

LA MUERTE EN TRÁNSITO  
FICCIÓN Y RECONOCIMIENTO  
EN *GRAN SERTÓN: VEREDAS*  
DE JOÃO GUIMARÃES ROSA\*

CLARA ROWLAND

Universidade de Lisboa  
Centro de Estudos Comparatistas  
Alameda da Universidade 1600214  
Lisboa  
Portugal  
clararowland@sapo.pt

**Abstract:** This essay explores the rhetoric of temporality in João Guimarães Rosa's novel *Grande Sertão: Veredas* through the foregrounding of an element apparently alien to the oral culture that would seem to structure its universe: the letter as a figure of writing. Focusing on the episode of Nhorinhá's delayed love letter to Riobaldo and on the implications of the ghostly temporality of epistolary communication, issues of representation, legibility, recognition and narrative will be discussed.

**Keywords:** João Guimarães Rosa, *Grande Sertão: Veredas*, epistolarity, recognition, temporality

Soon Starbuck returned with a letter in his hand. It was sorely tumbled, damp, and covered with a dull, spotted, green mould, in consequence of being kept in a dark locker of the cabin. Of such a letter, Death himself might well have been the post-boy. (H. Melville: *Moby Dick*)

En el cuento *Carta de una Desconocida* de Stefan Zweig, un escritor recibe una carta escrita justo antes de morir por una mujer que aparentemente no conoce, y quien le revela haberle dedicado su vida entera. Los dos se cruzaron varias veces, viviendo ella siempre a proximidad suya, y hasta habiendo llegado a tener un hijo suyo, ya muerto. Incapaz de ver en ella siempre la misma mujer, el escritor desconoce totalmente su historia, asociándola a aventuras

\* Traducción de Felipe Cammaert.

amorosas sin nexo ni mayor importancia. La lectura de la carta, que ocupa casi la totalidad de la construcción de la novela, coincide con un momento de reconocimiento y reconfiguración del pasado a la luz de este reconocimiento, en el cual las relaciones entre estos dos personajes se reinventan con base en la fidelidad de la desconocida como línea directriz de la narrativa. Paralelamente, mientras lee, el escritor se esfuerza inútilmente por unificar, dentro de la continuidad del destino que le es presentado, las imágenes de lo que creía que eran distintas mujeres olvidadas. Esta imposibilidad es, de hecho, sellada por la muerte, representada por la propia carta. Tal y como en la famosa escena del metro de *Roma*, de Fellini, en el instante mismo en el que las imágenes se materializan sobreviene su destrucción. El rostro fugaz de la desconocida es un semblante en desaparecimiento, que la lectura revela y a la vez borra definitivamente. La carta organiza y estructura la experiencia, toda vez que la imposibilidad para el escritor, transfigurado momentáneamente en lector, de *vivir* esta trama consistente en entrar en ella por la acción, se torna sin embargo dominante. La carta llega demasiado tarde, en el momento exacto en que cualquier respuesta es imposible<sup>1</sup>. Quien escribe aleja de sí ese destino, legándolo a otra persona, lidiando con la imposibilidad de reinterpretar de manera estable su pasado. La muerte define pues la irreductibilidad de ese reconocimiento, tan pleno como inalcanzable, decididamente ligado a una temporalidad tardía y marcado por el carácter temporal del rostro que se esfuma. Es en ese sentido que la muerte aparece en el cuento como marca del efecto de expedición de la carta: efecto contaminador, que transfiere la muerte a quien lee, situando así el legado de la carta en la sensación de muerte en el lector.

El problema que este ejemplo señala se refiere a la carta y su temporalidad particular. Es entonces posible leer la situación narrativa del cuento de Zweig a la luz de aquel “knowledge that is by definition always retrospective and too late, or perhaps knowledge of the too late” al que se refiere Peter Brooks en relación con el relato (1984 : 53). Como elemento de comunicación que permite transponer la distancia, la carta está sujeta al trayecto mismo que la define y la amenaza<sup>2</sup>. Entre la afirmación lacaniana de una carta que

<sup>1</sup>“Mas só conhecerás o meu segredo quando eu estiver morta, quando não me puderes responder, quando isto, que fez agora passar no meu corpo tanto gelo e tanto fogo ao mesmo tempo, me tiver definitivamente levado. Se eu sobreviver, rasgarei esta carta e continuarei a calar-me como me calei sempre.” (Zweig (s/d) : 100.)

<sup>2</sup>“Non que la lettre n’arrive jamais à destination, mais il appartient à sa structure de pouvoir, toujours, ne pas y arriver. Et sans cette menace (rupture de contrat, division ou multiplication, partage sans retour du phallus un instant entamé par la Reine, c’est-à-dire par

llega siempre a su destino y la respuesta de Derrida<sup>3</sup>, según la cual la posibilidad de que la carta llegue a su destino es siempre precedida por aquélla de no llegar, reside toda la ambigüedad constitutiva de la carta: la conversación ausente, elemento constitutivo de la definición clásica de la carta, desvela distancia, escrita y muerte desde el momento en que se impone en el tiempo y espacio. De este modo, la carta está permanentemente amenazada por su dimensión fantasmagórica. Tal y como Kafka escribía a Milena, con el desarrollo de la línea de la cual la carta es la matriz, y que incluiría el telégrafo, teléfono y el telégrafo inalámbrico, serán los fantasmas quienes no morirán de hambre<sup>4</sup>. Escritura, retraso y muerte son figuras simultáneas de la posibilidad de la literatura.

