

Diadorim o el tiempo de la niebla
Amor, deseo y espejismo en *Grande Sertao: Veredas*

Gustavo Adolfo Aragón H.

Resumen

Tomando como marco de referencia la distinción formulada por Bataille entre el erotismo de los cuerpos, de los corazones y el sagrado, el artículo explora las diversas formas de amor presentes en la novela *Grande Sertón: Veredas*. Se propone la comprensión del relato de Riobaldo, narrador y protagonista de esta obra rosiana, como una forma de ascesis (Barcellos, 1998), que conduce al conocimiento de sí y a la conjunción con el objeto de amor, en este caso, Diadorim. El procedimiento es comparado con otros rescates de sí a través de la autonarración (Proust, Rulfo, García Márquez).

Abstract

Taking as a frame of reference the distinction made by Bataille between the eroticism of the bodies, of the hearts and the sacred one, the article explores different forms of love in the novel “*Grande Sertón: Veredas*”. It is proposed to understand the story told by Riobaldo, narrator and protagonist of this rosian work, as a form of asceticism that drives to the knowledge of oneself and to the conjunction with the object of love, in this case, Diadorim. The process is compared with other rescues of oneself by means of the self-narration (Proust, Rulfo, García Márquez).

Resumo

Tomando como marco de referência a distinção formulada por Bataille entre erotismo dos corpos, dos corações e o sagrado, o artigo explora as diversas formas de amor presentes no romance Grande Sertão:Veredas. Se propõe a compreender o relato de Riobaldo, narrador e protagonista desta obra roseana, como uma forma de ascetismo (Barcellos, 1998), que conduz ao conhecimento de si mesmo e a conjunção com o objeto do amor, neste caso, Diadorim. O procedimento é comparado com outros resgates de si mesmo através da auto-narração. (Proust, Rulfo, García Márquez).

Palabras clave

Guimaraes Rosa
Literatura brasileira
Erotismo y literatura

Key words

Guimaraes rosa
Brazilian Literature
Erotism and literature

Palavras chave

Guimarães Rosa
Literatura brasileira
Erotismo e literatura

*Onde queres revolver eu sou coqueiro
E onde queres dinheiro sou paixão
Onde queres descanso sou desejo
E onde sou só desejo queres não
Onde não queres nada nada falta
E onde voas bem alta eu sou o chão
E onde pisas o chão minha alma salta*

***Ah! bruta flor do querer**
Ah! bruta flor, bruta flor.....*

*E vê so que cilada o amor me armou
Eu te quero (e não queres) como sou
Não te quero (e não queres) como és*

Infinitamente pessoal
E eu querendo querer-te sem ter fim
E, querendo-te, aprender o total
Do querer que há e o que não há em mim

Os quereres, Caetano Veloso

El diablo en la calle, en medio del remolino
Y yo no sabía por qué nombre llamarla; yo exclamé doliéndome:
- ¡Amor mío!

Grande Sertao: Veredas, Joao Guimaraes Rosa

Para fijar los márgenes

La crítica especializada ha querido pensar *Grande Sertao: Veredas*¹ en un amplio espectro cuyos extremos son dos posiciones: una es la defendida por Emir Rodríguez Monegal, quien piensa esta obra en relación horizontal con obras cumbre del canon occidental (Proust, Joyce, Musil) y otra la de Ángel Rama, quien enfatiza los componentes regionales, locales, que Guimaraes retoma y proyecta de manera universal. Es posible considerar, aún, una “terceira margen”: pensar la novela como la expresión de una tensión entre lo arcaico y lo moderno.² Queremos explorar, en ese contexto de tensiones de las que da cuenta la narración autodiegética de Riobaldo, una isotopía en particular: la configuración del erotismo en la relaciones contractuales de Riobaldo-Actor con diversos personajes de la novela. A nuestro juicio, ese entramado amoroso complejiza y diversifica un acto central, fundamental, de la obra rosiana cual es la indagación por el sentido de la existencia a través de la palabra; así, Riobaldo, en su actuación como narrador (ante un fantasmal y probable Guimaraes Rosa) se sitúa también frente a su pasado y procede, por tanto, a generar sentido, es decir, a leer.

¹ En adelante *GSV*. Las citas corresponden a Guimaraes Rosa, Joao, *Gran Sertón: Veredas*, traducción de Ángel Crespo para Alianza Editorial, Madrid, 2000. *GSV* se publica originalmente en 1956.

² Efectivamente, podemos percibir en algunas secuencias de manera explícita cómo las lógicas del centralismo avasallante (nunca del todo triunfal, aún a la fecha) se contraponen a las lógicas de la resistencia local; un caso notable lo encontramos en la escena que refiere el juicio a que es sometido Joca Ramiro.

Detengámonos, a manera de preparación para nuestra indagación central, en otro lector, el lector de la obra. Como ocurre con *Ulysses*, *A la recherche du temps perdu* y *Cien años de soledad*, quien aborda *GSV* debe trabajar, hacerse lector competente o, recordando a Zuleta, lector rumiante. No de otra manera podría trasegar por los distintos planos significantes, por las intrincadas veredas con que se narran las peripecias de sus héroes, sin Itacas ni Troyas definidas, y sí con muchos recodos, recovecos y estaciones de guardagujas. Pero una vez llegado el momento, *GSV* resulta ser toda una vertiginosa experiencia, una apuesta por ser un lector activo, consistente, que afronte productivamente los obstáculos de la textualidad.

