

Realidades accesibles mediante la ficción: los casos de Carlos Drummond Andrade y João Guimarães Rosa¹

Claudia Costanzo
Universidad Abierta
<https://orcid.org/0000-0002-3551-4162>
claudia_costanzo@yahoo.com

Resumen

Nos proponemos dar una posible respuesta a la pregunta: ¿por qué, pudiendo elegir la versión periodística de la realidad, preferimos, a menudo, su versión literaria? La narrativa de Guimarães y la poesía de Drummond son interesantes ejemplos de referencias de realidades que solo podemos entender colocándolas en clave de ficción. En ambos casos la referencia a la realidad se sintetiza en la palabra “regionalismo”; los dos —aunque sobre todo Guimarães— hicieron de su ambiente el protagonista de sus textos y ambos llevaron magistralmente a la práctica la muy brasilera filosofía de la “antropofagia cultural”, que supone la intertextualidad, la parodia y la otredad. A la vez, ellos lograron hacer inteligible el Brasil, allende las fronteras, por haber sabido mostrar el atractivo inmanente de esos mundos que, desde Europa, consideramos “distintos”. El procedimiento narrativo básico para lograrlo fue darle un status ficticio a la verdad.

Palabras clave: antropofagia; intertextualidad; otredad; parodia; regionalismo.

Realities accessible through fiction: the cases of Carlos Drummond de Andrade and João Guimarães Rosa

Abstract

We propose to give a possible answer to the question: why, being able to choose the journalistic version of reality, do we often prefer its literary version? The narrative of Guimarães and the poetry of Drummond are interesting examples of references to realities that we can only understand by placing them in a fictional key. In both cases the reference to reality is synthesized in the word "regionalism"; both – although above all Guimarães – made their environment the protagonist of their texts and both masterfully put into practice the very Brazilian philosophy of "cultural anthropophagy", which implies intertextuality, parody and otherness. At the same time, both have managed to

¹ Procedencia del artículo: Este artículo es resultado de un interés personal.



make the Brazilian world intelligible beyond the borders by having known how to show the immanent appeal of those worlds that from Europe we consider "different" and the basic narrative procedure to achieve this has been to give a fictitious status to the truth.

Keywords: anthropophagy; intertextuality; otherness; parody; regionalism.

Recibido: 15 de abril del 2022. **Aprobado:** 19 de mayo del 2022

Artículo de reflexión

<https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i55.12094>

¿Cómo citar este artículo en MLA? - *How to quote this article in MLA?*

Costanzo, Claudia. "Realidades accesibles mediante la ficción: los casos de Carlos Drummond Andrade y João Guimarães Rosa". 55 (2022): e.3612094 Web. Fecha de acceso (día, mes en mayúscula y abreviado, y año).

Periodismo ficticio/literatura verdadera

Datan de la Antigüedad Clásica tanto la teorización sobre el binomio verdadero/falso como su aplicación al análisis de la Literatura, a efectos de determinar el *status* de la misma, es decir, si las obras literarias dicen verdades o mentiras. Platón, sostuvo, en el Libro X, de *La República*, la falsedad del texto literario; la cadena argumentativa que plantea confirma su hipótesis de partida: "se han dejado engañar por imitadores, cuyas obras se hallan a tres grados de distancia de la realidad y que son fáciles de componer sin conocer la verdad, pues sus autores crean apariencias y no realidades" (*La República*, 87). La "verdad" era, para Platón, solo asequible mediante la Filosofía, mientras Homero, los trágicos y los autores de comedias solo se engañaban o engañaban a sus espectadores. Algunos años después, Aristóteles retomó la cuestión para plantearla en términos muy distintos: "la diversidad consiste en que aquel [Herodoto] cuenta las cosas tal cual sucedieron y este [el poeta] como era natural que sucediesen. Que por eso la poesía es más filosófica y doctrinal que historia" (45).

Aristóteles contrastó tres disciplinas en vez de dos: agregó la Historia. De su comparación entre la Literatura y la Historia, resulta que cada una refiere dos aspectos distintos de la verdad: la Historia dice lo que efectivamente pasó y la Literatura lo que podría o debería haber pasado; lo que lo lleva a concluir que la Literatura es una forma de

Filosofía. Pero lo más importante es que coloca a la Literatura del lado de lo verdadero: no la verdad de los detalles, de los acontecimientos específicos, sino que “considera las cosas principalmente en general” (Aristóteles, 45). La Literatura refleja, pues, las prácticas y normas de una comunidad, la naturaleza humana, la dinámica de los hechos.

Cuando el Racionalismo se volvió hegemónico se consagró para la Literatura un *status* que queda, en cierto modo, a medio camino entre las posturas platónica y aristotélica: lo que Hegel (8) llamó “fantasía”. Medio siglo más tarde, la palabra “fantasía” quedaría ocupada por la definición de Muapassant de “lo fantástico”, por lo que el término en uso para aquella denotación de Hegel es “ficción”. La ficción artística es, según Hegel, una “representación” de la combinación de elementos reales e imaginarios. Por lo mismo, escapa, en parte, al binomio verdadero/falso, ya que lo imaginado no puede ser mentira, pero, a la vez, al quedar al margen de lo real, no puede transmitir la verdad.

En esa misma época se desarrolla la prensa y, consecuentemente, se instauran los primeros discursos periodísticos. A estos sí se les aplicó rigurosamente —como al discurso científico— el binomio verdadero/falso: la validez del discurso periodístico ha estado ligada a su correspondencia con la realidad.

Hubo, pues, una época, en el clímax del Racionalismo, en que existió una muy clara división de aguas: la ficción para la Literatura y la verdad para el periodismo. Y aunque este supuesto aún está vigente, ya desde el siglo XIX la balanza viene desequilibrándose: el Realismo, la inclusión de géneros literarios ligados a la verdad como el ensayo (sí no en la propuesta, sí en la argumentación) o el testimonio, la noción sartriana de “compromiso”, entre otros muchos fenómenos, han puesto en cuestión el status ficcional de la Literatura. El periodismo, por su parte, tiene un problema congénito: la discordancia entre diferentes notas sobre un mismo hecho.

En nuestra época, muchos lectores y espectadores —tal vez todos— dudan de la objetividad e imparcialidad de un discurso periodístico, lo que hace cuestionable la veracidad que supone debe serle connatural: continuamente se preguntan cuáles informaciones se omiten, cuáles se exageran y hasta cuáles se inventan, según los intereses varios de los centros de poder que gestionan o presionan la prensa. Frente al texto periodístico, pues, el espectador tiene una tarea similar a la que lo enfrenta la literatura: separar la realidad de la ficción. En otro tipo de abordaje, la fundamentación de estas afirmaciones requeriría, por un lado, una lista de ejemplos de noticias de prensa falsas presentadas como veraces y, sobre todo, un estudio de campo relativo a las percepciones de los lectores sobre el particular. Pero, el centro de atención de este

artículo no es la prensa sino la Literatura; lo que nos interesa observar es que ya desde el siglo XIX, la Literatura ha ido ocupando espacios reservados a otros tipos de discurso — el periodístico entre ellos—, al cuestionar el aserto de que la verdad y la realidad le son ajenas. El fenómeno se debe, en parte, a motivos extrínsecos a la Literatura (como la mencionada dificultad del discurso periodístico en satisfacer la exigencia de veracidad) y, en parte, a cuestiones intrínsecas. Entre esas cuestiones intrínsecas está el manejo de lo real y lo ficticio al interior de una obra literaria; lo que es particularmente relevante si se trata no de obras aisladas sino de textos literarios representativos de importantes tendencias iberoamericanas. En nuestro caso, el Realismo Mágico en que se inscribe Guimarães Rosa y el Modernismo Brasileiro que lo incluye, así como a Carlos Drummond. Nuestra tarea será, pues, servirnos del análisis literario para contribuir a la comprensión de cómo los textos de Guimarães y Drummond presentan lo que Platón llamaba “verdadero” y que contemporáneamente solemos designar “real”.