Con todo esto, no será tanto el sentido de la posibilidad de una pérdida o extravío que me interesan como punto de partida para un estudio de la temporalidad en un caso particular de la novela brasileña del siglo 20. Aquello que *Carta de una Desconocida* prepara, teniendo en cuenta la extrema exigüidad de su marco narrativo, es una escena de lectura marcada temporalmente. La relación entre tiempo y conocimiento es manifestada interrogando los efectos de la materialidad escénica del soporte, cuestionando la legibilidad de la experiencia a partir de un desencuentro textual al cual la carta, en plena posesión de sus efectos, le da cuerpo.

La carta, considerada como forma exclusiva de representación de una moratoria propia de la escritura, se pierde necesariamente cuando se consagra en el tiempo, o cuando su tránsito es demorado. Son muchos los ejemplos literarios de cartas que por el hecho de llegar tarde adquieren el poder de matar (piénsese en la carta que Romeo nunca llegó a leer). La carta de la desconocida de Zweig, entendida como un testamento, anuncia de forma extremadamente precisa el momento en que deberá ser leída, esto es, en un

---

tout 'sujet'), le circuit de la lettre n'aurait pas même commencé. Mais avec cette menace, il peut toujours ne pas finir." (Derrida 1980 : 472.)

<sup>3</sup> Para un análisis de esta discusión, ver Muller & Richardson (1988).

<sup>4</sup> "Écrire des lettres, c'est se mettre nu devant les fantômes; ils attendent ce moment avidement. Les baisers écrits ne parviennent pas à destination, les fantômes les boivent en route. C'est grâce à cette copieuse nourriture qu'ils se multiplient si fabuleusement. L'humanité le sent et lutte contre le péril; elle a cherché à éliminer le plus qu'elle pouvait le fantomatique entre les hommes, elle a cherché à obtenir entre eux des relations naturelles, à restaurer la paix des âmes en inventant le chemin de fer, l'auto, l'aéroplane; mais cela ne sert plus de rien (ces inventions ont été faites une fois la chute déclenchée); l'adversaire est tellement plus calme, tellement plus fort; après la poste, il a inventé le télégraphe, le téléphone, la télégraphie sans fil. Les esprits ne mourront pas de faim, nous périrons." (Kafka 1988 : 267.)

instante pleno de correspondencia con la muerte. En ese sentido, la carta que pretende ser un medio privilegiado de reconocimiento y reconfiguración es también el medio que impide el acceso a la acción y a la corrección del error que ella misma desvela, por el hecho de representar en sí esa accesibilidad permanente. La carta sugiere un sentido retroactivo que se enfrenta con la evidencia de la muerte que representa y anula sus efectos. La temporalidad tardía de la carta será también aquélla del reconocimiento trágico—el conocimiento que no llega a tiempo. Figura próxima de una revelación que se construye por oposición a la ceguera anterior (tema tan presente en el cuento de Zweig<sup>5</sup>), el conocimiento tardío que la carta proporciona prolonga y refuerza apenas la consciencia de que no se supo ver.

## I.

Partiendo de estos primeros elementos, me parece posible interrogar la novela brasileña que problematiza más explícitamente la relación entre tiempo, narrativa y muerte. Me refiero, claro está, a *Gran Sertón: Veredas*, de Guimarães Rosa<sup>6</sup>. Mi intención aquí es tomar la carta como figura de esa relación, en una novela aparentemente dominada por las representaciones de la oralidad. El eje central de esta gigantesca novela, “cetáceo” en palabras de su autor, puede ser la lenta y elaborada preparación de una revelación que coincide con la muerte. Para poder abordar el papel de la revelación en la narración es preciso, sin embargo, destacar el espacio suspendido que representa la voz del narrador Riobaldo, espacio de inmovilidad e inacción, marcado únicamente por el “gosto, de especular idéia” (II 12). En un ensayo que estudia la “sobrevivencia de lo trágico,” Ettore Finazzi-Agrò calificó esta novela de “novela de la espera” (Finazzi-Agrò 2002 : 122). Es pues esta suspensión de la acción, sumergida en el lenguaje, que aquí me interesa. La posición exclusivamente temporal (sin lugar) de ese sujeto prisionero del pasado (“Eu estou depois das tempestades” II 377) se fundamenta en una ruptura desencadenada por el violento reconocimiento, hacia el final del libro y luego de la

<sup>5</sup> “Levantaste para mim os olhos admirados. Eu olhava-te fixamente. ‘Reconhece-me, reconhece-me, enfim’ — gritava o meu olhar. Mas os teus olhos sorriam, amigavelmente, sem nada compreenderem. Beijaste-me, uma vez mais, mas não me reconheceste.” (Zweig (s/d) : 157.)

<sup>6</sup> Todas las citas de la obra de Rosa pertenecen a la edición en dos volúmenes de la *Ficção Completa*, seguidas del número volumen y de página. Para la versión española, véase la edición *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Angél Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1967.

muerte de su figura *enigmática*, de que estamos frente a una re-escenificación de la figura de la *doncella guerrera* del romancero ibérico, gesto que establece como momentos sucesivos el no saber y el saber.

