assis", de la Academia Brasileña de Letras, por el conjunto de su obra. En ese mismo año comenzó a publicar sus libros en el exterior: *Sagarana* en Portugal y *Corpo de baile* en Francia.

En 1962 Guimarães Rosa publicó *Primeras estórias* y en 1963 fue elegido por unanimidad como miembro de la Academia Brasileña de Letras. Sospechando que su corazón no soportase la emoción del cargo, lo postergó por cuatro años, hasta 1967, año de publicación de *Tutameia*. Y ciertamente, tres días después de haber tomado posesión de su nuevo cargo en la Academia, murió de ataque cardíaco.

En 1969 fueron publicados dos libros póstumos de Rosa: *Estas estórias* y *Ave, palavra*, mientras que *Magma* (poemas) fue publicado recién en 1997.

Además de la gran cantidad de ediciones y traducciones, publicadas en muchos países, la obra de Rosa también ha sido “traducida” para el teatro, el cine y la televisión. Son ejemplos de ello: *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Duelo*, *Noites do sertão*, *Cabaré Mineiro*, *A terceira margem do rio* y la serie televisiva *Diadorim*, un extracto de *Grande sertão: veredas*.

Guimarães Rosa fue uno de los mayores hombres de letras de la literatura brasileña. Fue también uno de los más agudos investigadores del alma humana y, tal vez, el autor brasileño más divulgado en los medios académicos nacionales y extranjeros. Su enorme fortuna crítica fue revisada y aumentada con los dos seminarios internacionales realizados en la Pontificia Universidad Católica de Minas Gerais, la PUC Minas: el primero en 1998, con 220 ponencias de investigación, de participantes de diez diferentes países; el segundo en el 2001, con 400 investigaciones presentadas, con participantes venidos de quince naciones.

Al hacer una revisión de esa fortuna crítica, los dos seminarios nos recordaron que, cuando la obra de Guimarães Rosa empezó a ser publicada (*Sagarana* fue su primer libro), hubo dos tipos de crítica: una, positiva, resultado de una lectura encantada con las innovaciones de estructura narrativa y lenguaje; otra, negativa, que recusaba las innovaciones, como había ocurrido anteriormente con los modernistas portugueses y brasileños. Rosa fue acusado de excesivo formalismo y de falta de compromiso social, pues era entonces época de regionalismo y de la novela del 30, en Brasil, y de neorrealismo en Portugal. La moda en ese tiempo era denunciar la explotación de la que eran víctimas los trabajadores de la tierra, en una representación del mundo que lo mostraba dividido entre explotadores y explotados, dominadores y dominados.

La crítica literaria, también desde una perspectiva más negativa, comenzó a percibir posteriormente que la ruptura propuesta por la literatura de Rosa no era marcada por una mera obsesión formal o por una despreocupación frente a lo social. Era, por el contrario, una propuesta estético-política de carácter más amplio, de quien acreditaba que “solo renovando la lengua se puede renovar el mundo”. La intención de Rosa era revitalizar el lenguaje, hacer que se vuelque sobre sí mismo y llenarlo de poesía, lo que sería una forma de llevar al lector a la reflexión.

Por eso es que Rosa violaba o ignoraba las normas, abandonando las formas cristalizadas y dedicándose a buscar lo inexplorado. Un ejemplo es su inmersión en el *sertão*, del que tan poco se hablaba hasta esa época. Otro ejemplo podría ser su forma de encarar los problemas sociales: Rosa nunca proponía una justicia donde se invirtiera la posición de dominadores y dominados, a pesar de que sus historias presentaban muchas veces personajes en lucha por el poder; como en el cuento “Esses Lopes”, en el que Flausina se venga de los poderosos hacendados que la dominan y explotan, eliminándolos uno detrás de otro. Al final del cuento, además, se pone en duda la validez de los artificios del personaje, pues el amor libre y desinteresado deseado por ella tal vez no sea posible, ahora que Flausina se



convierte en un valioso objeto de deseo y puede interesar al hombre amado gracias a la riqueza de la que se hará poseedora con la eliminación de “esos Lopes”.