El primer límite fuerte es, creo, el lingüístico: llega un momento que el lector debe “resignarse” a que la esperada transición a una lengua más estándar y con regularidades predecibles no llegará. De la primera a la última *tutameia*, el lector debe trabajar con y desde el texto para asirse (o hacerse a) al sentido, a los sentidos. La novela, en sí, es un largo monólogo –quizá un diálogo, si asumimos al narratorio como algo más que un pretexto-, un discurso autodiegético cuyo principal rasgo es ser una *indagación en proceso* sobre lo que está siendo relatado.³

Puede afirmarse, pues, que el lenguaje, el discurso, es otro factor que es tanto obstáculo epistemológico como puerta, invitación, al tiempo que permite reconstruir la totalidad diegética, pues la historia de Riobaldo es también la de su pericia narrativa, plétora de fracasos declarados y logros inciertos o velados. Con frecuencia, mucho más que los episodios referidos, nos habla el soporte expresivo con mayor eficacia del viejo ex yagunzo postrado en las sombras de sus “lembancas”. Idéntico estupor y curiosidad frente a lo vivido pero aún no comprendido asaltan al viejo Marcel en la fiesta de los fantoches del barrio Saint Germain y a Aureliano Babilonia frente a los manuscritos vertiginosos de Melquíades.

El relato de Riobaldo al foráneo que tal vez sí pueda <<entender>>, explora distintos asuntos que, considerados en su conjunto y sistema, podrían ser su sertón. Esas veredas de su sertón están, sin embargo, anudadas por un *drama amoroso* central en el que conviven preguntas

³ Esta idea del *work in progress* remite al trabajo de Joyce en *Finnegans Wake* o la evolución intensiva de la obra de Beckett.

esenciales del ex yagunzo: ¿existe el diablo? ¿Quién soy? ¿Qué he sido? Utilizo el término genérico drama pues, aun cuando aquel cuya *praxis* es mimetizada es un sujeto *spoudaia* (esforzado), no tenemos aquí la canónica *metabolé* que precipita al héroe al abismo de su sino. El amor de Riobaldo es contemporáneo y tembloroso, dibujado en un entorno arcaico, con frecuencia de tipo medieval (hay códigos y arquetipos que justifican esta afirmación). No hay, pues, una caída, *sensu stricto*, su historia continúa mucho después de acaecer las circunstancias patéticas y lo que sería (siguiendo esta metáfora aristotélica) la *catarsis* (la purgación) y la *anagnórisis* (el reconocimiento) llegan, como en la novela, como en la vida, después, con la recapitulación, con la pausa crítica y la distancia temporal.

Por otra parte, si bien el drama amoroso (Diadorim-Riobaldo) subordina, el narrador vivencia diversos “quereres” a lo largo de su relato, de su vida. Queremos entender esos “quereres” como distintas configuraciones de lo erótico en el discurso novelesco. Para ello aludiremos parcialmente la obra de Bataille y plantearemos que existen tres formas fundamentales.

- Un *erotismo de los corazones*, evidenciado en las relaciones entre Riobaldo y Otacilia.
- Un *erotismo de los cuerpos*, patente, entre otros casos que mencionaremos, en las relaciones entre Riobaldo y Noriñá.
- Un *erotismo sagrado*, expresión de lo que Barcellos⁴ denomina un “proceso ascético” que conduce del conocimiento de sí –Riobaldo- a una comunión con el objeto de amor –Diadorim- que sólo es posible en su pérdida irremediable. Huelga decir que esta tercera margen – como casi todas las terceras márgenes tratándose de la obra rosiana- es la más rica y compleja, imbricando en su recorrido las otras dos formas mencionadas.

⁴ Barcellos, José Carlos, *Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959)*. Universidad Federal Fulmínense.

Peripecia de la noción de erotismo

Antes de utilizar la triada que propone Bataille, nos detendremos a explorar un poco el sentido –en literatura- del término <<erotismo>>. Desde un ángulo claramente occidental, suele oponerse al lexema *pornografía*. Las dos palabras, en el ámbito literario, designan la representación discursiva de actos o circunstancias sexuales, pero se diferencian en el grado elaboración y por la diferente aproximación al objeto que quieren nombrar. Mientras el erotismo busca sugerir y por supuesto excitar, la pornografía pretende entregar la excitación misma en un discurso hiper-realista.

Semejante oposición tiene su historia. Intentaremos describir algunos momentos de esta historia. La palabra erotismo es de factura reciente; se sabe que se construye a partir del adjetivo *erótico* que hacia el siglo XIX se utiliza en medicina (locura erótica) o en crítica literaria (tal o cual autor puede ser *acusado* de erotismo en su obra). Inevitablemente su origen se encuentra en el griego Eros, dios de amor y del deseo sexual en un sentido vago. Eros fue sucesivamente, si nos remitimos a Hesíodo, distintos sujetos: primero fue un gran dios, anterior a los otros dioses⁵; luego fue una diosa, Afrodita, la hija de Urano, protectora de las caricias y los engaños sensuales; es, finalmente, el hijo de Afrodita: Eros (entre los romanos, Cupido).

El filósofo griego Platón dedicó uno de sus diálogos a tratar, de manera restrictiva, el tema de eros. Se trata del diálogo *El Banquete* o *El Simposio*, adjetivado *o de la erótica*. En él se pasa revista a una serie de concepciones populares (dentro del contexto de los *Diálogos*, sofistas, sin el peso filosófico requerido) acerca del amor; la mayor parte de texto es una especie de exhibición de los lugares comunes que se suelen afirmar sobre el amor. Nos interesa el discurso de Pausanias, quien afirma la existencia de dos Eros, ya que existen dos Afroditas: “¿Quién duda que haya dos Afroditas? La una de más edad hija de Uranos, que no tiene madre, a la que llamaremos la Urania; la otra más joven, hija de Zeus y de Dione, a la que llamaremos la Afrodita

⁵ Recordemos que esta concepción de eros como una fuerza fundamental se encuentra también en Empédocles y su oposición entre amor-amistad (filia) y odio-discordia (neicos).

popular o pandemia”⁶ A continuación, apoyándose en esta distinción, introduce los adjetivos *celeste* y *popular*.