La correspondencia de la muerte con el reconocimiento del verdadero sexo del guerrero Diadorim coloca al lector, en la re-escenificación de la sorpresa que la organización del relato suscita, frente al problema de la temporalidad del conocimiento al cual me referí al comienzo de este ensayo a propósito de Zweig. La revelación con la que acaba *Gran Sertón: Veredas* es un conocimiento inexorablemente tardío porque póstumo, el cual sugiere la reconfiguración y la revisión, sólo que con la acción del conocimiento impedida, aquí también, por la presencia de la muerte. Es frente al cuerpo muerto en la batalla de la doncella guerrera que Riobaldo, en una relectura moderna de la revelación de Clorinda a Tancredo (“Ahi vista! ahi conoscenza”<sup>7</sup>), puede ver a través de la palabra lo que no supo ver—y será sólo en el momento final de su narración retrospectiva y autobiográfica que lo dará a conocer a su interlocutor “samente no átimo em que eu também só soube” (*idem: ibidem*), revelando la estructura irónica de un relato que mantiene voluntariamente la ambigüedad de un secreto, haciendo coincidir la sorpresa en el tiempo narrado y en el de la lectura. Es necesario, pues, distinguir las consecuencias de esta doble anagnórisis. Para el lector, la sorpresa impide cualquier posibilidad de encerramiento de la narrativa y del libro, reenviándolo, como indica el símbolo de infinito que cierra la novela, hacia atrás, e instaurando de paso la relectura como parte constitutiva de esta obra. Para el narrador, la repetición de la escena del reconocimiento es posible sólo a través de la reiteración voluntaria de una revelación<sup>8</sup>, sometiendo la narración a las condiciones del tiempo narrado—oscurecer lo que le fue revelado—reconociendo un destino y obligando a que éste sea recorrido nuevamente. La reiteración obsesiva de la revelación póstuma coloca continuamente a Riobaldo entre el personaje que no supo a tiempo y el narrador que supo demasiado tarde. Precisamente porque es póstuma, la revelación se hará abriendo hacia una relectura que destacará la presencia del error por encima de la estabilización de los sentidos, presencia ésta determinante para

<sup>7</sup> “La vide, la conobbe, e restò senza / e voce e moto. Ahi vista! ahi conoscenza!”, *Gerusalemme Liberata* (Tasso 1971: 377 XII, 66–67).

<sup>8</sup> Véase la caracterización que Susana Lages hace del movimiento de la lectura: “A indeterminação que perpassa as descrições de Diadorim remete à determinação final que, por sua vez, obriga a uma revisão do que veio antes, pela qual se reconhecem os indícios do não-sabido no sabido.” (Lages 2002: 106.)

el desarrollo de la trama, pero sobre todo denunciadora de una situación de precariedad insalvable en la lectura del mundo: “Acertasse eu com o que depois sabendo fiquei, para lá de tantos assombros... Um está sempre no escuro, só no último derradeiro é que clareiam a sala.” (II 46.)

Tal y como en *Carta de una Desconocida*, la revisión póstuma es en sí misma una revisión bloqueada, destinada a no poder llenar el espacio de la duda que la palabra abrió, a no poder reconstruir lo que en sí destruye, llamando más la atención para el error que para el esclarecimiento, en la manera como deja ver la temporalidad errónea de la revelación. Como afirma Peter Brooks: “If there is a knowledge provided by narrative [...] it is of a particular sort: not only knowledge that comes too late, but recognition of the perpetual belatedness of cognition in relation to action.” (Brooks 1992 : 212.) En *Gran Sertón: Veredas*, la revelación final es antes que nada una revelación que llega demasiado tarde. Es en ese sentido que, en un artículo poco comentado de 1987, Alcir Pécora destacaba la ausencia de información en la que la novela nos deja en el momento de su conclusión, determinada por la anterioridad de la muerte, considerando que en su funcionamiento el descubrimiento de la feminidad de Diadorim es presentado como una “anti-revelación.” Ante la ausencia de una conclusión clarificadora, y a pesar de la proximidad con la línea del *Bildungsroman* dentro de la propia novela, la narración se aleja de la construcción lineal de un aprendizaje por el conocimiento:

No que diz respeito propriamente à concepção de conhecimento ensinada a partir desse tipo de revelação, fica fácil ver que ela se refere muito menos a uma afirmação dos passos e etapas pelos quais se vai sucessivamente aproximando de um conhecimento mais exacto, do que a uma impiedosa tomada de consciência de um existir que não conduz a seu ponto de resgate, que não logra, a tempo, distinguir entre ser e aparência. (Pécora 1987 : 72)

El hecho de que la reconfiguración del sentido a partir del reconocimiento se centre problemáticamente sobre las nociones de error y disfraz es confirmado por la revelación parcial, la cual señala otro nivel de oscuridad marcado por el efecto de anterioridad que el llamamiento de la doncella guerrera, como tema, y efecto de cita, trae al texto. Predestinación textual que nunca obtendrá explicación, la revelación de la máscara abre apenas la posibilidad a otra máscara subyacente, anterior e inalcanzable, produciendo, en lo que toca a la identidad, un efecto de negación plena:

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. Porque eu, em tanto viver de tempo, tinha negado em mim

aquele amor, e a amizade desde agora estava amarga falseada; e o amor, e a pessoa dela, mesma, ela tinha me negado. Para que eu ia conseguir viver. (II 383)

Como una carta que llega tarde, el sexo de Diadorim puede únicamente fijar el personaje dentro de una forma dolorosamente híbrida e imposible. El efecto producido por la revelación es el de orientar el libro hacia una relectura, pero una relectura que se alimenta, como sugiere Alcir Pécora, más de la consciencia del error que de la posibilidad de anularlo. Como ocurre en *Carta de una Desconocida*, la revelación póstuma pone en causa la posibilidad de concebir el cierre del texto. Así pues, la muerte, que hace de la narración recursiva la interrogación del cuerpo muerto de Diadorim definitivamente fijado en su duplicidad irresoluble, aparece como la marca de esa conclusión que no concluye. Ettore Finazzi-Agrò afirma, refiriéndose a la identificación, establecida por Suzi Sperber (1982), de la recurrencia del tema de la ida y el regreso en la ficción rosiana:

A evidência, que está desde sempre implícita no discurso, é revelada, afinal, só pela regressão; a verdade, implícita na fala do narrador, é alcançada graças a uma “volta atrás” que finalmente nos mostra a fundamental duplicidade (ou *dobrez*) daquilo que é simples, estando envolvido numa dobra só. No vaivém entre a existência e o seu sentido, e no vaivém, especular ao primeiro, entre o *ler* e o *reler* (que não é, necessariamente, o *saber-ler*); graças, enfim, ao movimento de *ida* e *volta*, pelo qual a escrita de Rosa se dobra sobre si mesma, revela-se para nós a elementar e indestrinçável ambiguidade daquilo que é verdadeiro: ou seja, que Diadorim é Deodorina e vice-versa; que o Bem é o Mal e vice-versa—e que a vida, como a leitura, é no fundo uma travessia cega, insciente, através da contraditória simplicidade dos signos (Finazzi-Agrò 2001: 44).