Otro cuento en que esta cuestión del poder puede ser bien analizada es “Como ataca el *sucuri*”, donde la guerra secreta entre el ignorante *sertanejo* Pajão y el doctor de la ciudad está llena de artimañas, configurándose ambos como engañadores, mientras que el autor juega con el lector, guiñándole el ojo para que ambos observen, juntos, que los extremos no pueden distinguirse con nitidez. Desatadas las certezas, descubierta la existencia de una tercera margen, percibida la validez de otras perspectivas y otros valores, la relatividad de las cuestiones queda al descubierto en esa obra que trabaja constantemente la arena movediza que constituye la vida del ser humano. Los artificios de construcción de los textos rosianos revelan incluso, principalmente, los peligros que se esconden en la comunicación y en el propio lenguaje, siempre susceptible de elaboración retórica.

La literatura de Rosa no adopta, así, el modelo del sentido común; otra prueba de ello es la valorización que realiza el autor de figuras populares, ignorantes y loquitos que hablan de cosas inusitadas con un lenguaje también inusitado, como si representasen, en la obra, a su creador.

El objetivo de este trabajo es precisamente analizar algunos cuentos en que aparecen figuras extrañas de ese tipo en la obra de Guimarães Rosa, mostrando cómo el autor valora al “loquito” y al artista, esas instancias paradójicas cuyo extrañamiento o creatividad representan el lado olvidado y abandonado de una sociedad que siempre busca reprimir, negar o esconder lo diferente.

Sin embargo, ¿por qué el loquito y principalmente, por qué el loquito-artista? ¿Qué tendrán en común esas categorías? ¿Cuál es el sentido en que se usan aquí tales palabras, “loquito” y “artista”?

“Loquito” viene de loco, enajenado, demente. Será, por lo tanto, aquel que no posee uso de razón. O es aquel que piensa y actúa de modo distinto a otros, y que, por ello, es visto como diferente por la “gente normal”, que lo llama, entonces, “bobo” (*maluco*), “loco” o “loquito” y generalmente lo discrimina y procura apartarlo de la convivencia con los “normales”.

“Loquito” será, entonces, principalmente en el *sertão* y en las pequeñas ciudades del interior, aquel que tiene un comportamiento extraño, se viste de forma extraña, come cosas extrañas y, por lo general, habla de forma extraña, precisamente porque ve el mundo de otra forma. El loquito será entonces aquel que no está integrado a un grupo social, que no parece tener los mismos deseos o los mismos valores que los otros, y por eso mismo no sigue las mismas reglas y no usa el mismo lenguaje. Se trata de una figura extraña, pero no exactamente inverosímil, diferente porque no parece integrada a los grupos sociales en los que debería participar.

El “loquito” era un tipo de personaje que antiguamente no ocupaba lugar central en la literatura, como el personaje del cuento, “João Porém, o



criador de perus". La extrañeza de João Porém empieza con su propio nombre, explicado por el narrador: "El padre se obstinaba en que él no fuese João, ni no... La madre, si. De ahí el engaño y el nombre, en la sentencia del bautismo"².

Marcado por el nombre y la naturaleza, que lo hiciera tuerto, un poco tartamudo, semi-sordo, inepto total, dado a las arañas de los días, João Porém era visto como loquito por los otros, que se reían siempre de él, aunque inútilmente procurasen engañarlo, pensando en robarle su crianza de pavos.

El narrador-autor, en cambio, ve a João Porém con cariño y lo elogia por su ponderación y paciencia: "Si bien pensó, mejor postergó". Lo exalta, también, por saber oír apenas con "la mitad sorda de sus oídos", cuando es necesario. Le elogia la capacidad de trabajo, la dedicación y la ponderación de saber, y especialmente, su arte para criar pavos, reconocidos como animales que difícilmente sobreviven. Muestra así que él es visto como "loquito", pero también, ciertamente, es un especialista en algo no muy común: el difícil arte de criar pavos.