El amor de la Afrodita popular es popular también, y sólo inspira acciones bajas; es el amor que reina entre el común de las gentes, que aman sin elección, lo mismo las muchachas que los jóvenes, dando preferencia al cuerpo sobre el alma. (...) Ligados a una diosa de más edad, y que, por consiguiente, no tiene la sensualidad fogosa de la juventud, los inspirados por este amor sólo gustan del sexo masculino, naturalmente más fuerte e inteligente.⁷

El desarrollo del diálogo platónico lleva hacia ideas más sólidas; por ejemplo, en la intervención de Sócrates se plantea el amor como una dialéctica entre *Poros* -la pobreza- y *Penia* -la abundancia-, lo cual parece anticipar la noción del deseo como carencia y plenitud, idea que podemos encontrar en autores como Jacques Lacan; interesante también es notar la embriaguez de Alcibiades como recurso para nombrar el amor. Pero hemos querido destacar la oposición *urania - pandemia* porque nos parece que las lecturas cristianas medievales del filósofo griego continúan y acentúan la idea de un amor corporal, bajo, sensual, negativo, frente a un amor sublime, elevado, positivo, espiritual.

En otro registro, y más propicia para nuestro examen de este tema en *GSV* es la obra de Georges Bataille. Según André Bretón, en su *Segundo manifiesto surrealista* (1930): “El señor Bataille se precia de interesarse únicamente en lo más vil, lo más deprimente y lo más corrompido del mundo”. Otro surrealista, Jean Claude Silbermann (1959), lo referencia así: “Escritor francés, en el cual el erotismo, fundiéndose con la nostalgia del sacrificio y de la angustia, explota en negras carcajadas”.⁸ Vargas Llosa señala a propósito de Bataille su notoria fascinación por lo prohibido y lo horrible. Revisemos un poco cuál es el itinerario de esta fascinación a lo largo de la obra diversa de un hombre que se movió con igual solvencia en la filosofía, la sociología, la religión y la economía.

⁶ Platón, *El Banquete*, Aguilar, Madrid, 1986. pag. 356.

⁷ *Ibidem*, pag. 337.

⁸ En *Breve Diccionario del Erotismo*, Revista *El Viejo Topo*.

En *Le Part Maudite* (1949) Bataille, partiendo del examen de algunas ideas del sociólogo Marcel Mauss según las cuales el impulso primero del ser humano es consumir, gastar y destruir antes que producir, conservar o construir, propone una interpretación del mundo a la luz de su teoría del “intercambio generalizado”. Esta plantea que toda sociedad produce más de lo que necesita para su subsistencia con lo cual dispone siempre de un excedente, que bien puede invertirse en desarrollo o en una dilapidación (refinamientos religiosos, fiesta, juego, espectáculo, lujo, etc.). El interés de Bataille se dirigirá a aquellas actividades que hacen más evidente la violencia humana: la religión, la literatura, el sexo; el ser humano se entiende como un espacio donde *los contrarios se abisman y conjugan*.

Aparece entonces, como consecuencia teórica de la anterior serie, la noción del mal.

En su boca, este concepto está exento de gérmenes sobrenaturales, es “ateológico” (así bautizó su filosofía en uno de sus últimos textos: las *Conferencias sobre el no-saber*), exclusivamente humano. Quiere decir: todo lo que contraviene las leyes que se ha impuesto a sí misma la sociedad a fin de durar, de hacer posible la vida, de luchar contra la muerte. Estas leyes o suma de prohibiciones, constituyen el mundo de la razón y del trabajo, de la convivencia, de la utilidad.⁹

Para que la vida continúe, el hombre debe armar todo un tinglado de tabúes para controlar, para intentarlo al menos, una zona de su ser no-racional, espontánea, negativa. Es esa la parte maldita del ser humano; y, la única manera de alcanzar la soberanía es permitiendo a esta parte expresarse. El mal no niega, sino que complementa la naturaleza humana. Es así como encontramos dos conceptos clave para acceder a la noción de erotismo en Bataille: el interdicto y la trasgresión. Su definición de erotismo es consecuente con las ideas que hemos expuesto; según él, el erotismo es “*la afirmación de la vida hasta en la muerte*”.¹⁰

El erotismo se entiende aquí como una dialéctica entre una conciencia de mortalidad y una aspiración a trascender esa mortalidad, aspiración

⁹ Mario Vargas Llosa, *Bataille o el Rescate del Mal*, pag. 17 y ss.

¹⁰ Georges Bataille, *El Erotismo*, pag. 23.

que se manifiesta en un deseo de continuidad, en un deseo de ser, o de muerte.¹¹ El hombre anhela y teme la continuidad; si prima el temor, tenemos el tiempo cotidiano, común profano; si prima el deseo tenemos el tiempo de la fiesta, de la trasgresión, lo dionisiaco.

Lo señalado remite a *lo obsceno* como factor que permite ampliar la comprensión de esta perspectiva sobre el erotismo. Kristeva define “obsceno (*obscene*), lo fuera de escena (*hors scene*), lo irrepresentable, insistiendo no obstante en los fallos de la trama (lengua, discurso o relato) que representa”¹² El erotismo aparece entonces ligado a lo irrepresentable, aquello no admitido por la mirada masiva oficial; aquello fuera de escena, lo marginado del foco, lo perteneciente a la penumbra y, finalmente, es el gesto transgresivo que salta el interdicto y lo complementa.