En ese sentido, el eje central del relato va reconstruir, en su estructura, una reflexión sobre la naturaleza tardía del conocimiento que es también una reflexión sobre la narración, y que coloca inevitablemente al narrador en la posición suspensa de quien no supo a tiempo, y quien sólo a través del lenguaje puede disponer del conocimiento adquirido—goce que, sin embargo, está sujeto a una narratividad que necesariamente repite el error, regresando necesariamente a la caída que el desenlace representó: “Viver— não é?—é muito perigoso. Porque ainda não se sabe.” (II 371.) Es en este sentido que podemos hablar de una ruptura irónica en *Gran Sertón: Veredas*, separando inexorablemente la experiencia del conocimiento, y construyendo el espacio del relato de Riobaldo como un espacio de retroacción bloqueada y sin lugar, la cual es únicamente habitada por el lenguaje. El conocimiento adquiri-

do será acaso consciencia de la imposible legibilidad de un mundo sujeto al tiempo, esto es una consciencia de la ceguera en los términos en que la ruptura irónica es caracterizada por Paul de Man:

Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse in the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world.

(De Man 1983 : 222)

## II.

Posiblemente, el episodio de *Gran Sertón: Veredas* que mejor ayuda a comprender la inserción de una diferencia temporal en la idea misma de narración, así como la relación entre narrativa y muerte, sea también aquél que se concentra de manera más directa en un elemento escrito, en esta novela con una carga oral tan fuerte. Estamos frente a una *mise en abîme* de la relación entre escritura y lectura. El episodio al que me refiero es el de la carta de Nhorinhá que, con su atraso de ocho años, ofrece un contrapunto a la construcción de la revelación póstuma de Diadorim. El personaje y la carta, estratégicamente relacionados en uno de los puntos de articulación metanarrativa de la novela, funcionarán pues como elemento de desestabilización temporal, permitiendo entrever la constitución de una tensión entre muerte y ficción en la obra rosiana.

Tercer elemento de la tríada amorosa de *Gran Sertón: Veredas*<sup>9</sup>: Nhorinhá es, en verdad, la primera figura explícitamente femenina que encontramos en esta novela, y la protagonista de uno de los primeros episodios que componen la trama. Se trata de la prostituta con quien Riobaldo permanece un instante antes de la primera travesía del Liso. Si el encuentro de estos dos fue “muito”, “alegría que foi, feito casamento, esposal” (II 27), será únicamente a partir de la introducción de la carta que el personaje ganará una nueva importancia y ocupará el lugar central en la novela que procuraré identificar a continuación. La relación entre carta y legibilidad se hace explícita en

<sup>9</sup> Para la figuración de esta tríada, ver Benedito Nunes (1969c) y Luiz Roncari (2004). A pesar de no tener en cuenta el efecto retroactivo que determina este recorrido, Benedito Nunes (*ibid.* : 145) asocia Nhorinhá a una progresión de un “amor sensible”, a una “fuerte pasión” que confunde sus rasgos con la idealización de Otacília.



su caracterización inicial por Riobaldo. Hija de Ana Duzuza, “dona adivinhadora”, uno de los aspectos que caracterizan a Nhorinhá (ver Utéza 2000 e Roncari 2004) es su permanente asociación a la madre, en las referencias que se hacen de ella a lo largo del relato (“Só que, de que gostava de Nhorinhá, eu ainda não sabia, filha de Ana Duzuza”, II 24r). Hechicera, Ana Duzuza aparece en la novela como aquélla que tiene el poder de leer y de sabiduría: sabe interpretar correctamente las preguntas de Medeiro Vaz; sabe leer el destino. El arrepentimiento aparece aquí relacionado con los poderes de la madre:

No momento, foi que eu caí em mim, que podia ter perguntado à Ana Duzuza alguma passagem de minha sina por vir. Também uma coisa, de minha, fechada, eu devia de perguntar. Coisa que nem eu comigo não estudava, não tinha a coragem. E se a Duzuza adivinhasse mesmo, conhecesse por detrás o pano do destino? Não perguntei, não tinha perguntado. Quem sabe, podia ser, eu estava enfeitado? Me arrependi de não ter pedido o resumo à Ana Duzuza. (II 28)

De esta forma, el episodio inicial presenta la primera señal de un reconocimiento tardío, en la posibilidad descartada de intentar conocer “por detrás o pano do destino” —la posibilidad de una lectura que hiciera legible lo que es ilegible está también sujeta a un efecto de atraso y de reconocimiento inútil de esta posibilidad. Desde la secuencia inicial podemos encontrar la estructura esencial de la referencia a Nhorinhá, su articulación con la fatalidad estructuradora de los eventos (y aquí ya relacionada con la sexualidad ambigua de Diadorim) y su representación de una conciencia que se hace palpable fuera del tiempo, precisamente porque está sujeta al tiempo.