Otro personaje diferente, tampoco sin heroísmos ni grandezas, es Mechéu, del cuento del mismo nombre. Semi imbécil, moscarrudo³ y rabioso, propenso a enfurecer "por cualquier cosita" ("as mínimas e niglingas"⁴), Mechéu es personaje de cuyas pretensión e ignorancia se ríen los "chicos de afuera", necesitados de alguna forma de distracción, en aquel tiempo lluvioso. Aunque semi imbécil, Mechéu sabía explotar el trabajo de Gango, otro personaje del cuento, y culpar a los otros y hasta a los objetos por todos los problemas, y disfrutaba cuando los insultos eran dirigidos a esos otros. Preocupado en ser siempre él mismo, novio presuntuoso e infalible de toda y cualquier chica vista, con la cual marcaba "coió"⁵ el casamiento para un "domingo fatal", Mechéu era decididamente una figura extraña y risible, un loquito irresponsable y despreciable. Interfiriendo en esa visión negativa y simplista, el narrador-autor valora su figura, cuya profundidad insospechada surge con la muerte inesperada de Gango, con lo que el personaje pierde las certezas y con ellas la salud, "Cierto, [porque] no toleraba lo que estaba pensando, ni conseguía encontrar lo que necesitaba" (p. 91).

Con João Porém y Mechéu podemos ver cómo Guimarães Rosa reflexiona sobre la complejidad del ser humano y sobre la multiplicidad de visiones que de él se pueden tener, sin que haya, sobre cada uno, un único punto de vista de sentido común, que generalmente es prejuicioso y mal informado.

"Loquito" será por lo tanto aquel que se aparta de lo que es considerado racional y que, por eso mismo, es generalmente apartado de la sociedad. Michel Foucault estudió el tema de la locura y demostró que, desde la Edad Media, se intenta alejar a los locos de la convivencia social, dado que, en aquel tiempo, estos eran colocados en barcos y echados al mar,



un elemento inestable como ellos, para que no perturben a los sanos, quienes quedaban en tierra firme, lugar de la razón y la estabilidad.

Los locos eran vistos entonces como peligrosos, gente que se quería apartar de la vista y de los se quería estar libre. Esto aún ocurre: existe hoy un movimiento entre los que tratan la salud, en el sentido de intentar llevar a los loquitos al seno de la familia. Esto significa que ellos son muchas veces segregados de la sociedad, encerrados en sanatorios y reclusos en hospitales y asilos psiquiátricos.

Con Guimarães Rosa es diferente. Los loquitos son acogidos cariñosamente en su obra, en la que muchas veces se constituyen como personajes importantes, centrales, en torno de los que se construye la trama de las historias. Rosa les otorga voz a estos loquitos, mostrando así que, desde su perspectiva, razón y sinrazón están equilibradas en la obra literaria, porque ambas forman parte de la vida y, por ello, deben servir para construir el arte.

Rosa contrapone también, en ese sentido, las reflexiones del filósofo Platón, quien, en la Grecia antigua, declaraba la necesidad de desterrar a los poetas de la ciudad, espacio de los ciudadanos, los hombres normales. Poeta sería equivalente a loco, también una figura extraña, insumisa, perturbadora del orden, por tener una visión diferente del mundo y por hablar un lenguaje distinto. Pero donde se dice poeta podemos leer artista de la palabra, o simplemente artista: vemos así que “loquito” equivale muchas veces a artista, pues también el artista posee generalmente un comportamiento extraño o realiza cosas diferentes, inusitadas, y se caracteriza por la misma libertad de la que disfruta el loquito.

Rosa no expulsa los loquitos-artistas de su obra-ciudad, como procuraré demostrar al focalizar tres personajes suyos: la niña protagonista de “A menina de lá”, Zé Boné, de “Pirlimpisquice”, y Brejeirinha, de “Partida do audaz navegante”.