En *El erotismo* Bataille distingue tres formas en que éste se realiza: *el erotismo de los cuerpos, de los corazones y de las almas*. Utilizaremos esa terna para mostrar cómo en el discurso de Riobaldo se construyen unas regularidades en forma de figuras y campos semánticos que aparecen modalizadas por sistemas axiológicos, no siempre ni necesariamente consistentes. Pero esa ausencia de consistencia no es otra cosa que expresión del espíritu híbrido del ex yagunzo; lo podemos notar, por ejemplo, en las diversas visiones que tiene de las prostitutas, según el proceso de amalgama con Diadorim esté en un momento o en otro.

Un erotismo de los cuerpos: Noriñá, hija de Ana Dazusa (e outras falenas)

Hablar del erotismo de los cuerpos supone identificar aquellos trechos narrativos en que Riobaldo privilegia lo epidérmico, lo carnal, lo sensorial. Tenemos entonces distintos casos, pero el prototipo referencial nos lo entrega el personaje Noriñá. Sabemos que es una meretriz y si pensamos en la manera como es presentado este oficio en el texto veremos cómo, en general, toda implicación romántica o afectiva es disociada del tema del placer. La memoria de Noriñá es básicamente *sensorial*: “Cuando

¹¹ La palabra *muerte*, aquí entendida en el sentido nocional que antes describimos, pero también como la muerte física, el linde excitante con la muerte que deleita al libertino.

¹² Julia Kristeva, *Historias de Amor*, siglo XXI, pag. 238.

conocí de ojos y manos aquella Noriñá, me gustó de ella sólo lo trivial del momento. [...] Noriñá, gusto bueno quedado en mis ojos y boca.” (pag. 113), o también: “Noriñá prostituta, pimienta blanca, boca aromática, el aliento de niño pequeño. Confusa es la vida de uno: como este río Urucuia mío va rumbo hacia el mar.” (pag. 200)

Como se ve, la alegoría, ese dispositivo de símbolos, resulta ser un rico manantial de imágenes en la palabra del ex yagunzo. En la última sección de la cita se conecta “la vida de uno” con el fluir del río Urucuia. Así, aflora la noción del rumbo, el cauce incontrolado o incontrolable del río de la vida que, si bien tiene un inicio y un fin, incorpora también en sí mismo, en su devenir, un elemento enigmático, ignoto. El río aparece, sin duda, conectado con las veredas del sertón, especies de ríos en tierra.

No obstante, podemos notar cómo en el recuerdo de Riobaldo Noriñá es presentada de manera que lo epidérmico está asociado con una especie de encanto personal, amabilidad.

La Noriñá [...] Ah, no era rechazona... ¿Quiso salvarme? En dentro de las aguas más clareadas hay un sapo roncando. ¡Nonada! A más, con aquella grandeza, la sencillez: Noriñá, puta y bella. Y rebrillaba, para mí, como piedra itamotinga. Un talismán. (pag. 317)

Participa así, este personaje, de la condición de ser uno de los “quereres” de Riobaldo.

Pero la vida no es entendible. Digo: quitados esos dos –y aquella mocita Noriñá, de la Aroeiriña, hija de Ana Dazusa- yo nunca suplé otro amor, ninguno. Y a Noriñá, yo la deamé en el pasado, con un retraso costoso. (pag. 152).

Habría que explicar que, ese “yo la deamé en el pasado” tiene que ver con un evento que puede calificarse de “extravío” y que describe tanto el acontecimiento, la anécdota propiamente dicha, como una de las condiciones ontológicas del sertón. Noriñá envía una carta al itinerante yagunzo, la carta va de mano en mano y llega demasiado tarde. En una lógica retrospectiva, faltaría ver si Noriñá pudo haber sido algo más que recuerdo de piel, placer. El sertón se presenta, recordando aquí el verso

de Brant-Nascimento, un entorno de encuentros e desencuentros.

Mire vea: aquella moza, meretriz, por lindo nombre Noriñá, hija de Ana Dazusa: un día, yo recibí una carta suya, carta sencilla, pidiendo noticias y dando recuerdos, escrita, me parece que, por otra ajena mano. [...] Escribió, mandó la carta. Pero la carta gastó unos ocho años en llegarme; cuando la recibí, yo ya estaba casado.[...] Yo ya estaba casado. Me gusta mi mujer, siempre me ha gustado, y hoy más.

De hecho, en otro lugar, con esa ambigüedad valorativa (ser y no ser) propia del discurso del ex yagunzo, Noriñá, excluida de hecho de todo ámbito legal, es nombrada como una especie de consorte:

Recibió mi cariño en el terciopelo del pelo: alegría que fue, casamiento hecho, sponsal. Ah, la mangaba buena sólo se coge ya caída en el suelo, de abajo... Noriñá. (pag. 49)

Distingamos, a continuación, lo que concierne a Noriñá de otra de las manifestaciones del erotismo de los cuerpos: la violación. Retomando a Bataille, hay algo de siniestro y perturbador en esa violación de la individualidad, en esa comunidad a ultranza, que puede ser o no convenida. En *GSV* se presentan distintas situaciones en que los yagunzos van buscando mujer, profesionales o no. Riobaldo mismo refiere su experiencia de estupro.

Pero, después, en una quinta cerca de la Sierra Nueva, fue otra, la morenita menuda, y aquélla se sujetó fría extendida, para mí quedó de piedras y tierra. Ah era como si yo estuviese en las últimas estuviese – y ¿me cree usted?- la mocita me aguantaba rezando, tiempos lejanos. Exhalado huí de allá, le dejé mi dinero, yo mismo rogué castigos. Una vez que nunca más abusé de una mujer. (pag. 184)

Como es imposible disociar lo que le ocurre a Riobaldo de su relato Diadorim, diremos que este ejercicio de poder masculino genera un contrapunto valorativo interesante. Diadorim (que es mujer) cuestiona el comportamiento de Riobaldo (que quiere comportarse como hombre); este proceso inicia con una mera toma de posición.