Nhorinhá regresará, aún en la primera parte de la novela, como figura convocada de modo retrospectivo a propósito —una vez más— de una carta enviada:

Mire veja: aquela moça, meretriz, por lindo nome Nhorinhá, filha de Ana Duzuza: um dia eu recebi dela uma carta: carta simples, pedindo notícias e dando lembranças, escrita, acho que, por outra alheia mão. Essa Nhorinhá tinha lenço curto na cabeça, feito crista de anu-branco. Escreveu, mandou a carta. Mas a carta gastou uns oito anos para me chegar; quando eu recebi, eu já estava casado. Carta que se zanzou, para um lado longe e para o outro, nesses sertões, nesses gerais, por tantos bons préstimos, em tantas algibeiras e capangas. Ela tinha botado por fora só: *Riobaldo que está com Medeiro Vaz*. E veio trazida por tropeiros e viajores, recruzou tudo. Quase não podia mais se ler, de tão suja dobrada, se rasgando. Mesmo tinham enrolado noutra papel, em canudo, com linha preta de carretel. Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo. Último, que me veio com ela, quase por engano de acaso, era um homem que,

por medo da doença do *toque*, ia levando seu gado de volta dos gerais para a caatinga, logo que chuva chovida. Eu já estava casado. Gosto de minha mulher, sempre gostei, e hoje mais. Quando conheci de olhos e mãos essa Nhorinhá, gostei dela só o trivial do momento. Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; e aí já estivesse morando mais longe, magoal, no São Josezinho da Serra—no indo para o Riacho das Almas e vindo do Morro dos Ofícios. Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela, de grande amor em lavaredas; mas gostando de todo tempo, até daquele tempo pequeno em que com ela estive, na Aroeirinha, e conheci, concernente amor. Nhorinhá, gosto bom ficado em meus olhos e minha boca. De lá para cá, os oito anos se baldavam. Nem estavam. Senhor subentende o que isso é? A verdade que, em minha memória, mesmo, ela tinha aumentado de ser mais linda. De certo, agora não gostasse mais de mim, quem sabe até tivesse morrido...<sup>10</sup> (II 68)

Este ejemplo hace referencia a uno de los aspectos constitutivos de la representación literaria de la carta que destacué en el inicio a propósito de *Carta de una Desconocida*. Esto es, el modo como el tiempo puede ser materializado, en la narración, por una carta que llega tarde; o inversamente el modo como la propia carta, llegando tarde, actúa como la representación de la naturaleza tardía del relato. El rasgo esencial de la carta de Nhorinhá es su carácter tardío: la carta se ve envuelta en una andanza de ocho años, que es el tiempo

<sup>10</sup> Reproduzco aquí el pasaje en la traducción referida: “Mire vea: aquella moza, meretriz, por lindo nombre Ñoriñá, hija de Ana Duzuza: un día, yo recibí una carta suya, carta sencilla, pidiendo noticias y dando recuerdos, escrita, me parece que, por otra ajena mano. Aquella Ñoriñá llevaba un pañuelo corto a la cabeza, corno cresta de aní blanco. Escribió, mandó la carta. Pero la carta gastó unos ocho anos para llegarme; cuando la recibí, yo ya estaba casado. Carta que vagó, para un lado lejos y para otro, por estos sertones, por estos generales, por tantos buenos servicios, en tantos bolsillos y mochilas. Ella había puesto por fuera solo: *Riobaldo que está con Medeiro Vaz*. Y vino traída por arrieros y viajeros, lo recruzó todo. Casi no se podía leer, de tan sucia doblada, rasgándose. Incluso la habían enrollado en otro papel, en canuto, con hilo negro de carrete. Unos no sabían ya de quién habían recibido aquello. El último, que me vino con ella, casi por equivocación de acaso, era un hombre que, por miedo de la enfermedad del *toque* iba llevando su ganado de vuelta de los generales para la caatinga, después de lluvia llovida. Yo estaba ya casado. Me gusta mi mujer, siempre me ha gustado, y hoy más. Cuando conocí de ojos y manos aquella Ñoriñá, me gustó de ella sólo lo trivial del momento. Cuando ella escribió la carta, yo le estaba gustando, de seguro; y, ahí, ya estaba morando más lejos, penal, en San Josefito de la Sierra: en el yendo para el Riacho de las Almas y viniendo del Monte de los Ofícios. Cuando recibí la carta, vi que me estaba gustando, de gran amor a llamaradas; pero gustándome desde todo el tiempo, hasta desde aquel tiempo pequeño en que con ella estuve, en la Aroeirinha, y conocí concerniente amor. Ñoriñá, gusto bueno quedado en mis ojos y en mi boca. De allá para allá, los ocho años se frustraban. No estaban. ¿Subentiende usted lo que es eso? La verdad que, en mi memoria misma, había aumentado hasta ser más linda. De seguro, ahora, no le gustaría yo, quién sabe hasta si habrá muerto...” (Rosa 1967: 79.)

en que su trayecto se prolonga. Ocho años que hacen que el momento de la recepción, el momento en que la carta llega a su destino, se sitúe ya fuera de la acción narrada. “Quando eu recebi, eu já estava casado” / “Eu já estava casado”: la repetición en la determinación del lugar del sujeto va adquirir sentido a la luz de la conclusión, delimitando el lugar de Nhorinhá en la tríada amorosa que marca el recorrido de Riobaldo como lugar temporalmente marcado (y de paso sujeto a una posición ya ocupada, contrariamente a lo que sucede con Diadorim y Otacília). Obsérvese, de hecho, que la carta es identificada no tanto por lo que está escrito en ella sino por el atraso en su expedición y por las características propias del trayecto. Desviada tanto de la inscripción de quien supuestamente escribe (la mano que escribe no es la suya; Nhorinhá puede haber muerto ya) como de su materialidad (el soporte, de mano en mano, se deteriora y es substituido, pierde toda relación con la forma de origen), la carta sufre dos tipos de transformación: por un lado, es desmaterializada y, por el otro, aparece desvinculada en su autoría: “Uns não sabiam mais de quem tinham recebido aquilo”.