Realismo mágico—otredad

La ficción literaria ha sido, en ocasiones, la vía para que muchos lectores hayan podido aceptar las verdades de realidades muy diferentes a la suya. Ese es el principio que sustenta al Realismo Mágico iberoamericano; el lector europeo o de mentalidad europea no podía, al principio, aceptar como reales hechos que se regían por lógicas diferentes a la suya y, así, la solución que encontraron los escritores iberoamericanos fue decirles las verdades bajo una envoltura de ficción. A propósito, es interesante observar que con el paso del tiempo ha ido cambiando la ponderación de los estudiosos con relación a los dos términos del oxímoron “realismo mágico”. En efecto, en un principio el peso cayó sobre el adjetivo, como puede verse en la célebre definición de Uslar Pietri:

Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podrá llamarse un realismo mágico. (162)

En esta perspectiva inicial del Realismo Mágico, el componente real era concebido como algo a ser “negado” a través de la construcción artística. Lo realista de los relatos fue obliterado, en un principio, para que el lector —europeo o de mentalidad europea— pudiera considerar verosímil el respectivo texto; la mirada europea (u occidental, si se

prefiere) solo podía aceptarlo en la medida en que las referencias del texto se consideraran fantásticas. Poco a poco, sin embargo, se fue informando al lector que en estas narraciones solo es ficticio el formato.

Ángel Rama hizo un aporte significativo en este sentido, al sostener que el gran cambio en la producción narrativa de Iberoamérica, de los años 40 en adelante, fue el lugar que la misma dio a los mitos. Divide a los escritores, no según las corrientes usualmente aceptadas, sino entre *cosmopolitas* y *transculturadores*. Estos últimos son más o menos los mismos que la clasificación tradicional incluye en el Realismo Mágico. En concreto, para Rama los *transculturadores* son los que se ocuparon de recoger los mitos locales, de articular sus obras con base en estos mitos y, sobre todo, de comunicar en ellas el pensamiento mítico: “los transculturadores descubrirán algo que es aún más que el mito. [...] al manejo de los ‘mitos literarios’, opondrá(n) el ‘pensar mítico’” (Rama, 54-55). Por eso “transculturaron”, registraron su cultura, la convirtieron en relatos y la presentaron al mundo tal como ella es, como algo ajeno y distinto de lo europeo. Esta percepción fue haciéndose dominante en la crítica, tal como se observa, por ejemplo, en los comentarios de Oviedo (68) sobre los escritores del Realismo Mágico.

Resulta entonces que la clave del Realismo Mágico es presentar los hechos según la lógica de una sociedad iberoamericana dada. En consecuencia, los textos no se ajustan a las pautas del realismo tradicional, pero sí son “realistas” desde una perspectiva iberoamericana, dado que muestran el mundo tal como lo ve la sociedad que el texto refiere.

Esta práctica literaria tuvo varios correlatos ajenos al arte y entre ellos uno ético que es importante tener presente: alentó a los lectores a aceptar una realidad tremebunda, revolucionaria, la otredad. Uno de los grandes desafíos de mediados del siglo XX a nuestros días: tener que entender que hay humanos diferentes de mí, incluso con culturas y valores diferentes a los míos, pero igualmente válidos. Y aún más, tratar de entender esos otros puntos de vista, esas otras lógicas, esas diferentes mentalidades. Por cierto, el primer gran aporte provino de la Antropología Cultural, la misma que, como anotábamos, proveyó, según Rama, a la Literatura Iberoamericana de una herramienta básica a través de los estudios de mitos. Precisamente Eliade —el mitólogo más citado por Rama— anotaba, por ejemplo: “Hagamos notar que, así como el hombre moderno se estima constituido por la Historia, el hombre de las sociedades arcaicas se declara como el resultado de cierto número de acontecimientos míticos” (18, 19). Una apreciación que muestra que Eliade —tal como lo habían hecho Malinowski y Frazer— no solo colocaba

en estricto pie de igualdad a todos los seres humanos, sino que consideraba igualmente válidas y equivalentes todas las culturas.

Insistamos en que el Realismo Mágico ha hecho una valiosa contribución a este proceso de asimilación de la otredad, que es tan vital en nuestros días. Por eso es pertinente revisar y volver a revisar sus aportes; tiene sentido analizar cómo su modo de contar nos acerca a la otredad. La otredad, paradójicamente, no es solo una cuestión ética; es también un camino hacia el conocimiento (*gnosis*) a través de la *anagnórisis*. Lo anterior ya lo había acotado Platón, tal como sabiamente nos lo recuerda Seferis, al saber elegir y contextualizar breves fragmentos de sus diálogos; en particular, una frase del *Alcibiadaes*, que Seferis eligió como epígrafe de un poema de *Mithistórima* “Si el alma ha de conocerse a sí misma dentro de un alma ha de mirarse”². Es decir, si nos ocupamos de lo “otro”, de lo “distinto” nos conoceremos mejor a nosotros mismos.

En consecuencia, lo relevante no es tanto qué contaba Guimarães o a qué le cantaba Drummond, ni siquiera cómo escribía cada uno de ellos, sino cómo veían el mundo.

Modernismo-antropofagia

Guimarães y Drummond se inscriben en el llamado Modernismo Brasileño. Como la denotación del término “modernismo” varía de una Literatura a otra, corresponde precisar la extensión del mismo para el caso de Brasil. Al respecto, señala Afrânio Coutinho:

A literatura moderna no Brasil é o que se denomina Modernismo, termo que se vai fixando na historiografia literaria para designar o período estilístico inaugurado com a “Semana de Arte Moderna” (1922) e vindo até os dias presentes. Modernismo, assim, não é apenas o movimento restrito à Semana de 1922, mas abrange toda a época contemporânea! (Coutinho 247)

Oswald de Andrade fue el primer gran líder e ideólogo de esta tendencia que, si bien puede considerarse como la primera Vanguardia Brasileña³, presenta especificidades que pueden sintetizarse en la palabra que Oswald usó como adjetivo epónimo de su más

² Και ψυχή /ει μέλλει γνώσασθαι αυτήν/ εις ψυχήν /αυτή βλέπτεον, Platón, *Alcibiades*, 133b, citado por Seferis en *Μυθιστόρημα*, Poema IV.

³ Hubo una segunda Vanguardia en Brasil, a partir de la década del 50, el Concretismo de Haroldo de Campos, Augusto de Campos y Décio Pignatari. También se incluye en el Modernismo, según la referida definición de Coutinho.

importante manifiesto: el *Manifesto Antropofágico*. A lo largo del siglo XX, tanto la literatura como la crítica literaria brasileira se fueron apropiando del término y considerándolo identitario, el indicado para definir la especificidad cultural del Brasil. Como, entre otros muchos, anota Heloísa Gomes: “O grande achado de Oswald de Andrade foi fazer da noção de antropofagia —em vários de seus aspectos conhecidos ou presumíveis: místicos-rituais, punitivos, metafísicos, vingativos, nutrientes— a metáfora central a partir da qual entender o Brasil” (47).

Para aquellos que no estén familiarizados con la noción de antropofagia, esta puede resultar impactante desde de su nombre. En este primer impacto está nuestro primer gran desafío como lectores: lograr superar nuestros prejuicios, tener la paciencia de adentrarse en los argumentos del otro, ser capaces de comprender la validez de la propuesta ajena y hasta ver qué en ella puede enriquecernos. La *antropofagia* podría presentarse como la inteligente reivindicación de un mito para descalificar otro mito: para existir, no solo Brasil, sino que el conjunto de Iberoamérica tuvo que refutar un mito que han tenido que impugnar —o tendrán que hacerlo— todos los países que hayan estado, o estén, en situación de dependencia respecto a otros. Sucede que la hegemonía política y económica siempre ha requerido de fundamentación ideológica para consolidarse y, básicamente, el argumento que la justifica es la inferioridad de los países dependientes. Esta idea ha traído la de la necesidad de imitar al mejor, y con la respectiva práctica, un segundo argumento que fundamenta la hegemonía: la incapacidad productiva (cultural, económica e ideológica) de los países dependientes. Este ha sido el fundamento de la pretendida dependencia de Iberoamérica respecto a Europa, la que después de muchos esfuerzos quedó revertida en el siglo pasado, tal como entre otros, lo analizó Leopoldo Zea (67).