La “menina de lá” no es una criatura normal: no juega como las otras, no es inquieta, curiosa o preguntona como suelen ser los niños. Cuenta el narrador que ella, perenne e imperturbada, “había nacido ya muy diminuta, cabezona y con ojos enormes”⁶. Pero aunque tuviera grandes ojos no parecía mirar a las cosas. Muy quieta, Nhinhinha no quería brujas de paño o cualquier otro juguete. El propio papá decía con cierto espanto que “Nadie entiende bien qué dice ella” (p. 67). No por la rareza de las palabras, aunque ella dijese a veces cosas extrañas: “El xurugou”. Es que no se sabía a quién o a qué se refería ese “xurugou” (del que tampoco se sabía su significado). Además, la niña hablaba poco y lo que era más extraño, añade el narrador, no era lo extraño de sus palabras, sino el “ornato del sentido” de lo que ella decía.

La diferencia de Nhinhinha queda aún más marcada cuando ésta comienza a manifestar extraños deseos, mágicamente satisfechos, sin ninguna explicación. Los padres, dentro del sentido común y en el



pragmatismo que intenta siempre aprovecharse de cualquier poder, se quedan después llenos de esperanzas con los poderes mágicos de la hija. Pero ella no atiende sus deseos, por lo menos no de la forma directa en que ellos gustarían.

Según el narrador, quedaba la duda de si la niña era algo tontita (una forma alternativa de llamarla loquita); en verdad, el significado de lo que ella decía quedaba muchas veces como enigmático. A veces ella refería

(...) historias absurdas, vagas, todas muy breves: de la abeja que voló hacia una nube; de un grupo de niñas y niños sentados en una mesa de doce personas, larga, larga, porque el tiempo no se acababa; o de la necesidad de hacer una lista de todas las cosas que la gente iba perdiendo cada día. Sólo pura vida. (p. 68)

La comunicación con la chiquilla era difícil. Si le preguntaban: “Nhininha, qué estás haciendo?”. Ella respondía, “relajada, alegre, moduladamente: Yo... esto ooy... ha-a-ciendo”. Si insistían en alguna cosa, ella decía: “Deja... deja...”. Así acostumbraba dirigirse a la Mamá: “Niña grande... Niña grande...”. Si oía a Papá pidiendo a Mamá que le preparase un café fuerte, comentaba, ¿sonriendo?: “Niño pide... Niño pide...”. Es decir, trataba a los padres con una especie de tolerancia, como si ella fuera mayor y adulta y nadie tuviera poder real sobre ella. No se sabía de sus preferencias, no obstante se supiera como ella apreciaba el abrigo de la noche, lleno de “estrellitas tin-tin”.

Nhininha tenía a veces frases poéticas, como: “El armadillo no ve la luna...”, “el aire estaba lleno de recuerdo”; “la gente no ve cuando el viento acaba...”; “no hay que ir a la altura del urubú”, “el *jabuticaba* viene-a-verme”, “el pajarito desapareció de cantar”, “Estoy haciendo *saudade*” (p. 69). Estas frases extrañas acentuaban la diferencia de esta niña que, luego de un tiempo, empieza a mostrar sus artes, que el narrador llama “milagros”, “prodigios” y los padres ven como “maravilla repentina”.

En su postura común de mirar a “la nada delante de las personas”, un día la niña dice: “Yo quería que el sapo viniera aquí”, y luego llega una bella rana, verdísima, a saltitos, a los pies de Nhininha. Otro día se presenta la misma inquietud: “Yo quería una tortita de *goiabada*...” y llega entonces una señora con dos pancitos de *goiabada* enrolada en paja. Era como si la chiquilla tuviera poderes: con solo expresar sus deseos, las cosas ocurrían. Pero lo que ella quería siempre era muy poco, “y siempre las cosas ligeras e inusitadas”, como dice el narrador. (p. 70)

Ocurrió entonces que la madre enfermó, sin remedios que la curasen y no hubo cómo hacer que Nhininha expresase el deseo de su cura. Musitaba apenas: “Deja... deja...”. Hasta que se acercó a su madre e la abrazó, y la besó, cálida. Y la madre, que la miraba con sólida fe, se sanó, entonces, en un minuto.