Con todo esto, podríamos decir que estamos frente a una carta que no llega a su destino. Es éste el riesgo del circuito en el que está envuelta la carta de Nhorinhá, entregada al “zanzar” del sertón. El recorrido no sólo multiplica y transforma el soporte, suprimiendo de la carta cualquier marca de escritura (papel, sobre, letra), sino que también el tránsito ahoga el origen, asignándole una distancia inalcanzable (el regreso, el retorno al remitente es, antes que nada, imposible). Para completar, los dos sujetos de la relación de destino son objeto de este desplazamiento: por un lado, la prostituta que, estando antes en la Aroeirinha, se encuentra ahora en São Josezinho da Serra, cada vez más próxima de la idealización de la que será objeto a partir de este episodio (“no indo para o Riacho das Almas e vindo do Morro dos Ofícios”). Por el otro, el destinatario, identificado en la carta como *Riobaldo que está con Medeiro Vaz*, marcado por la imposibilidad de coincidir con su identidad presente, tal y como lo señala la diferencia temporal que la muerte introduce irremediablemente. Anterior a la individualización de Riobaldo que dominará toda la segunda mitad de la novela, la carta retomará precisamente uno de los argumentos del narrador para justificar la no-linealidad de su narración: la segmentación de la identidad, representada ya por el nombre de los grupos de *jagunços* (los *medeirovazes*, los *hermógenes*). Aquello que está sugerido con la inscripción del nombre del remitente es la posibilidad de la diferencia: el destino es un elemento sujeto también al tiempo, necesariamente desactualizado—y revelador de una disconformi-

dad entre el destinatario y quien recibe efectivamente la carta. En el trayecto que la transforma en otro objeto, la carta llega a otro lugar y en un tiempo distinto, fuera de la acción como se dijo. Es, en otras palabras, una carta fantasma si tenemos en cuenta, una vez más, la concepción kafkaiana de la relación epistolar.

Con todo esto, estamos frente a una carta que también llega a su destino: fruto del azar, de la posibilidad de nunca alcanzar su destino, la carta produce un efecto que paradójicamente pareciera oponer resistencia al tiempo. Cuando el narrador lee la carta, se da cuenta que “estava gostando dela, de grande amor em lavaredas” —releyendo los últimos ocho años y hasta el encuentro “trivial” con la prostituta a la luz de este amor. La carta tiene un efecto plenamente retroactivo, aparentando el cumplimiento de aquella comunicación que el trayecto ya tornó imposible: “Quando ela escreveu a carta, ela estava gostando de mim, de certo; [...] Quando recebi a carta, vi que estava gostando dela”. De esta forma, el momento de la escritura y la lectura se unen en la recepción de la carta que, a pesar de haberlo evocado en términos de desmaterialización, pareciera tener aún un poder de contaminación.

Releyendo con atención este episodio, podemos comprender sin embargo que la capacidad de resonancia que la carta adquiere está íntimamente ligada a la transformación realizada por el tiempo: la materia se encuentra deshecha; las palabras casi no se pueden leer. Nhorinhá, en el Riacho das Almas, estará tal vez muerta. El tardío despertar del amor de Riobaldo por Nhorinhá a la vez incluye y prevé esa anulación y esa muerte, porque es a través de la carta atrasada que Nhorinhá conquista su estatus, dejándose reinventar por Riobaldo dentro de una tríada que le es extemporánea. El aumento de la belleza por intermedio de la memoria y la distancia es proporcional a la imposibilidad de una respuesta, a su carácter inaccesible, dando entera cabalidad a la paradoja de la comunicación epistolar. Como aparece en “Antiperipléia”, al fijar en la abertura de *Tutaméia* la repetición como principio del universo rosiano, “as coisas começam de veras é por detrás, do que há, recurso; quando no remate acontecem, estão já desaparecidas” (II 527). Y la respuesta temporalmente desajustada de Riobaldo, precisamente porque se opone al tiempo, tendrá que reordenarlo: el descubrimiento del amor “em lavaredas” implica una relectura del intervalo entre el encuentro con Nhorinhá y la llegada de la carta, suspendiendo el paréntesis temporal. Es gracias al efecto del tiempo, el cual preserva la identidad de la carta frente a la alteración del circuito, que ese mismo tiempo puede desaparecer: precisamente porque transporta a Nhorinhá hacia un plano ya no relativo al tiempo—ha-

cia el plano del lenguaje, errante y disponible para la reconfiguración, punto de suspensión en el que dos movimientos de naturaleza opuesta, acción y retroacción, pueden encontrarse de forma paradójica.

En la correlación de estos efectos se decide así el papel desempeñado por Nhorinhá, a lo largo de la novela, como figura de una revisión constitutiva. Contrariamente a la revelación final sobre Diadorim, marcada por el retraso pautador que se materializa en la lectura, la carta de Nhorinhá aparece relativamente pronto en el libro. Aún más si tenemos en cuenta que se trata de uno de los pocos elementos posteriores al arco narrativo del que tenemos conocimiento en *Gran Sertón: Veredas*. El amor provocado (o pro/e/vocado, siguiendo un juego de palabras de Cleusa Passos<sup>11</sup>) por la recepción de la carta, durante “todo el tiempo” de la historia narrada, no se había manifestado aún. En ese sentido, la presencia continua de Nhorinhá durante todo el texto, así como su figuración en la tríada amorosa, depende exclusivamente de este efecto de lectura originado por la carta, reconfigurando la acción por medio de la yuxtaposición de dos temporalidades distintas. Obsérvese una formulación como ésta: “Digo: afora esses dois — e aquela mocinha Nhorinhá, da Aroeirinha, filha de Ana Duzuza — eu nunca supri outro amor, nenhum. E Nhorinhá eu deamei no passado, com um retardo custoso.” (II 94.) *Deamar en el pasado*, marca extrema del efecto retroactivo de la carta comentada, es la concretización de esa catalización tardía. De este modo, su introducción en el arco de la acción de *Gran Sertón: Veredas* denuncia el tiempo fluctuante de la rememoración de Riobaldo: contrariamente a lo que sucede con el secreto en la novela, el episodio escenifica abiertamente la relectura y su temporalidad abiertamente diferida — haciendo de la carta explícitamente una figura de *mise en abîme* no sólo de otros mensajes que llegan tarde (el “sexo pertenecido” de Diadorim), como del propio funcionamiento, póstumo y recursivo, de la narración de Riobaldo: “Dela eu ainda não tinha podido receber a carta enviada.” (II 330.)