¿Y era yo igual que aquellos hombres? Lo era. Con no haber mujer ninguna allí, ellos agitaban bestialidades. <<Saliendo por ahí –decía uno- cualquiera que sea no se me escabulle.>>. A lo que contaban casos de mocitas enseñadas por ellos, aprovechablemente, en seguida, en horas desvergonzadas. <<Las mujeres son tan infelices... >>, me dijo Diadorim, una vez, después que había oído las historias. (pag. 183)

Pero más adelante, Diadorim, que ya ha manipulado exitosamente a Riobaldo en la famosa escena del desafío por el liderazgo del grupo, hace de tal manera que se comprometa en el siguiente juramento, al parecer “operativo” y expresión de una fidelidad a la causa del yagunzo.

que, mientras estuviésemos en oficio de banda, que ninguno de los dos pusiésemos la mano en ninguna mujer. [...] <<¡Sinvergüenza y airado vicio sólo sirven para quitarnos el poder del valor...! ¿Lo cruzas y juras? (pag. 202).

Es interesante hacer notar que esta manipulación opera confrontando la silueta de lo que Riobaldo quiere ser (un yagunzo exitoso) con el comportamiento de un yagunzo exitoso del pasado: Joazinho Bem Bem. Flavio Aguiar denomina este recurso a lo tradicional “*O tempo do antigo*”:

Esse tempo é quase sempre asociado a coisas do Imperio ou de quando havia escravidão. Há chefes do tempo de antaño, como Joazinho Bem-Bem, o casto, único que Zé Bebelo diz respeitar.¹³

Aquí podemos develar una intertextualidad con la noción de *areté*, condición inherente al héroe de la poesía oral arcaica helénica. Ésta se define como una tipo de conducta excelente, una especie de superioridad propia de cierto tipo de seres. Es un factor de inclusión y exclusión.

El hombre ordinario no tiene *areté*, esta es un atributo del señorío, de la *aristeia aristeia* (palabra que es el superlativo de distinguido y selecto) y que, en plural, designa la nobleza. Designa fuerza, capacidad.

¹³ Aguiar, Flavio, *Grande Sertao em linha reta*.

El vigor y la salud son la *areté* del cuerpo; la sagacidad y la penetración, del espíritu.¹⁴

El sistema axiológico del yagunzo es comparable al del compadrito que Borges recoge en *Hombre de la esquina rosada*, pero también vincula el heroísmo homérico, al del Bushido de la Edad Media en Japón o al código del caballero en las novelas y libros de caballería en la Europa Medieval y Renacentista. Esa *areté*, esa condición del héroe, se constituye en algo que va más allá del sujeto mismo; a veces, incluso, llega a desdibujar el querer-ser del individuo en aras de un deber-ser, un imperativo deóntico que se impone circunstancialmente. Tras plantearle un tipo de comportamiento viene la supervisión, pues la expectativa es que Riobaldo no pueda hacer lo que podría querer hacer. Esto tiene un doble matiz: por un lado Diadorim evalúa al yagunzo, su capacidad de auto-control, preciosa condición. Por otra parte, se trata de una desesperada estratagema para no sufrir:

... Diadorim me vigilaba. Por mis sacrificios, me pagaba con su respeto, y con más amistad. Un día, en el no poder, él lo supo, él casi lo vio: yo había gozado una hora de amores, con una mocita hermosa y delantera, morena de color de dulce de burití. (pag. 203)

Como se puede prever, Riobaldo incurre en un <<no-poder>> y esto desata una crisis en la pareja. Del lado de Diadorim, el dolor, la impotencia, la doble decepción; del lado de Riobaldo, la rabia, la duda y la incompreensión, que desde el principio de relato es una de sus marcas como personaje.

Diadorim no me acusaba pero padecía. A lo que me acostumbré, no me importaba. [...] me miraba con un desdén, como si yo fuese un caso perdido de ley, degenerado en rufián. Me daba rabia. Me desahogué, le dije cosas pesadas. <<No soy el ninguno, no soy frío, no... ¡Tengo mi fuerza de hombre!>> Grité, dije, hasta ofendido. Él se salió lejos de mí: desconfío de que, además, hasta llorase. ¿Y era para tener yo pena? ¡Un hombre no llora!, pensé, para conducta. (pag. 207)

¹⁴ Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega. Fondo de cultura económica. México.1971.*

Por supuesto, aunque hemos privilegiado hasta el momento el erotismo de los cuerpos entre el narrador y los otros “quereres” (grupo dentro del cual debe incluirse a las últimas prostitutas Hortensia y María de la Luz), queda por examinar el componente corpóreo de la relación Riobaldo-Diadorim, que se presenta, en distintas gradaciones. Esto será examinado en el apartado referido al erotismo sagrado.

Un erotismo de los corazones, Riobaldo y Otacilia.

Si el erotismo de los cuerpos vincula la violencia en su búsqueda de preservar la discontinuidad individual, en el erotismo de los corazones “la pasión de los amantes prolonga, en el terreno de la simpatía moral, la fusión de los cuerpos entre ellos [...] la prolonga o es su introducción”. La felicidad de la pareja no está disociada, como sabemos, del “trastorno y la perturbación”; la felicidad aparece vinculada con la sensación de lo perdible. Diadorim, de hecho, es el amor perdido; pero Otacilia es el amor encontrado. En cierto momento, el narrador formula al narratario su percepción del amor, distinguiendo entre una posibilidad circunstancial y otra causal.