El aporte del Movimiento Antropofágico fue muy relevante en este proceso autonómico. Allá por 1928, Oswald de Andrade lúcidamente observó que no hay *originalidad* en el sentido romántico del término, es decir, toda producción, de cualquier tipo, se hace a partir de elementos preexistentes; así, todas las sociedades han tomado elementos de otras para hacer, con ellos, sus propias creaciones. Esto es lo que reivindicó Oswald, declarando que los brasileiros se han servido y han de servirse de lo extranjero: “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente [...] Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (7). Esa devoración —aludida a lo largo de todo el manifiesto de Oswald a través de su contrapunto con la leyenda relativa a la existencia de indios antropófagos en el Brasil— es explicitada, por

ejemplo, por uno de sus mayores seguidores y analistas, Haroldo de Campos: “O suíço (Blaise Cendrars) pensou que tinha descoberto o Brasil e escaldado o amigo brasileiro numa panela de “fondu” cosmopolita. Oswald pediu-lhe *emprestada a máquina fotográfica e retribui-lhe a gentileza comendo-o*” (“Da razão antropofágica” 110).

Se trata de devorar, en sus propias palabras, las producciones ajenas, desgranando de ellas aquellos componentes que pueden ser útiles y digiriendo estos, es decir, incorporándolos, haciéndolos parte del cuerpo de la cultura brasilera. Esta metáfora de la “devoración” es la que implica la reivindicación del mito del canibalismo que hasta hoy miradas prejuiciosas vinculan con el Brasil. Esta propuesta de Oswald fue muy exitosa y vale la pena tener en cuenta el porqué: por un lado, con un solo movimiento, convierte lo negativo en algo muy positivo para la autoestima nacional brasilera; por el otro, da la clave de la estrategia económica que Brasil ha implementado y explicita la base de su estrategia literaria. En literatura, la *antropofagia* implica básicamente dos prácticas:

1) Un tipo de *intertextualidad* que, a diferencia de la dominante en Europa, no se registra casi nunca entre dos textos, sino que supone que un escritor toma de muchos textos pequeñas partículas y luego las mezcla, en un tipo de magma que recuerda el carnaval. El mismo Oswald así lo refiere en el *Manifesto*: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (Andrade 8). Y Rodríguez Monegal lo ha explicitado: “La antropofagia fue la respuesta carnavalizada⁴ a esa conciencia poética que los modernistas dieron al falso problema del colonialismo cultural” (“Carnaval”, 404).

Debe tenerse presente que este tipo de *intertextualidad*, no es solo una teoría sino una práctica presente en la literatura brasilera aún mucho antes de Oswald de Andrade. Una práctica ligada al afán de los escritores brasileros de construir una literatura nacional estéticamente autónoma, ya desde el período colonial, como lo apuntó Antônio Cândido:

Neste sentido, os escritores brasileiros que, em Portugal ou aqui, escrevem entre, digamos 1750 (início da atividade literária de Cláudio) e 1836 (iniciativa consciente de modificação literaria como a *Niterói*), táis escritores lançaram as bases

⁴Téngase en cuenta que ese artículo Rodríguez Monegal vincula el canavalismo antropofágico con el de Bakhtín: “En un movimiento típicamente carnavalesco, Bakhtin desplazó el centro a la periferia y probó que las formas “marginales” habían ocupado el centro” (17)0.

de uma literatura brasileira orgânica, como sistema coerente e não manifestações isoladas. (*Formação* 64)

Oswald potencia esa *intertextualidad* al ligarla con la metáfora de la “devoración” y al teorizarla.

2) El abundante uso de la ironía, la parodia y otros recursos humorísticos, que, por definición, degradan el objeto que es presentado con tales recursos. Precisamente, en su célebre teoría sobre la risa, Bergson señaló que la crítica ha considerado a la degradación la base de lo cómico. Por su parte, complementa esta apreciación colocando al mecanismo de degradación dentro de un sistema de mecanismos, al que llama “transposición” que le permite muchas variantes de lo que podría considerarse “degradación simple” (Bergson, 46). El término más tradicional, “degradación” es más afín, sin embargo, a la filosofía antropofágica brasilera, ya que comporta la idea de devolver a Europa el tratamiento recibido e invertir así los términos. En la filosofía *antropofágica* el superior no es el que es devorado, sino el que devora.

Antropofagia-regionalismo

La idea de la *antropofagia*, como puede verse, es en sí misma regionalista. Supone la reivindicación de las culturas indígenas y el vínculo de estas con la identidad nacional. Oswald invierte la idea hegemónica de que los brasileros descienden de sus colonizadores: los hace descender culturalmente de los indígenas y, al respecto, hay al menos dos frases muy elocuentes en el *Manifiesto antropofágico*. Una de ellas “antes de que os portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade” (Andrade 9), comporta no solo la declaración de la existencia de la nación antes del contacto con Europa, sino la explicitación de un rasgo fundamental de la identidad nacional. Tengamos presente que la historiografía brasilera, cuando menos a partir de Antônio Cândido, se apoya en el supuesto de organicidad y coherencia de esta literatura. Esta noción de autonomía de la literatura brasilera y de coherencia interna se ha vuelto consensual para los estudiosos de la literatura en Brasil y es partir de ella que varios, como Tania Carvalhal, la han aplicado al conjunto de la literatura latinoamericana:

[...] pensar a pluralidade literária latino-americana significa desdobrar dois eixos de investigação que correm simultâneos: o das relações internas, no próprio

continentee o das relações externas, com a cultura ocidental como um todo.

(*Literatura Comparada*, 469)⁵

Por otro lado, solo se trata de la formulación académica de lo que había dicho Oswald; recordemos la frase ya consignada: “antes de que os portugueses descobriam o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. Es decir, Oswald sostiene que la alegría y lo jovial son componentes identitarios del Brasil, por tanto, necesariamente, de su literatura, de su tradición literaria.

La segunda frase del *Manifiesto antropofágico* que nos interesa aquí es la más conocida: “Tupí or no tupí” (7), una evidente parodia de la célebre frase de *Hamlet* que, operando esa incisión breve e irónica propia del estilo antropofágico, sintetiza en tres palabras la cuestión identitaria.

Los escritores de las siguientes generaciones modernistas recogieron el regionalismo decimonónico y lo filtraron en el entramado antropofágico. Esto supuso una mirada más detenida de las peculiaridades de la región, la profundización más allá del “color local”, discutido por Victor Hugo (18), y del “color de época”, que este mismo autor propuso. Lo relevante de la apreciación de Hugo es su llamado de atención sobre la distancia, las diferencias, profundas, entre la realidad del autor (y los lectores) y la de los personajes de la obra literaria. Pero Hugo se circunscribió a la distancia histórica; el regionalismo modernista fue más allá, buscando también recrear una “atmósfera”, pero, en su caso ligada a las mentalidades regionales, a los modos de ver el mundo, a las filosofías de las sociedades locales que recreó. Una perspectiva que ajusta a la *transculturación* definida por Rama, a la que ya nos hemos referido.

Si bien la producción regionalista modernista fue eminentemente narrativa, también apareció en otros géneros. Hay aquí y allá poemas *transcultoradores*, y suelen tener la peculiaridad de que no le cantan a la región, como hacían los neoclásicos o los románticos), sino que hacen de los habitantes de la misma sus interlocutores. Es lo que vemos en los poemas de Drummond.