Deseosos de milagros, y viendo en esa cura un milagro, sin pensar que, inconscientemente, la madre podía haber albergado una enfermedad para sentir más cercanos los poderes de la hija, los padres deciden guardar silencio sobre lo que ven como poderes extraordinarios de la niña. Tenían miedo de perder a la hija para los curiosos, gente interesada, o para los padres o el obispo de la ciudad. Pero cuando llega la sequía, prueban con pedir a Nhinhinha que exprese deseo de lluvia. “Pero no se puede, ué...” es su respuesta y, cuando insisten, ella viene con el clásico: “Deja... deja...” Después de dos días, luego, la niña dice querer ver el arco iris y tras ello viene la lluvia. Con esta, le llega a la niña una alegría inusitada, refrenada después con el gran regaño de Tiantônia.

Más adelante, el lector se entera de la rápida enfermedad y muerte de Nhinhinha y que el regaño de la tía se debía al deseo expresada por la niña de ser enterrada en un cajoncito color de rosa, con adornos verdes brillantes, que la madre luego imagina que llegará, sin pedirlo, por medio de “su hija en la gloria, Santa Nhinhinha” (p. 72), loquita y artista, maga, tan diferente y extraordinaria, y de tan corta vida.

Brejeirinha, del cuento “Partida del audaz navegante”, sería una niña común, o normal, en comparación con la “menina de lá”. Inquieta, curiosa, preguntona, atrevida y a veces medrosa, Brejeirinha marca, entonces, su diferencia frente a sus hermanas, que le rechazan sus pequeñas locuras. Por ejemplo, ella habla de la “Islita de los yacarés”. Cuando la hermana le reprocha: “¿Ya viste al yacaré?”, ella explica: “No. Pero tú tampoco no lo has visto estar allá. Tú ves solamente la isla. Entonces, el yacaré puede estar o no estar...” La diferencia de Brejeirinha se marca sobre todo en el placer especial e insólito que ella extrae del lenguaje, pues ella saborea placenteramente palabras extrañas que normalmente no formarían parte de su vocabulario y cuyo sentido se nota que ella no consigue alcanzar: valetudinario, fraudulento, extrínseco, audaz, estético, estricto, explícito, demagogo...

Brejeirinha es diferente por ser diminuta, tener una “naricita-queacaricia”, “pestañas con tic”, un andar de “pies para adentro, como un periquito, impávido”. Ella es mucho más atrevida que las hermanas, mucho más sensible también. Es ella quien percibe el resentimiento de los enamorados y los aproxima, con su historia. Y es loquita principalmente porque ve el mundo de forma diferente, y habla de él de una forma diferente. Cuando la hermana la llama “analfabetita audaz”, por su historia del “audaz navegante”, ella se enoja y muestra no haber entendido, pues su lenguaje es diferente: “La falsa beatita eres tú!?” (p. 169). Brejeirinha tiene realmente una relación distinta con el lenguaje: se preocupa más por su sonoridad que por su sentido, pronuncia distinto algunas palabras, como el sonido “aldaz” en vez que “audaz”¹⁰, considera que leer lo que está escrito en una caja de fósforos es lo mismo que leer grandes novelas.

Los otros niños están bien insertados en la cultura y quieren siempre emplear la razón: procuran quedarse en la realidad, ver en la isla aquello que



todos pueden ver, seguir reglas preexistentes hasta para inventar historias, enfrentar al audaz navegante apenas con cosas prácticas, como una moneda, un ganchito, un chicle. Brejeirinha, en cambio, valora elementos que ninguno se acuerda de valorar, como un mojón seco de vaca, que ella transforma en el audaz navegante y que adorna, al fin, con un salivazo. Sin pragmatismos ni modelos, pero con libertad y creatividad, la niña se configura como diferente, extravagante; en fin, como loquita- artista.