Diz que le diré a usted lo que no es tan sabido: siempre que se comienza a tener amor a alguien, en el runrún, el amor agarra y crece porque, de cierta manera, uno quiere que eso sea, y va, en la idea, queriendo y ayudando; pero cuando es destino dado, mayor que lo menudo, uno ama enterizo fatal, necesitando querer, y es un sólo darse de cara con las sorpresas. Amor de éste, crece primero; cuando brota es después. Entonces, respóndame usted: ¿el amor puede venir del demonio? ¡¿Podrá?! (pag 151).

Me parece que, a veces, es hasta con ayuda del odio que se tiene a una persona como el amor tenido a otra aumenta más fuerte. El corazón crece por todos lados. El corazón cobra vigor como un arroyo, zagaleando por entre sierras y vegas, matorrales y campiñas. El corazón mezcla amores. Todo cabe. (pag. 198)

La causalidad del amor de Diadorim, asociada al fatalismo y al sino, parece “venir del Diablo”, aunque más adelante afirme el yagunzo que “Diablo no hay” y aunque Diadorim mismo sea “el diablo en la calle, en

medio del remolino”. Frente a este universo de representaciones siniestras, tenemos el entorno diestro, el de Otacilia.

Ah, ¿y Otacilia? Otacilia, usted verá, cuando yo le cuente; a ella la conocí en conjuntos suaves, todo dado y clareado, suspendiendo, como se dice: cuando los ángeles y el vuelo alrededor, casi, casi. [...] Otacilia, su estilo, era toda exacta, criatura de bellezas. Después le cuento, todo tiene su tiempo. Pero el mal mío, doliendo y viniendo, es que yo tuve que compensar en una mano y en otra amor con amor. ¿Se puede? Vienen horas, digo: si un aquel amor vino de Dios, como vino ¿entonces el otro? ... (pag. 152)

La comunión de almas es presentada en un registro *ascensional y espectacular* (en el sentido en que Durand utiliza estos términos en su tratado sobre los símbolos de lo imaginario): ahí los colores, las figuras de ángeles, la vinculación con Dios. El recuerdo de Diadorim agita la memoria de Otacilia.

Hoy en día, verso esto: enmiendo y comparo. ¿Todo amor no es una especie de comparación? Y de qué manera despunta el amor. Mi Otacilia, voy a decir. Bien que cuando yo conocí a Otacilia fue tiempo después: después se produjo la salvaje desgracia, conforme usted va a oír todavía. Después de. Pero mi primer encuentro con ella, desde ya lo cuento, aunque esté contando antes de la ocasión. ¿No es que ahora me está subiendo todo más fuertemente al recuerdo? (pag. 168)

Otalicia es descrita sin separarla de su “marco natural”, la Hacienda Santa Catalina. Esto es así porque, más allá de ocurrencia y devenir, Otacilia es un horizonte de expectativas: “Me figuro que en aquella ocasión tuve una corta añoranza del San Gregorio, con un deseo vano de ser dueño de mi suelo, mío por posesión y continuados trabajos, trabajo de sujetar el alma y endurecer las manos.” (pag. 199) En la tentación (y el destino realizado, como veremos) del permanecer frente al errabundaje junto al transhumante Diadorim y la banda de yagunzos; lo que queda, entonces, es la imagen feliz y completa. De Otacilia “sólo vislumbré la gracia de la carita y risa y boca, y los largos cabellos, en un marco de la ventana, por lo mal encendido de una lamparilla.” “estaba cerca del

cielo: un cielo azul por lo repintado, con las nubes que no se remueven. Estábamos en mayo. Quiero bien a esos mayos, el sol bueno, el frío de la salud, las flores en el campo, los finos vientos mayeritos.” (pag. 199)

Symboliza un amor que se concreta en un lazo social definido, definitivo, a la que se accede, justamente, utilizando los recursos que provienen del mismo Diadorim:

Otacia era risueña y descriptiva de bonita [...] fina en lo íntimo, en su realce de mocedad, mimo de romero, la firme presencia. Fui yo quien primero encaminé a ella los ojos. Moje la mano en miel, adobé mi lengua. Entonces, hablé de los pájaros, que trataban de su volar antes del bochorno. Aquellas visión de los pájaros, aquel asunto de Dios, Diadorim era quien me lo había enseñado. [...] Así principió nuestra conversación. Salvo unas risas y silencios, de tal manera. Toda moza es mansa, es blanda y delicada. Otacia era la más (pag. 200).

Un detalle final: para establecer una comparación entre las “Otacias” y las “Noriñas”, pensándolas como paradigmas, tenemos el episodio de la flor que habla. Hay una flor blanca que es plantada por las mozas a la entrada de la casa; se trata de una planta para preguntar y responder, un poco a la manera como por aquí interrogamos a la margarita.

Indagué el nombre de la flor. <<Cásate-conmigo...>>, me atendió, bajito. Y, al decirlo, apartó de mí los ojos; pero el tiritoncillo de su voz yo lo guardé y recibí, porque era de sentimiento. ¿O no lo era? En aquella pequeña veta de dudas es donde abrí la mina de mi másquerer. Y el nombre de flor era el dicho, tal se llamaba; pero respondido tan sólo a los enamorados. Conforme otras, las mujeres, libres, las dadas, responden: <<Duerme-conmigo...>>. Así es como debía haber tenido que decirme aquella linda moza Noriña, hija de Ana Dazuza [...] a la que también gustó y también me gustó. Ah, la flor del amor tiene muchos nombres. (pag. 201)

Queda claro, pues, que Otacia busca la comunión en duración; Noriña, en la circunstancia, en la contingencia y, pese a querer hacerlo perdurar, es extraviada por las veredas del sertón. Después de los trágicos acontecimientos que le arrebatan a Riobaldo su amado (¿amada?) Diadorim, Otacia, como si se tratara de un bálsamo, retorna para quedarse.