⁵ Basada en los aportes de Tania Carvalhal propuse la noción de *intertextualidad interna* (*Algunas Recurrencias*, 23-27).

Poemas de Drummond

Hemos visto que la tesis de la coherencia interna de la literatura brasileira, propugnada por Cândido y suscrita por el conjunto de la crítica de ese país, es especialmente válida para el conjunto de su literatura moderna, como consta en la correspondiente historiografía, *verbi gracia*, en la obra de Coutinho o Castello. Sobre la continuidad —*sobre la intertextualidad interna*— entre la obra de Drummond y Oswald, encontramos aseveraciones aún más contundentes, como las de Haroldo de Campos:

A revolução —revolução copernicana— foi a poesia ‘pau-brasil’⁶, donde saiu toda uma linha de poética substantiva, de poesia contida, reduzida ao essencial do processo de signos, que passa por Drummond na década de 30, informa a engenharia poética de João Cabral de Melo Neto e se projeta na atual poesia concreta. (*Cadernos de poesia*, 12)

Esa poética sustantiva “reducida al esencial proceso de signos” —que según de Campos es propia de Oswald, de Drummond, incluso de su propia poesía— se caracteriza por revertir la supuesta arbitrariedad del signo lingüístico:

Recapitulando o icônico no simbólico e, por outro lado, lidando com as palavras (símbolos por definição) e com seu movimento produtivo, o poeta faz um duplo jogo, ambíguo ad infinitum: regenera o símbolo no ícone (Pignatari) ao mesmo tempo que gera símbolos (estes, auto-referencializando-se na mensagem poética, re-generam-se de novo em ícones, convertendo em busca incessante de motivação interna, formal, o derridiano “vir-a-ser imotivado do símbolo” e deixando entrever, no mesmo passo, a *différance* como formação da forma). (de Campos, *Ideograma* 95)

Esta cuestión de la no arbitrariedad del signo lingüístico ha sido una de las obsesiones de Haroldo. La mejor definición de la alternativa que propone está, muy probablemente, en el pasaje citado: la idea de que en el poema las palabras van apareciendo bajo la forma de diferentes tipos de signos y que, además, no son estáticas, sino que el poema muestra su aleación y transformación permanentes. Lo cual, tal vez, no

⁶ “paú.brasil” es el título del otro Manifiesto clave escrito por Oswald de Andrade. H. de Campos está usando una metonimia: “paú.brasil” por Oswald.

sea válido para toda la poesía, pero, como consta en la cita de su “Prólogo” a la Selección Poética de Oswald, sí lo es para el propio Haroldo para Oswald y para Drummond.

Lo que corresponde preguntarnos es: ¿cuáles son los mecanismos literarios comunes al Movimiento antropofágico y a la poesía de Drummond característico de esa poética sustantiva? Nos centraremos en dos mecanismos antropofágicos ya mencionados: la intertextualidad “micro” y el uso de la parodia.

Intertextualidad

Comencemos por la *intertextualidad externa*. Mucho se ha comentado la relación de la obra de Drummond con las de Anatole France o Pessoa o Joyce. Pero Benedito Nunes llama nuestra atención sobre la *intertextualidad* de Drummond con los “raros”, específicamente, con Corbière y Laforgue; una observación bastante novedosa y muy interesante: “dar-nos-há, como veremos a seguir, lição semelhante, que o distancia de Fernando Pessoa e o aproxima de Tristán Corbière e Jules Laforgue” (Nunes, 21). Concretamente, Nunes ve esta cercanía en el modo en que estos autores tratan la muerte: “Como Laforgue e Corbière, Carlos Drummond de Andrade não se permitirá julgar a morte para além de sua manifesta aparência negativa, inseparável do tempo e por este gerada” (23). Precisamente, el análisis de Nunes se centra en seis poemas de *A rosa do povo*, que hemos elegido para este apartado. Uno de esos poemas es “Anoitecer”.

A primera vista, el asunto del poema es el miedo del yo lírico a la noche: “desta hora tenho medo”. Las razones de ese miedo apenas se sugieren y se aluden: “o sino toca”, “escuro segredo [...] pede paz-morte-mergulho”. Pero, de todos modos, hay una clara resignificación de la proyecta metáfora “noche-muerte”. Tal como lo señala Nunes, el poema —si bien resalta el miedo a la muerte— presenta el acto mortal sin trascendencia alguna, circunscrito a su materialidad y, sobre todo, tal como lo apunta Nunes, a su temporalidad. Esto último se logra en el texto fundamentalmente mediante dos anáforas: una que encabeza casi todas las estrofas (“É a hora em que”) y otra que las cierra, constituyéndose en estribillo (“desta hora tenho medo”). Este es un aspecto que nos interesa, ya que la anáfora es un recurso frecuente, podríamos decir característico, de la poesía de Drummond y, en particular, uno de los elementos preferidos de su *antropofagia*.

En este poema, las tres primeras estrofas se enlazan mediante la anáfora (si se prefiere, epanáfora): “É a hora em que o sino toca/ [...] É a hora em que o pássaro volta/ [...] É a hora do descanso”. En la última, la anáfora se reduce a una palabra, “Hora”: “Hora

de delicadeza”, una reducción que no solo mengua el texto sino el tiempo: un tiempo que va acabándose hasta que llega el inexorable fin (del poema y de la vida).

Estamos pues, ante una figura de la recurrencia que es clave en el poema y, a la vez, en la obra y en la *antropofagia* de Drummond. Ello hace pertinente observar que la cercanía con Laforgue no se da solo en los planos temático e ideológico; precisamente, mucho se ha hablado de las formas de la recurrencia en Laforgue y el uso frecuente de distintas formas y combinaciones de anáforas es una práctica privilegiada de esta recurrencia. Solo a modo de ejemplo, recordemos, entre otros muchos textos la *Complainte-Placet*, “De Faust fils”, compuesta por cuatro cuartetos unidas también por una anáfora similar a la de “Anoitecer”: “Si tu savais, maman Nature,/ [...] Si tu savais quelles boulettes,/ [...] Si tu savais, comme la *Table*” “Si tu savais! les fantaisies!” (Laforgue 13). O la *Complainte-Letanie* “De mon sacré coeur”, formada por doce dípticos, casi todos ellos ligados por la anáfora “Mon Cœur est une/un”. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero nos detendremos a analizar los ya consignados: las anáforas del poema de Drummond y de los dos citados de Laforgue. No se trata solo de tres poemas en los que la anáfora está situada en el mismo sitio de la concatenación y cumple la misma función. Las tres anáforas tienen similar estructura y función sintáctica. En el caso de “Anoitecer”, la frase “É a hora em que” constituye el núcleo de una oración nominal; exactamente lo mismo ocurre en “De mon sacré coeur” (Laforgue 133), también “Mon Cœur est une/un” es el núcleo de una oración nominal.

Por su parte, la anáfora de “De Faust fils” es un poco diferente, en tanto constituye la prótasis de una oración condicional, pero se asemeja, de todos modos, al constituir la mitad de la frase en el plano sintáctico y, al mismo tiempo, una breve construcción de cuatro sílabas que empalma sintácticamente con largos desarrollos que ocupan cuatro versos en el poema de Drummond y tres en el de Laforgue. Además, estos dos poemas de Laforgue incluyen una reducción de la anáfora en la estrofa final, que cumple igualmente la función de anunciar la síntesis de la conclusión; así como “É a hora em que” se reduce en el final a “Hora”, “Mon Cœur est une/un” se restringe a “Mon Cœur”, o sea, en ambos casos queda solo el sustantivo, aunque “Anoitecer” sea más lacónico debido a la supresión del artículo. “Si tu savais” pierde la apódosis que es sustituida por un signo de exclamación. Vemos que, con ligeras variantes, también las variaciones a las que la anáfora es sometida, en estos poemas, presentan varias semejanzas: similar posicionamiento de la anáfora en la concatenación poética: similar ritmo, similar estructura sintáctica y similar función.