Brejeirinha juega con las palabras para armonizar mundos opuestos o diferentes: “¿vienes *con-nosco* o *sin-nosco*?”; (des)teje y reelabora constantemente su historia, llegando a inventar nuevos personajes al final, o que era prohibido hasta por las normas narrativas de los propios niños. Con libertad irrefrenable transforma los más prosaicos objetos como aquella mojón seco de vaca (“gran rodaja de estiércol de hongo”, llamado por ella “el bovino”)- en obra de arte. Y, especialmente, posee un sentido agudo del placer que el lenguaje puede proporcionar, escogiendo las palabras por su sonoridad, como muestra una pregunta hecha a un niño: “Zito, ¿tiburón es desvariado, o es explícito, o demagogo?”, o incluso las ya mencionadas: “valetudinario, fraudulento, extrínseco, audaz, estético, estricto”, que no le otorgan sentido al discurso, estando más bien relacionadas al *nonsense*. Brejeirinha no posee un compromiso con las normas estéticas, gramaticales, éticas o de narratología es loquita y artista. Por eso mismo puede concluir su historia: “Ahora yo sé, pero: que el huevo se parece, de verdad, a una brocheta”.

Para volver más evidente la diferencia de la chiquilla que no respeta reglas, tiene secretos y encuentra semejanzas entre elementos extremadamente dispares, es poetisa y practica muchas artes, el cuento contrapone a su perspectiva la de la Mamá, que es una hada, una protectora, la que visita a los enfermos y vela por las normas, alimenta, agrega azúcares e harinas, recomienda coraje con juicio y corrige a los niños en el uso del lenguaje con lo que representa por tanto el poder de la ley.

Si las perspectivas de Brejeirinha y de la Mamá divergen, en el cuento, existe en él la voz de un narrador-testigo que juega con las dos en contrapunto se trata de aquella voz que narra la historia y acompaña a los personajes en su paseo ficcional, en aquel día lluvioso en que “parecía no acontecer nada”. Existe incluso otra voz, externa, organizadora como la de Mamá, pero que autoriza a Brejeirinha a inventar y ficcionalizar, poetizando, con el “don de aprender los matices”, las mismas “infimísimas inquietudes” y la sensibilidad de percibir el resentimiento de los enamorados, para inventar historias que hacen reír y quiebran el clima de tensión y conflicto, al elaborar el tema de la partida, de la separación y la muerte. Brejeirinha parece así representar intradiegeticamente al autor del texto, que también podría decir, como ella: “Antes hablar bobadas, que callar bestialidades...”, también él preocupado por los temas del amor y la muerte, también él artesano e inventivo, loquito y artista, también él capaz de jugar con el



lenguaje, tal vez porque también está lleno de miedos. Véase, por ejemplo, “fúfio fino rocío”, la “peleíta grande y fea” de los enamorados, los “orgullos y mirada”, con que Mamá cuida a las niñas, la descripción de Brejeirinha “con su casaquita coleóptera”, sus “piernas bien trazadas”, sus “cositas diminutas”, la “naricita que acaricia, las pestañas con tic”. Véase también la descripción de las margarititas que “entremuñadas, todas rodeadas de pálpabras”, del riachuelo “bajo el baile de una cubierta de espumas, en el bello disparatar, o bullir de burbujas”, del “trueno que arrastra sus trastos”, y la conversación de los enamorados: “tú para mí, mí para ti, y tanto”.

Como Brejeirinha, el autor es sensible para percibir la belleza y sus peligros, así como el tenue límite que separa el estío y la lluvia, la integración amorosa y la incompreensión, la organización y el caos. Por eso mismo, con una presencia silenciosa y atenta que se parece a la de la Madre, y con un trabajo minucioso y artístico de elaboración textual, jugando a ser loquito como Brejeirinha, él realiza un ejercicio de liberación, propio del que es loquito y artista y, por eso mismo, puede enfrentar y vencer, por un instante, el miedo a la propia muerte.

Otro loquito-artista de Rosa es Zé Boné, de “Pirlimpsiquice”. Zé Boné está en un colegio internado, pero no es un estudiante común: no juega en el recreo con los otros, pues hace sus “múltiples representaciones”, pero de forma aislada, porque él mismo representa todos los papeles. El narrador del cuento lo llama “hinchido beocio, simplón, sonso, espantapájaros”, contando que él no “daba sentido a las cosas” y por eso no podía decorar las voces del teatrillo que iban a montar. En la perspectiva de este narrador-personaje, que pretende registrar el pensamiento del sentido común, Zé Boné sería, en fin, un loquito, irresponsable, de quien no se podría esperar contribución alguna a un trabajo conjunto, racionalmente organizado.