El retraso de la carta la coloca pues en una posición indefendible. La diferencia temporal que separa el momento del envío del instante de la recepción hace de ella un puente entre dos dimensiones irremediabilmente escindidas. Exterior a la acción, aunque integrándola y afectándola única-

<sup>11</sup> “Trata-se, portanto, de dois tempos ‘plenos de sentidos’ para as personagens, tempos *suspensos*, presos aos significantes da carta. Ao pro/e/vocar a paixão de Riobaldo, ela estabelece a fusão de elementos díspares (no tempo e no espaço), reiterando — de modo exemplar — o acaso, o não sabido e um irônico engano.” (Passos 2000: 69.) Ver, sobre este episodio, la sección “Nhorinhá: namorã” (*ibid.*: 67–71).

mente por su tardanza, la carta pone en crisis la idea de una forma concluida e impide permanentemente el cumplimiento del *telos* del relato. De esta forma, la idea de una relectura tardía adquiere nitidez, de manera explícita, en la figuración de un texto. Leyendo con retraso, Riobaldo se encuentra releyendo lo que no leyó a tiempo, afectando fundamentalmente el curso de la memoria y reescribiendo los ocho años de intervalo, sin por ello poder eliminarlos. Figura por excelencia de la errata—texto que viene, ya tarde, corregir el texto que permanece a pesar de todo—la carta atrasada es la figura de la irrupción del pasado en el presente, y del presente en el pasado, manteniendo la estructura de una bifurcación temporal irresoluble, constitutiva de la acción y, al mismo tiempo, de la narración reflexiva que define *Gran Sertón: Veredas*.

### III.

La manera como Nhorinhá, figura de la suspensión del tiempo en el lenguaje, se articula con el reconocimiento de Diadorim se vuelve más clara si tenemos en cuenta que la prostituta es también un elemento que estructura las dos partes que se reflejan en la construcción de la novela a partir de la interrupción central, regresando en momentos estratégicos y especulares de la narrativa. En últimas, como figura de la repetición de una temporalidad “desviada” de su orientación, Nhorinhá ofrece un contrapunto a la temporalidad irrevocable que marca la caracterización de la doncella-guerrera. El lugar del texto en el que esa situación se hace explícita es la última referencia a Nhorinhá, simétrica con respecto a la primera. Antes de las dos batallas que cerrarán la historia con la muerte de Diadorim y Hermógenes, Riobaldo pasa cerca de la nueva casa de Nhorinhá, y el camino le es indicado por un viejo que le promete en ese momento un tesoro por desenterrar. Veamos el pasaje en cuestión:

Do que hoje sei, tiro passadas valias? Eh—fome de bacurau é noitezinha... Porque: o tesouro do velho era minha razão. Tivesse querido ir lá ver, nesse Riacho-das-Almas, em trinta e cinco léguas—e o caminho passava pelo São Josezinho da Serra, onde assistia Nhorinhá, lugarejo ditoso. Segunda vez com Nhorinhá, sabível sei, então minha vida virava por entre outros morros, seguindo para diverso desemboque. Sinto que sei. Eu havia de me casar feliz com Nhorinhá, como o belo do azul; vir aquém-de. Maiores vezes, ainda fico pensando. Em certo momento, se o caminho demudasse—se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser? Memórias que não me dão fun-

damento. O passado—é ossos em redor de ninho de coruja. . . E, do que digo, o senhor não me mal creia: que eu estou bem casado de matrimônio—amizade de afeto por minha bondosa mulher, em mim é ouro toqueado. Mas—se eu tivesse permanecido no São Josezinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutu-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-nuvens havia de desmanchar, para não sucederem? Possível o que é—possível o que foi. O sertão não chama ninguém às claras; mais, porém, se esconde e acena. Mas o sertão de repente se estremece, debaixo da gente. . . E—mesmo—possível o que não foi. O senhor talvez não acha? Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinhá, por causa. Dói sempre na gente, alguma vez, todo amor achável, que algum dia se desprezou. . . Mas, como jagunços que se era, a gente rompeu adiante, com bons cavalos novos para retroco. Sobre os *gerais* planos de areia, cheios de nada. Sobre o pardo, nas areias que morreram, sem serras de quebra-vento. (II 331–332)

El sentido de la figura de Nhorinhá, anunciado en otros momentos del texto se hace aquí más claro. Cuando, en la secuencia central de la novela, Riobaldo se refiere a Nhorinhá, lo hace en estos términos: “A Nhorinhá—nas Aroeirinhas—filha de Ana Duzuzá. Ah, não era rejeitã. . . Ela quis me salvar?” (II 200.) La lectura de Nhorinhá como posibilidad de salvación se hace plausible durante la pausa narrativa que se introduce antes de la embestida final, antes de la conclusión. Es en este episodio, el último en el que se menciona el personaje, que el tratamiento de la carta y del personaje se funden de forma explícita, precisamente dentro de la interpretación que aquí hicimos del personaje como desvío. Tal y como la carta extraviada, Nhorinhá, se presenta aquí como posibilidad perdida de salvación, como alternativa a la fusión de la trama con el destino, en el “itinerario de Dios” que seguirá Riobaldo, en permanente tensión entre las figuras de Otacília y Diadorim. Nhorinhá como desvío, como tercera posibilidad, se presenta en el texto como la última ocasión propuesta para evitar el desenlace, la conclusión. Más allá de la respuesta a un amor tardíamente revelado, el matrimonio con la prostituta es presentado como una solución para la línea fatal de la acción que llevará a la muerte de Diadorim: “Mas—se eu tivesse permanecido no São Josezinho, e deixado por feliz a chefia em que eu era o Urutu-Branco, quantas coisas terríveis o vento-das-nuvens havia de desmanchar, para não sucederem?” (II 332.) Nhorinhá, figura de aquello que el conocimiento podía haber evitado, aparece entonces como la gran representación del esfuerzo de corrección y revisión representado por la narración de Riobaldo: *vir aquém-de*. Su tiempo es el futuro del pretérito.