Naturalmente, puede sostenerse que tales similitudes pueden registrarse entre otros poemas de otros autores. Pero, la importancia de la recurrencia en la obra de ambos escritores, la frecuencia del uso de la anáfora en ambos unida a la cercanía temática e ideológica, que apuntara Nunes, hacen pertinente la propuesta de que hay aquí un caso de *intertextualidad externa*, o, en términos más afines a la historiografía brasilera, de *antropofagia*.

Al presentar el *Antropofagismo* decíamos que su *intertextualidad* es, predominantemente, de tipo “micro”, es decir, que incluye pequeños fragmentos de las obras de partida y que los combina. Podríamos rastrear esta combinatoria al interior del poema, observando cómo aparecen en el mismo otros componentes *intertextuales* micro.

No obstante, prefiero observar el fenómeno respecto al recurso, a la anáfora. En efecto, en otros poemas de Drummond puede verse un procedimiento similar al descrito: la segmentación de la estructura anafórica de un texto ajeno y el uso de la misma para construir un poema distinto al de partida y que, a la vez, está en contrapunto con este. Al respecto, veamos el caso de otro poema de *A rosa do povo*, “Rola mundo”, en el que se registra la misma práctica, con similares efectos y que también coloca al poema en diálogo con los clásicos de Occidente. Se presenta un análisis anterior:

“Rola mundo” es una concatenación de imágenes visuales introducidas por la anáfora “vi”. Es pues, la atávica práctica que ha ido pasando de Homero a Virgilio, de este a Dante y de estos tres “clásicos” a numerosísimos escritores de la Modernidad. Leemos en “Rola mundo”: “Vi moças gritando [...] Vi moças dançando [...] Vi os corpos brandos [...] Vi o sapo saltando [...] Vi outros enigmas [...] Vi saias errante [...] Vi o caração de moça”. (Costanzo, *Meandros* 186)

En *Meandros iberoamericanos* se estudia detalladamente las similitudes y los contrastes entre la estructura anafórica de “Rola mundo” y la tradición clásica, que parte del Canto XI de la *Odisea*. Se analizaron las coincidencias sintácticas y rítmicas semejantes a las aquí analizadas para “Anoitecer”. También el contraste entre los sentidos e ideologías entre el poema de Drummond y los clásicos de la Antigüedad y el Medioevo:

Esto concluye con el expreso disentimiento del afán de saber: “Eu vi; já não quero ver.” La angustia metafísica se entremezcla, pues, con la existencial. El nihilismo dominante en estos versos de Drummond los coloca en las antípodas de

los clásicos de los que procede la serie anafórica que los entreteje: Odiseo, Eneas y Dante habían logrado ver aquello cuya contemplación está negada a los mortales, consumándose así una suerte de sumo triunfo del conocimiento, en tanto en el poema de Drummond quienes triunfan son la impotencia y la ignorancia. (Costanzo, *Meandros* 188)

Hemos visto pues, dos poemas de Drummond estructurados con base en una concatenación anafórica, cuyo formato ha sido extraído de poemas ajenos, con los que presenta sendas similitudes formales. Uno en contrapunto conceptual y hasta ideológico con el texto “devorado” y otro que presenta una proximidad ideológica. Vemos pues, la puesta en práctica de esa *intertextualidad* micro, propia de la *antropofagia*. Y no sobraría resaltar una vez más la validez de la apropiación artística de lo ajeno, siempre que se lo someta a la “devoración”, instaurada, como hemos dicho, por Oswald, pero asimilada no solo por el conjunto de la literatura moderna brasilera, sino por su historiografía:

Observa-se, então, que a oposição entre o próprio e o alheio se relativiza quando considerado na perspectiva intrínseca da produção literária, onde a absorção do alheio participa na construção do próprio. Portanto, a distinção operatória e metodológica, que polariza os dois elementos, não deve impedir que se perceba a interpenetração do alheio no próprio ou do imitado na obra que resulta dessa inspiração. (Carvalho, *O próprio* 138)

Parodia

Las anáforas de Drummond son “un salto hacia atrás” al menos en un sentido doble: 1) por un lado, cada repetición convoca y hace presente el verso y la estrofa precedente o precedentes, creando una ilusión de “eterno retorno” (ligado a ese nihilismo que apuntara Nunes por su parte y nosotros por la nuestra) que, finalmente, acaba fundiéndose en un presente, en el no-tiempo de la inmovilidad y del fin, en “uma paralisação do tempo [...] um congelamento das vozes e dos gestos” (como comenta Maria do Carmo Campos (61) sobre *Corpo*, uno de los último poemarios de Drummond).

2) Por otro lado, es, como en Laforgue, un recurso paródico. La parodia es también un procedimiento *intertextual*, pero ya no “micro”. Para precisar la extensión de este término nos apoyaremos en los dichos de Gérard Genette quien, precisamente explicita que la parodia es una forma de *intertextualidad*:

«Cet état de choses montre, au figuré, qu'un texte peut toujours en cacher un autre, mais qu'il le dissimule rarement tout à fait, et qu'il se prête le plus souvent à une double lecture où se superposent, au moins, un *hypertexte* et son *hypotexte* - ainsi, dit-on, l'*Ulysse* de Joyce et l'*Odyssee* d'Homère. J'entends ici par hypertextes toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation, comme dans la parodie ou par imitation, comme dans le pastiche. (*Palimpsestes*, 37)

En la parodia pues, sobre el texto de partida —*hipotexto*— se superpone el creado a partir de él: el *hipertexto*. Este último repite componentes característicos del *hipotexto* —suficientes para que sea reconocible— y sobre esta fase se construye un texto diferente del de partida. La relación entre *hipotexto* e *hipertexto* es, pues, anafórica. Una de las características de la parodia es, según Genette, la transformación del *hipotexto*, mientras el analista francés reserva el término “pastiche” para que aquellos casos en que la imitación del *hipotexto* predomina sobre los cambios introducidos por el *hipertexto*. Genette no incluye, sin embargo, un *sema* (Greimas, 27) de la parodia que es consensual: el humor. En efecto, en la parodia el *hipotexto* no solo de “transforma” sino que se “transpone” —según la referida terminología de Bergson—, lo que implica que se “degrada”.

Probablemente el texto paródico más conocido de Drummond es el poema “No meio do caminho”, perteneciente al libro *Alguma poesia*. Este poema cuya primera estrofa reza:

No meio do caminho tinha uma pedra
 tinha uma pedra no meio do caminho
 tinha uma pedra
 no meio do caminho tinha uma pedra.

Comienza con una cita por todos reconocible: los versos iniciales de la *Divina Comedia*. La “selva oscura” es sustituida en el texto de Drummond por “uma pedra”, que anula el protagonismo del fragmento del célebre verso de Dante citado y se convierte, merced al juego anafórico del poema, en el centro de atención. En ambos textos el yo enunciador (ficticio, lírico) se encuentra con un obstáculo y, en ambos, el obstáculo no es solo el punto de partida del relato, sino el elemento articulador de toda la trama. En Dante, el obstáculo es el pecado y la selva adopta así carácter alegórico; en Drummond la

piedra es metonimia de un obstáculo y este de los obstáculos de la vida, tal como señaló Cándido: “confirma que o meio do caminho é bloqueado topográficamente pela pedra antes e depois, e que os obstáculos se encadeiam sim fim,” (“Inquietudes” 76).