Percibimos que en la historia se oponen los partidos en lucha, que son principalmente el de los alumnos aplicados y el de los malos alumnos, esto es, el de los escogidos para la representación y el de los que se quedan afuera y por eso inventan otra historia para el teatro. Zé Boné está en una situación especial: escogido para la representación, por ser buen alumno, es objetado por los otros escogidos, que lo ven como incapaz de representar voces e de hacer teatro seriamente, haciendo una representación seria y organizada. Zé Boné queda por eso aislado, como una instancia paradójica, que oscila y circula entre varios grupos.

Según el personaje narrador, que acaba escogido para ser el “apuntador”, pues es visto como incapaz para hacer una buena representación, “bien se burlaba” de Zé Boné, porque él “hacía de simplón”. Sin necesitar compañía ni conversación, pasaba los recreos reproduciendo cintas de cine: corría y saltaba, rápidamente, acá y allá, fingía galopes, disparaba tiros, asaltaba la diligencia, intimidando y poniendo las manos en alto, y besaba al final¹¹. Zé Boné conseguía así, al mismo tiempo, representarse como “chico, chica, bandidos y comisario”.



Cuando los “actores-alumnos escogidos” deciden inventar una historia que sería divulgada en vez de la historia “verdadera”, resuelven que quedaría siempre alguien fijándose en Zé Boné, porque en él no se podía confiar, era tan volátil y distraído... No prestaba atención a los episodios que inventaban salvo para soltar de mala forma alguna “broma o peripecia” en sus cintas de cine, pues “cuantos recreos hubiera, él continuaba representándolas, con aquella valentía y la agilidad incansable, espantosas” (p. 88).

Los otros actores de la representación, siguiendo lo que decía el doctor Perdigão, pretendían que el pequeño teatro fuese dominado por la razón, entrando seriamente en los papeles representados. Llegaban entonces a tomar de la obra un ejemplo para la vida: los que no eran “Hijos de María” pretendían entrar luego para la asociación, y quien hacía el papel de padre “comulgaba a diario, se veía a sí mismo el ideal, sea padre y santo”. Entretanto, Zé Boné continuaba con sus locas representaciones, en el recreo.

Según la historia, había entonces, al final, varias representaciones en preparación: una pieza del doctor Perdigão, la que fuera inventada por los no escogidos, la creada por los escogidos para que la “historia verdadera” no fuera divulgada antes de la fiesta, y además la cosida y remendada a diario por Zé Boné.

En el día señalado para la función teatral, ocurren imprevistos: Ataulpa, que hacía el papel principal, debe viajar porque su padre está por morir, en Río de Janeiro; el narrador-personaje que hacía el papel del apuntador y que obviamente sabía todos los papeles de memoria, debe tomar el papel de Ataulpa; solamente al iniciarse la pieza, entonces, ese narrador (el apuntador) recuerda que Ataulpa decía, antes de empezar, unos versos a la Virgen y a la Patria, motivo por el que queda paralizado, esperando auxilio para resolver el problema; comienza entonces la burla, “que ninguno imaginaba. Lo que era un mar -patuleia, todos en míos, zurrros, urros, assovios: pateada”¹² (p. 94). El telón, la cortina del palco, que intentan cerrar para esconderse de la vergüenza, no sube. ¿De dónde viene la salvación para el pequeño teatro, que acaba siendo un gran éxito? De Zé Boné, que comienza a representar, no una pieza “oficial”, sino su versión falsificada, hecha por los alumnos no escogidos para la representación. Cuenta el narrador:

Zé Boné saltó para adelante, Zé Boné saltó de lado, pero no era de *far west*, ni en un loquerío de confusiones. Zé Boné comenzó a representar!

La burla se detuvo, total.