Hasta que un día, yo estaba reposando, en el claro estar en red de algodón con encajes. La alegría me excitó, un presentimiento. Cuando miré, iba llegando una moza. Otacilia. Mi corazón latió, estaba diciendo que lo viejo era siempre nuevo. Le afirmo a usted, mi Otacilia todavía se presentaba más linda, me saludó con un saludable cariño, anticipo de amor. [...] Pero yo lo dije todo. Declaré muy verdadero y grande el amor que le tenía; pero que, por destino anterior, otro amor, necesario también, hacía poco había perdido. [...] Y yo, para pena y enmienda, necesitaba de unos tiempos. [...] Yo fui, con el corazón feliz, de Otacilia yo estaba enamorado. Corforme me casé, no podía haber hecho cosa mejor, como hasta hoy ella es mi compañera; usted lo conoce, usted lo sabe. (pag. 601)

Un erotismo sagrado, María Diadorina (y el Niño Barranquero y Reinaldo y Diadorim)

Si partimos de la consideración según la cual el erotismo es la “afirmación de la vida hasta en la muerte”, es decir, una forma de buscar la continuidad del ser, entenderemos por erotismo sagrado la búsqueda sistemática de dicha continuidad en un terreno situado más allá de lo inmediato, en un universo trascendente. Esto puede, o no, confundirse con la búsqueda del amor a Dios; dependerá del contexto en que ocurra. El contexto de *GSV* es híbrido, mestizo, matizado, como anunciamos en las primeras líneas de este texto, por la tensión entre lo local y lo global, entre la lógica racional occidental y las lógicas dialogantes de las culturas que conviven en el sertón.

Vamos a plantear que la experiencia de Riobaldo (la peripecia efectiva y la peripecia con anagnórisis que constituye el relato de su peripecia) puede ser leída como una búsqueda del amor y del sentido. Siguiendo a Barcillos (1987), se trataría de una *ascecis* que conduce del conocimiento de sí a una comunión –imposible– con el objeto de amor. Hemos dicho antes, además, que esta “tercera orilla” supone las dos formas de erotismo antes mencionadas. Veamos de qué manera con algunos casos.

Tenemos un claro erotismo de los cuerpos que genera confusión y delicia al narrador, tanto en el momento de vivirlo como en el de contarlo. Un primer *leit motiv* son los ojos de Diadorim.

Me faltó seguridad para responderle lo que me estaba pareciendo. Que mi deseo era poner los dedos, levemente, lo leve, en sus dulces ojos, ocultando, para no tener que tolerar ver así la llamada, hasta qué punto aquellos ojos, me habían siempre –aquella belleza verde- enloquecido, tan imposible. (pag. 61)

Los ojos de Diadorim tienen un efecto hipnótico en Riobaldo (“*Pero siendo los ojos verdes los de Diadorim. Mi amor de plata y mi amor de oro.*”) y esto es así desde el primer encuentro, cuando niños. El primer Diadorim es el niño del puerto del Río de Janeiro, sobre el río San Francisco.

Así, pues, de repente, vi un niño, recostado en un árbol, fumando un cigarrillo. Niño mocito, poco menos que yo, o debía de regular mi edad. Allí estaba con un sombrero de cuero, con el barbuquejo bajado, y se reía de mí. No se movió. Antes fui yo quien fui cerca de él. [...] y era un niño bonito, claro, con la testa alta y los ojos grandes, verdes. (pag. 115)

Desde ese momento existe un gusto –que el tiempo va a acentuar hasta la pasión- por las “formas” de Diadorim.

Pero yo miraba a aquel niño, con un placer de compañía, como nunca por nadie había sentido. Me parecía que era él muy diferente, me gustaron aquellas finas facciones, la misma voz, muy leve, muy apacible. [...] Fui recibiendo en mí un deseo de que no se fuese nunca, sino que se quedase... (pag. 116).

En esa escena asistimos a lo que sería el correlato de la violación, en el marco del erotismo de los cuerpos. Se trata de algo insinuado pero que revela por primera vez el homoerotismo que se valora negativamente –así como la experiencia sexual de la violación es valorada negativamente, al menos por las víctimas efectivas y las potenciales-. Riobaldo y el niño conversan y, entonces, llega un hombre de 18 ó 20 años que escuchaba su conversación; interpreta la situación desde su deseo y costumbres y decide hacer un lance.

Libertino, dijo esto: <<¿Vosotros dos, hum, eh? ¿Qué es lo que estáis

haciendo?...>> Aducido, refunfuñó y, con la mano en lo cerrado de la otra, golpeó un figurado indecente. Miré al niño. Éste no parecía haber cogido ningún espanto, sordo sentado quedó, social con su práctica sonrisa. <<¿Hem, hem? ¿Y yo? ¡También quiero!>>, vino insistiendo el mulato. Y, entonces, yo conseguí hablar alto, contestando que no estábamos haciendo suciedad ninguna, lo que estábamos era contemplando las distancias del río y lo parado de las cosas. Pero, lo que yo menos esperaba, oí decir a la bonita voz del niño: <<¿Tú, nego? Está bien, llégate aquí...>>. El habla, su actitud, imitaban las de una mujer. ¿Entonces era aquello? Y el mulato, satisfecho, caminó para sentarse juntito a él. (pag. 121)

Diadorim, que puede ser cuando quiere *el diablo en la calle en medio del remolino*, le clava su puñal.