Estas diferencias entre ambos textos nos llevan a la más importante: en la *Divina Comedia* el obstáculo es presentado para ser vencido y, efectivamente, luego de su largo tránsito por el inframundo, luchando él también contra muchos avatares, el personaje emerge victorioso, triunfa sobre el pecado. Por el contrario, en el poema de Drummond es el obstáculo el que vence. Al optimismo de Dante se opone el, ya mencionado, nihilismo de Drummond. Aunque es bastante amargo el mensaje del poema, la angustia que transmite está aplacada por el humor. Y el humor reside en la parodia satírica del verso dantesco. Y lo que produce la sonrisa o la risa del lector es justamente la *antropofagia*: al leer “En medio del camino” el automatismo del lector le hace repetir casi inmediatamente “de la vida”. Y entonces llega la sorpresa: no se encuentra con “la vida” sino con “una piedra”. El lector ríe, ante todo, de su propio automatismo (base de lo cómico, según Bergson); luego ríe —con complicidad— por la audacia de Drummond, al apropiarse de un verso tan célebre y “devorarlo”: una práctica muy similar a la de Oswald (Tupí or not Tupí). Es una *transposición* en la que se le quita toda la trascendencia del texto dantesco y, por este camino, se lo degrada.

Una degradación aún más ostensible si recordamos otro célebre poema que también se inicia con la misma cita de Dante: “Thánatos”, de Rubén Darío, el que comienza “en medio de la Vida.../ dijo Dante. Su verso se convierte:/en medio del camino de la Muerte”. Darío conserva el tono dramático y trascendente de Dante, se identifica con él (aunque cambie la vida por la muerte) y —aunque para decir algo diferente— lo continúa. En cambio, el poema de Drummond, no lo continúa, sino que está en contrapunto, al sustituir la trascendencia por la inmanencia nihilista, como anotamos. Y esta oposición entre identificación y *antropofagia* es más evidente si tomamos en cuenta que Darío, aunque es innecesario, explicita el nombre de Dante; Drummond lo omite, forzando así al lector a ser quien lo reconozca y, a través de eso, descubra el conjunto del juego *antropofágico*. Si bien dialoga con Dante, Drummond no lo venera; su poesía se alimenta de él.

Por su parte, “Rola mundo” se ajusta aún mejor a la definición de *parodia* a la que nos remitimos. Recordemos que esta tiene dos componentes: el intertextual y el humorístico.

“Rola mundo” cumple con la exigencia intertextual ya que constituye un *hipertexto* que resulta de la transformación de un ramillete de *hipotextos*: recrea un pasaje del canto XI de la *Odisea*, por medio de la concatenación anafórica, usando la misma anáfora, en la misma posición y en similar relación sintáctica con el resto del texto —como hemos visto— y, a la vez, se contrapone completamente al *hipotexto*. Además, en este caso, se contrapone, porque sustituye la trascendencia por la inmanencia, pero, asimismo, porque niega la posibilidad de conocimiento que sustenta el *hipotexto*. Todo lo cual aplica, en realidad, para los tres *hipotextos*, ya que los correspondientes pasajes de la *Eneida* y la *Comedia* —que son a su vez *hipertextos* del referido pasaje de la *Odisea*— tienen el mismo formato del *hipotexto* de partida (la concatenación anafórica descrita) y similar trascendencia y afán de conocimiento.

Presenta, también, la condición humorística consensual a la *parodia* de un modo similar al de “No meio do caminho”. Hay también un nihilismo bastante amargo que es suavizado por la risa que provoca el juego antropofágico, por esa sensación de triunfo que el brasileiro siente ante la desacralización de los clásicos que implica la ruptura de la dependencia cultural.

Hemos visto que, aunque poeta, Drummon también puede considerarse un “transculturador” y por lo mismo, un transmisor de realidades.

Narraciones de Guimarães

Guimarães es uno de los *transculturadores* a los que específicamente se refiere Rama: “Estos dos niveles (lengua, estructura literaria)⁷ adquirieron importancia capital en otro continuador-transformador del regionalismo: el brasileño João Guimarães Rosa” (46).

Estructura literaria

En cuanto a la estructura literaria, observemos que este narrador suele disponer el texto en varios niveles de lectura. Veamos una posible aproximación a los niveles de lectura del cuento “Famigerado” (*Primeiras estórias*).

En un primer nivel, registramos un típico relato regionalista, centrado en un tipo social, un *jagunço*, con una primera persona limitada como narrador, un médico que vive

⁷ Son, según Rama las dos operaciones básicas de la *transculturación* literaria (39-56).

en el Sertón, lo que lo convierte en un mediador verosímil entre el personaje de la región y el lector.

Un segundo nivel de lectura pone de relieve los rasgos de ese peculiar regionalismo que constituyó el Realismo Mágico. El título del cuento se vincula más directamente con este segundo nivel de lectura: en él se despliega la importancia que la palabra tiene para este *jagunço*. Cabalgó “sem parar” seis leguas, llevando consigo tres prisioneros como testigos, solo para conocer el significado de una palabra. El *jagunço* es hombre de acción y esto no significa que las palabras son lo de menos, como sucede con la mirada “occidental”, sino que las palabras son, también ellas, acciones (Austin, 4-7). Una palabra que desconoce, proferida por un joven miembro del gobierno, pudo haber sido un insulto o un elogio; tal acción demanda otra, de su parte, en respuesta. El insulto conlleva el homicidio, el elogio la indiferencia. Este segundo nivel, pues, es el del regionalismo propio del Realismo Mágico, en el que la mirada más bien folklórica que dominó en el regionalismo decimonónico (Coutinho, 196) abre paso a la presentación de la idiosincrasia de las gentes de una región. Es decir, no importa mostrar solo lo que estas personas hacen, sino su modo de ver el mundo, su punto de vista y, sobre todo, dar cuenta de la validez de esta perspectiva. Lo “mágico” no se toca, en este cuento, con la cuestión mítica, sino que se liga exclusivamente con la distancia cultural: para los lectores occidentales presumiblemente un personaje como Damázio dos Siqueiras solo puede ser una invención. El lector occidental lo considera imaginario y disfruta de cómo el escritor le presenta y hace verosímil esta fantasía; para él, Damázio dos Siqueiras, Amadís de Gaula y don Quijote pertenecen a la misma especie. Como Montalvo y como Cervantes, Guimarães hace un pacto de ficción-verosimilitud con sus lectores para poder comunicarle algunas verdades profundas, como ellos. Así logra, a diferencia del regionalismo decimonónico, el respeto del lector hacia sus criaturas, hacia sus peculiares maneras de ver el mundo (Castello 335). Como Montalvo y como Cervantes, Guimarães consigue que el lector acepte que Damázio dos Siqueiras, delincuente de mala traza, tiene, como Amadís y como el Quijote, la razón de su razón.

En un tercer nivel de profundización en el texto, podemos analizar sus procedimientos *antropofágicos*. Veamos uno de ellos teniendo en cuenta que hay consenso respecto a la fuerte *intertextualidad* que se registra entre la mayoría de los exponentes de la Nueva Narrativa y las obras de Proust, Joyce y Faulkner; muchos de estos escritores lo han declarado públicamente, además, muy orgullosos de tal filiación. Una de las prácticas de Joyce y de Faulkner asimiladas por el Realismo Mágico es el *monólogo interior*, el que, a

su vez, se remonta a Henry James y Virginia Woolf. Asimilada de una manera *antropofágica*, difícilmente encontremos un texto iberoamericano que contenga las largas tiradas de asociaciones ilógicas, que ocupan hasta una sección entera del *Ulyses* o de *El sonido y la furia*. En el Realismo Mágico y en sus precursores (como Onetti o Morosoli), estos monólogos aparecen fragmentados en pequeñas unidades que se entremezclan con la narración ortodoxa y con el diálogo, constituyendo el llamado “estilo indirecto libre”. Tal como lo vemos en la obra de Guimarães y en este cuento en particular. Por ejemplo, luego de que el forajido dice su nombre, leemos:

Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz de estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo. Constando também, se verdade, que de para uns anos ele se serenara —evitava o de evitar. Fie-se, porém, quem, em tais tréguas de pantera? Ali, antenasal, de mim a palmo! Continuava. (33)

La última palabra “continuaba”, constituye el tradicional verbo introductor del diálogo dentro del relato y claramente corresponde al narrador. Pero todos los comentarios anteriores son una suerte de fotografía del pensamiento del médico, con el desorden y variedad de tonos en que este pensamiento se produce; un micro-*monólogo interior* es eso que se ha denominado “estilo indirecto libre”. En los modernistas brasileños este suele ser *antropofágico*, no solo por la fragmentación operada en varios *textos de partida* y la mezcla entre elementos de diferentes *textos de partida*, sino, como ya anotamos, por su carácter paródico. Guimarães usa el micro-*monólogo interior* y, en ese mismo acto, lo parodia, básicamente, mediante dos procedimientos: 1) El personaje está consciente de que está pensando, en tanto que, en el *monólogo interior* clásico se genera la impresión de que han robado al personaje sus pensamientos, sin que este tenga conciencia siquiera del acto de pensar. 2) El personaje se parodia a sí mismo, dando cuenta, en este caso, del miedo que siente. Si bien el miedo tiene justificación, el sentirlo hace de él un personaje inferior y, por ello, un tanto ridículo. El lector no siente miedo: se sonríe ante el cuadro un tanto caricaturesco del forajido y del médico.