Zé Boné representaba con vigor y bien, ciertamente, de corrido, escrupuloso, para la admiración de todos. El desempeñaba un importante papel, solo que la gente no sabía cuál. Pero no se podía romper en risa. En verdad, él recitaba con mucha vida. (p. 95)



Después de este inicio extraño, todos los actores representan, sin un orden preestablecido, pero con “muchísima vida”, las tres historias ensayadas, de modo que aquel pequeño teatro se vuelve algo inolvidable, como dice el narrador:

Entendí. Cada uno de nosotros se olvidó de sí mismo, y estábamos transviviendo, sobrecreyentes, de esto, que era el verdadero vivir y era bueno además, bonito o supermaravilloso la gente volaba, en un amor, en las palabras: en lo que se oía de los otros e en nuestro propio hablar (p. 96)

Aparece, así, a través del loquito-artista Zé Boné, el arte mayor de un escritor excepcional, también él loquito-artista creador de novedades, por ejemplo, a través de la reunión de palabras: dormorir, susurruido, cierrabrir, cabizmeditado, descriviviendo-as, moscamurro y rabiacundo, como se puede ver en “Pirlimpsiquice” o “Mechéu”. O sino por el cambio hecho en expresiones y proverbios consagrados: “desnudo de la cintura a la quijada”, “su voz fuera de foco”, “no sabía nada de nadísima”, “fue de incierta hecha”, “con cara de ningún amigo”, “de oreja con la pulga atrás”, “el minuto se detuvo”, “a veces pienso, a veces no”, o “indesecho” de la historia.

Todo ello indica la sensibilidad de aquel autor, que tiene una visión especial del ser humano, que él reconoce complejo y contradictorio, que no puede por eso ser observado por un solo ángulo. Indica, también, que Rosa valora la participación del lector como elemento indispensable de su propio proceso creador. Y ofrece la perspectiva del autor, para quien el lenguaje es poderoso instrumento de acción, artificio que debe renovarse constantemente, pues la renovación del lenguaje tiene un sentido ético, ya que la misión del artista y, por tanto, del escritor, es seguir la evolución del mundo. Marcando distancia de lo que es visto como “normal”, Rosa enseña a su lector a aceptar mejor la locura o la tercera margen, donde minúsculas franjas de luz permiten vencer las sombras y proporcionar una momentánea liberación del peso de la vida y la amenaza de la muerte. A través de la incongruencia, de la irracionalidad y de la creatividad de sus loquitos-artistas, Guimarães Rosa enseña de esa forma una convivencia placentera con el no más y el todavía no, el intervalo y el entre-lugar, la tercera margen y el humor, la locura y el arte.

Notas:

¹ Nota del traductor: *sucuri* es una culebra (reptil) de las regiones de grandes ríos y pantanos de Brasil.

² ROSA, 1967, p. 74.

³ Nota del traductor: *Moscamurro* es uno a quien le gusta dar muñecazos a las moscas.

⁴ ROSA, 1967, p. 88.

⁵ Nota del traductor: *coió* es tonto, bobo.

⁶ ROSA, 2001, p. 67.



- ⁷ Nota del traductor: el *jabuticaba* es un fruto pequeño, de color negro, parecido a la uva: es el fruto de la jabuticabeira, árbol nativo de Brasil).
- ⁸ Nota del traductor: se trata de una especie de mermelada muy común en Brasil y de consistencia relativamente dura.
- ⁹ ROSA, 2001, p. 171.
- ¹⁰ Nota del traductor: la diferencia es de pronunciación, pues la niña pronuncia la letra u de la palabra audaz con el sonido de la letra l)
- ¹¹ ROSA, 2001, p. 87.
- ¹² Nota del traductor: "pateada" es la demostración de reprobación, por medio de golpes con los pies en el suelo.



Referencias bibliográficas:

- ROSA, João Guimarães. "João Porém, o criador de perus". En: *Tutaméia; terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 74-76.*
- ROSA, João Guimarães. "Mechéu". En: *Tutaméia; terceiras estórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1967. p. 88-91.*
- ROSA, João Guimarães. "A menina de lá". En: *Primeiras estórias. 49. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 67-72.*
- ROSA, João Guimarães. "Partida do audaz navegante". En: *Primeiras estórias. 49. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 166-175.*
- ROSA, João Guimarães. "Pirlimpsiquice". En: *Primeiras estórias. 49. reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 86-96.*