La hija de Ana Duzuza surge pues, dentro del texto, como posibilidad virtual comentando, críticamente, la reflexión de la novela sobre la precariedad del itinerario humano en la figura de Diadorim. La conciencia irónica que determina la revisión de la figura de Nhorinhá no está sometida a la trama, sino que se introduce en ella, precisamente como desvío hacia el campo del comentario y de la posibilidad, hacia la palabra ya desvinculada de la acción. La referencia final a Nhorinhá, figuración extrema de esa salvación perdida, la coloca en articulación directa con las “cosas terríveis” que el viento-de-las-nubes no deshizo, con la “tela del destino” que Ana Duzuza sabría leer, pero en una posición plenamente ineficaz, especulativa (“Memórias que não me dão fundamento”). Si nos detenemos en la construcción de la figura, vemos que se trata sin embargo de una conciencia irónica que nace precisamente en ese período de la carta que tomamos como punto de partida, justamente como efecto del “costoso retraso” que borra en la carta aquella que la envió, volviéndola disponible para una reconfiguración como personaje. En ese sentido, el recorrido de la carta y sus efectos no ilustran exclusivamente, en *abîme*, la dramatización de la precariedad de la travesía humana como si estuviera marcada por un conocimiento siempre tardío. La carta, escenificación directa y textual de esa precariedad denunciada por la revelación póstuma, representa también el lugar suspenso del habla de Riobaldo. La conciencia irónica, plenamente expuesta en el lenguaje que se debate entre la reconstrucción de una trama orientada hacia la muerte y el esfuerzo desesperado para la retroacción, toma cuerpo en la figura de Nhorinhá, desviación posible del recorrido y transfigurada demasiado tarde en posibilidad (“Em certo momento, se o caminho demudasse—se o que aconteceu não tivesse acontecido? Como havia de ter sido a ser?”). De esta manera, el carácter virtual de la figura introduce, en la tensión entre conocimiento e ignorancia que da ritmo al texto, un elemento que sólo ella puede representar. Si la estructura de la revelación póstuma tiene, como vimos, un efecto desestabilizador, introduciendo una retroacción bloqueada, es efectivamente bajo el signo de lo posible que presente y pasado van a consagrarse, tal y como aparece en el extracto comentado (“Possível o que é—possível o que foi”). Con todo esto, Nhorinhá aporta, como figura de la virtualidad absoluta, como memoria sin “fundamento” que supera la muerte en un movimiento regresivo, una tercera posibilidad plenamente negativa, plenamente *ficcional*, construida repetidamente en el interior de su propia negación. Aquella que *no fue*, insistentemente consagrada en el texto como una posibilidad libre, como texto perdido, carta que llegó tarde y que por eso suspende el tiempo, con-



tiene en sí misma la tensión plena entre acción y relectura que determina, como esfuerzo de ficción, la narración de Riobaldo: “E—mesmo—possível o que não foi. O senhor talvez não acha? Mas, e o que eu estava dizendo, mas mesmo pensando em Nhorinhá, por causa”

### Bibliografia

- Brooks, P. (2003): *Reading for the Plot. Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- De Man, P. (1983): The Rhetoric of Temporality. In: *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Derrida, J. (1980): *La Carte Postale de Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion.
- Finazzi-Agró, E. (2001): *Um Lugar do Tamanho do Mundo. Tempos e Espaços da Ficção em João Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Finazzi-Agró, E. (2002): Aporia e passagem: a sobrevivência do “trágico” em Guimarães Rosa. *Revista Scripta* 5, 10: 122–128.
- Kafka, F. (1988): *Lettres à Milena*. Trad. Alexandre Vialatte; Claude David. Paris: Gallimard.
- Lages, S. (2002): *João Guimarães Rosa e a Saudade*. Cotia: Ateliê Editorial.
- Muller, J. P. & W. J. Richardson (1988): *The Purloined Poe: Lacan, Derrida and Psychoanalytic Reading*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nunes, B. (1969): “O Amor na Obra de Guimarães Rosa”, *O Dorso do Tigre*. São Paulo, Perspectiva.
- Passos, C. P. (2000): *Guimarães Rosa; do Feminino e de suas Estórias*. São Paulo: Hucitec.
- Pécora, A. A. (1987): “Aspectos da Revelação em Grande Serão Veredas”, *Remate de Males*, Campinas (7): 69–73.
- Roncari, L. (2004): *O Brasil de Rosa. O amor e o poder*. São Paulo: Unesp.
- Rosa, J. G. (1967): *Gran Sertón: Veredas*. Trad. Angel Crespo. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, J. G. (1994): *Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Sperber, S. (1982): *Guimarães Rosa: Signo e Sentimento*. São Paulo: Àtica.
- Tasso, T. (1971): *Gerusalemme Liberata*. Torino: Einaudi.
- Utéza, F. (1994): *Metafísica do Grande Sertão*. São Paulo, Edusp.
- Zweig, S. (s/d): *Amok e Carta duma Desconhecida*. Lisboa: Editores Associados.