Lengua

La herramienta privilegiada en el regionalismo tradicional era la construcción de “niveles de lengua”; predominó tanto en los textos marcados por “el color local”, como por “el color

de época”. Pretendía una suerte de fotografía de registros diastráticos y diatópicos, o sea, de aspectos superficiales de lo que Balzac llamó las “Especies Sociales” (19). Tales registros se presentaban mediante la intermediación del narrador, cuyo nivel de lengua correspondía al del escritor; es decir, a la norma académica, que aparecía como “la” lengua mientras los registros diastráticos y diatópicos constituían una suerte de folklore. En contrapartida, el Regionalismo del Modernismo Brasileiro y del Realismo Mágico, el de los *transculturadores* “se propone una unificación lingüística del texto literario” (Rama, 41). Es frecuente, como lo vemos en las narraciones de Guimarães, que todo el relato tenga un solo nivel de lengua: el narrador adopta el registro diastrático y diatópico de sus personajes, habla pues como uno más de ellos, al tiempo que se atenúan los rasgos léxicos, fonéticos y sintácticos que dificultarían la comprensión del lector. Estos se reducen a los esenciales, a aquellos que son definitorios del habla porque lo son del imaginario que esta expresa; en palabras del propio Guimarães:

Sou precisamente um escritor que cultiva a idéia antiga, porém sempre moderna, de que o som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro. Vão juntos. A música da língua deve expressar o que a lógica da língua obriga a crer. (Lorenz, párr. 136)

Una confesión que lo coloca en esa misma “tradición antropofágica” en que Haroldo ubicaba a Drummond y a sí mismo, pues todos ellos rechazan la arbitrariedad del lenguaje y el Racionalismo que esta comporta. Todos prefieren la transmutación constante de símbolos en íconos y de estos símbolos, tendiente a la recreación de un lenguaje “natural”, de una lengua que no inventa sentidos, sino que, casi como una transparencia, comunica lo real.

Un caso, quizás paradigmático, es el cuento “Barra da Vaca”, de *Tutameia (Terceiras Estórias)*, en el que Guimarães colocó como epígrafe versos de una canción popular, con la única precisión de que se trata de eso, de un “Tôo”. La canción puede no tener relación semántica con el relato: en este sobrevuela la ambigüedad respecto a la muerte del protagonista, Jeremoavo, en medio del río. Lo que emerge como más pertinente es la relación entre registros lingüísticos. Para empezar, el texto presenta esa “unificación lingüística del texto literario” que señalaba Rama; es decir, hay un registro único en todo el cuento, común a todos los personajes y al narrador.

En segundo lugar, lo más interesante es que en este cuento esa “unificación lingüística” incluye a la canción popular, lo que hace pensar en una relación *architextual* (Genette, *Introduction* 87-88) entre canción y cuento, aunque no a nivel de estructura de género sino lingüística. En otras palabras, el cuento está construido con los rasgos lingüísticos definitorios de la canción. Uno de ellos es el ritmo, marcado por el octosílabo en la balada, el cual remeda cuanto es posible el cuento, fragmentando las frases, especialmente mediante el uso de comas, aproximando así cada tirada al octosílabo: “Sem jeito para acabar de chegar, se escorou a uma porta, desusado forasteiro” (44). Al mismo tiempo hay continuidad en el nivel léxico: los versos citados incluyen una palabra regional brasileira (“chapadão”), mientras que las restantes son palabras sencillas de la lengua portuguesa, de uso coloquial. El cuento remeda y extiende esta misma disposición: palabras coloquiales —usadas y comprendidas por todos los lusófonos— tamizadas aquí y allá de otras como la nordestina “furupa”, o la muy brasileira “cachaças” (que se remontan a los tiempos esclavistas). Entre otras semejanzas, se observa también una composición sintáctica similar: la canción tiene un único núcleo “eu” al tiempo que tres de los cinco versos constituyen tres complementos de ese núcleo; la canción se caracteriza pues, por la acumulación de frases adjetivas. Un procedimiento que, también, predomina en el relato, en el que las frases pueden ser adjetivas o cumplir función adjetiva, o sea, caracterizar un objeto o un personaje:

[...] aquele logradouro dregava-se-lhe mal e tarde, as pernas lhe doendo nervosas, a cabeça em vendaval, as ideias sacudindo-o como vômitos. [...] Era o danado jagunço: por sua fortíssima opinião e recatado rancor, ensimesmado, sobrolhoso, sozinho sem horas a remedir o arraial, caminhando com grandes passos. (44-45)

Estas consideraciones permiten ver que el cuento aparece como una suerte de amplificación del son popular. Puesto que Guimarães creía que “som e o sentido de uma palavra pertencem um ao outro”, la recreación, o mejor, la continuación del son popular y regional es también la del imaginario de las gentes que lo cantan. Objetivo central del Realismo Mágico, como hemos visto.

Finalmente, debemos anotar que —no solo en la obra de Guimarães sino todo el regionalismo modernista— si bien no constituyen simplemente una alternativa regionalista que sustituye las técnicas e ideologías propias del “regionalismo tradicional”,

lo critican, mediante su parodia. En este sentido, anota Rodríguez Monegal con relación a Guimarães: “[Guimarães Rosa, en *Grande Sertão: Veredas*] jamás cae en las resacas convenciones del realismo documental. En realidad, hasta se burla de ellas manteniendo (como Cervantes) una sutil nota de parodia desde el comienzo hasta el fin de su relato.” (“La novela” 10)⁸. Esto es más evidente en el caso de Brasil, dada la impronta *antropofágica* del modernismo brasileño. Lo que se parodia aquí es una corriente, el regionalismo (con sus correlatos realistas, naturalistas, románticos), hecho que nos aparta de los esquemas genettianos que solo aceptan el término “parodia” para la relación entre dos textos específicos y se acerca más a las relaciones *architextuales*: un *hipertexto* que recoge componentes básicos de un tipo de *hipotextos* para usarlos en una construcción que es, a la vez, continuidad y alteración del formato *hipotextual*. El lector, ante los relatos regionalistas de Guimarães, Mario de Andrade o Graciliano Ramos, necesariamente evoca la narrativa regionalista de Castro Alves, Casimiro Abreu, José de Alencar o Xavier Marques. Lo hace, además, en el contexto *antropofágico* propugnado por Oswald de Andrade que, específicamente, implica la destrucción, mediante la burla de las figuras hegemónicas de la historia del Brasil —“Contra o Padre Vieira” o Alencar en el *Manifiesto antropofágico* o contra Rui Barbosa en el *Manifiesto de la poesía Pau Brasil*—, responsables de su dependencia económica y cultural. Al leer, por ejemplo, las formas coloquiales en las elocuciones del narrador, al comprender que este, en vez de ubicarse por encima de sus personajes, se aproxima a ellos, tratando de ver —y de mostrar— el mundo tal como ellos lo ven (por lo que lo enuncia con sus mismos registros lingüísticos).

El lector concluye que estos procedimientos ponen en evidencia el esquema de niveles de lengua del regionalismo tradicional. La dinámica del regionalismo modernista *antropofágico* permite evidenciar la debilidad del regionalismo tradicional, su condición artificiosa y, por tanto, su minusvalía. El realismo tradicional queda degradado y devorado por el nuevo regionalismo. Degradación y “devoración” que arrastran consigo la de todos los modelos europeos que rigieron la fase de dependencia cultural.

⁸ Rodríguez Monegal ha presentado esta idea de la parodia como rasgo básico de la narrativa brasileña modernista, lo que se inscribe en su teoría de conjunto sobre la parodia, el carnavalismo y la antropofagia que hemos citado previamente.

Conclusión

Guimarães y Drummond nos transmiten, pues, algunas verdades esenciales del Brasil moderno: el primero, cómo la intertextualidad micro oswaldiana y la parodia pueden llevar a mostrar la realidad; el segundo, cómo la estructura narrativa y la “unidad lingüística” nos llevan —paródicamente— al imaginario mineiro. Los dos lo hacen mediante la *antropofagia*, una noción local que, a su vez, caracteriza la amplia región de la que procede: el Brasil.

La literatura es, en ambos casos, fuente del saber, un reflejo de la realidad (a pesar de todas las críticas e ironías sobre el punto), de aspectos profundos de la realidad, que escapan a la crónica y a cualquier tipo de relato “objetivo”. Paradójicamente, la ficción es un camino hacia la verdad, más eficaz que otras producciones cuyo objetivo declarado es comunicarla tal como hace tanto tiempo lo había observado Aristóteles. La literatura, como fuente de verdad, resulta, como lo muestran las obras de Guimarães y de Drummond, lo que anunciábamos al principio: una vía para el conocimiento del otro y —en el del otro— el de mí mismo.

Referencias

- Andrade, Oswald de. “Manifiesto antropófago”. *Revista de Antropofagia* (Reedición de la Revista Literaria publicada en San Pablo 1ª e 2ª ediciones - 1928-1929). San Pablo. Abril. 1975: 7-8. Impreso.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Espasa-Calpe, 1964. Impreso.
- Austin, J. L., *How to Do Things with Words*. ed. J. O. Urmson and Marina Sbisa. Cambridge, Mass, Harvard University Press, 1962. Impreso.
- Bakhtin, Mihail, *La poétique de Dostoiewski*. Paris: Seuil. 1970, Impreso.
- Balzac, Honoré de. *Avant-propos à la Comédie Humaine*. Œuvres complètes de H. de Balzac, A. Houssiaux, 1855, Tome 1. https://fr.wikisource.org/wiki/AvantPropos_de_La_Comédie_humaine Web.
- Bergson, Henri. *La risa*. María Gross - Academia.edu. Dirección: R.B.A. Proyectos Editoriales, S. A. <http://biblioteca.d2g.com>, 2-11-2020. Web.
- Campos, Haroldo de. "Prólogo". *Cadernos de poesia do aluno Oswald* (Poesias reunidas). San Pablo: Círculo do livro, 1966. Impreso.

- Campos, Haroldo de. “Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração” *San Pablo: Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Mário de Andrade; v. 44, n.º s. 1-4, junio a diciembre, 1983. Impreso.
- Campos, Haroldo de. *Ideograma: lógica, poesia, Linguagem*. San Pablo: Edusp. 1994. Impreso.
- Campos, Maria do Carmo. “Esplendor e leveza em Drummond: o real transfigurado em corpo”. *Carlos Drummond de Andrade 100 anos*. Revista da Biblioteca Mário de Andrade, n. 60-61. San Pablo. 2003. Impreso.
- Cândido, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Itatiaia. 1975. Impreso.
- Cândido, Antônio. “Inquietudes na poesia de Drummond”. *Vários escritos*. San Pablo: Cultrix, 1985. 93-122. Impreso.
- Carvalho, Tania Franco. “Literatura Comparada em América-Latina: contribuição para novos paradigmas, em Literatura Comparada: Os novos paradigmas”. *Actas del Segundo Congresso de APLC*. Orgs. Margarida L. Losa, Ismênia de Sousa, Gonçalo Vilas Boas. Porto Alegre: Afrontamento Ltda, 1996: 464-470. Impreso.
- Carvalho, Tania Franco. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. San Leopoldo, RS: Unisinos. 2003. Impreso.
- Castello, José Aderaldo. *A literatura brasileira*. San Pablo: Edusp. 1999. Impreso.
- Costanzo, Claudia. *Algunas recurrencias en las literaturas iberoamericanas*. Atenas: Ocelotos, 2010. Impreso.
- Costanzo, Claudia. *Meandros iberoamericanos*. Atenas: Ocelotos, 2013. Impreso.
- Coutinho, Afrânio. *Intrdução à Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sedegra, 1964. Impreso.
- Drummond de Andrade, Carlos. *Alguma Poesía*. San Pablo: Companhia das Letras. 2013. Impreso.
- Drummond de Andrade, Carlos. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: José Récord. 2000. Impreso.
- Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Barcelona: Labor, 1991. Impreso.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Le Seuil, coll. Poétique, 1982. Impreso.
- Genette, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris: Seuil, 1979. Impreso.
- Gomes, Heloísa Toller. “Antropofagia”. E. Figueiredo, (Org.), *Conceitos de Literatura e Cultura*. Juiz de Fora, Minas Gerais: UFJF, 2005. Impreso.
- Greimas, Agridas Julián. *Sémantique structurale, recherche de méthode*. Paris: Larousse .1966. Impreso.

- Guimarães Rosa, João. *Primeiras estórias*. 8ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1975. Impreso.
- Guimarães Rosa, João. *Tutameia* (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009. Impreso.
- Hegel, G. W. F. *Lecciones de estética, Volumen I*. Barcelona: Nova-Grafic. 1989. Impreso.
- Hugo, Víctor. Cronwell-Préface, Ciudad Seva, *Casa digital del escritor Luis López Nieves*, https://ecrivains-publics.fr/wp-content/uploads/2016/10/preface_de_cromwell_-_hugo.pdf 15-4-22. Web
- Laforgue, Jules. *Poésies complètes*. Léon Vanier, libraire-éditeur, 1894. https://fr.wikisource.org/wiki/Po%C3%A9sies_compl%C3%A9tes_de_Jules_Laforgue/Complainte-Placet_de_Faust_fils. Web
- Lorenz, Günter. "Diálogo com Guimarães Rosa". Gênova, janeiro de 1965. <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>. Web.
- Nunes, Benedito. "Carlos Drummond: a norte absoluta. Carlos Drummond de Andrade 100 anos". *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*, n. 60-61. San Pablo. 2003. Impreso.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la Literatura Hispanoamericana* Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Platón. *Alcíades en Diálogos*, Vol VII, 133b. Madrid: Gredos. 1992. Impreso.
- Platón. *La República*. Buenos Aires: Bureau. 2001. Impreso.
- Rama, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). México: Siglo XXI, 1983. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. "La novela brasileña". *Mundo Nuevo*, n. 6, diciembre de 1966: 5-14. Impreso.
- Rodríguez Monegal, Emir. *Carnaval/Antropofagia/Parodia*. *Revista Iberoamericana*, Números 108-109. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Julio-diciembre 1979: 410-412. Impreso.
- Seferis, Iorgos. *Μυθιστόρημα* (1935) en *Ποιήματα* (Poemas). Atenas: Icaros, 2004. Impreso.
- Uslar Pietri, Arturo. *Letras y hombres de Venezuela*. México: Fondo de Cultura Económica, 1948. Impreso.
- Zea, Leopoldo, "En torno a una filosofía americana". *Cuadernos Americanos* N. 3 (mayo-junio), 1942: 63-78. Impreso.