Tendríamos, también, un erotismo de los corazones, que constituye buena parte de las referencias a Diadorim: Riobaldo, efectivamente y a pesar de todos los interdictos de los de su clase, se ha enamorado perdidamente de Diadorim. Esa aparente contradicción (aparente desde dos ángulos, al menos) es anticipada desde las primeras líneas de la novela, es uno de los casos de la conciliación entre el ser y el no ser, figurativizado aquí en la mandioca mansa y la brava.

O mejor, fíjese: pues un mismo suelo, y con igual formato de ramas y hojas, ¿no da la mandioca mansa, la común que se come, y la mandioca brava, que mata? Ahora, ¿no nota usted una rareza? La mandioca dulce puede de repente ponerse irritada; no sé los motivos; a veces se dice que es por replantada siempre en el mismo terreno con cambios seguidos, de esquejes; se va haciendo amarga, poco a poco, toma de sí misma su propio veneno. Y ahora, fíjese: la otra, la mandioca brava, también puede a veces volverse mansa a lo tonto, comerse sin mal alguno (pag. 27).

Riobaldo experimenta un amor negado y total por su amigo. Se presenta aquí la alusión simbólica a la relatividad de las circunstancias humanas, relatividad que contradice esa exigencia de las comunidades congregadas en torno a valores fijos y férreos, como la de los yagunzos. La mandioca dulce puede ser, en ciertas circunstancias, la mandioca brava... también. Esto genera una crisis de identidad en el yagunzo: ¿es o no es? ¿es capaz de amar en “lo final” o sólo en “lo honrado”? Este

drama interno, esta imposibilidad, enriquece o diversifica la experiencia subjetiva de Riobaldo.

Así, excitado, de mí yo lo sabía: lo que componía mi opinión era que a mí locamente, me gustase Diadorim y también, apartamiento de algún modo, la rabia incierta, por cuestión de no ser posible que me gustase como quería, en lo honrado y en lo final. Mi oído retorció su voz. Que incluso, al fin de tanta exaltación, mi amor se creció, hasta empapar todos los follajes, y yo ambicionando coger a Diadorim, cargar a Diadorim en mis brazos, besar, muchas demás veces, siempre.” (pag. 54) [...] “De Diadorim, ahí que yace decansando a mi lado, así oí: <<Duerme, pues, Riobaldo, todo ha de resultar bien...>>. Más bien palabras que punzaron en mí una comezón cansada; pero su voz era el ea-ea para la nana de mi cuerpo. Noche aquella, astucia de sueño que yo tuve: Diadorim pasaba por debajo de un arcoiris. Ah, si pudiese gustarme: lo gustares... (pag. 65)

Uno de los grandes motivos del texto tiene que ver con el carácter de éxtasis, el mecanismo de *salir de sí*, tan propio del misticismo, que posee la narración. El acto de narrar, con todas sus peculiaridades, es una búsqueda de un sentido oculto, de una respuesta a porqué ocurrió lo que ocurrió y por qué no pudo entender lo que venía, el sentido de sus horas.

Hasta lo que estoy contando, después fue cuando pude reunirlo recordado y verdaderamente entendido; porque, mientras una cosa así se ata, lo que uno siente más es lo que al cuerpo propiamente es: corazón latiendo fuerte. De lo que el que: lo real rueda y se pone delante. <<Esas son las horas de uno. Las otras, las horas de todos.>>, me explicó mi compadre Quelemén. (pag. 150)

En la relación Diadorim / Riobaldo comienzan a aparecer alusiones a la totalidad, a la duración más allá de la vida misma. Y el efecto casi inmediato de esto es la transformación en la visión del mundo: gracias a esa promesa de eternidad, Riobaldo accede a la belleza.

Y fue él mismo, al cabo de tres días, quien me preguntó: <<¿Riobaldo, nosotros somos amigos, de destino fiel, amigos?>>. <<**Reinaldo, ¡pues muero yo y vivo siendo amigo tuyo!**>>, respondí yo. Los afectos. Dulzura en su mirar me transformó para los ojos de la vejez de mi madre. Entonces

yo vi los colores del mundo. Como en el tiempo en que todo era parlante, ay, lo sé. De mañana, el río alto blanco, *de neblina*; y el ouricurí retuerce las palmas. Sólo un buen toque de viola podía liberar la viveza de todo aquello. (pag. 160)

El nombre de Diadorim que yo había hablado, permaneció en mí. Me abracé a él. La miel se siente toda lamiente. <<Diadorim, amor mío...>>. ¿Cómo podía yo decir aquello? [...] Aquello me transformaba, me hacía crecer de una manera que dolía y placía. *En aquella hora, si pudiese morir, no importaba*. (pag. 299)

Se asiste, entonces, a un tipo de transformación que es otro momento de la ascesis.

O desejo homoerótico, reconhecido e negado a um tempo, é para Riobaldo a concretização do impasse de viver e a abertura necessária para uma perspectiva transcendente. Como impossibilidade prática e teórica o homoerotismo em *Grande Sertão* não pode ser uma forma unificadora de espiritualidade, mas tão-somente o momento de crise radical de sentidos, valores, e linguagens, num movimento absoluto de entrega, despojamento e abandono. Em *Grande Sertão* temos uma espiritualidade do êxodo e da transfiguração.

No es extraño, entonces, que el último lugar onomástico (¿o el primero?) de Diadorim (después de ser el Niño del Río, Reinaldo, Diadorim) pueda ser <<Maria Deodorina>>, que vincula con la evidente epifanía con que Riobaldo equilibra sus inquietudes espirituales (¿Diablo o Dios?).

Pero Diadorim, conforme delante de mí estaba parado, relucía en su rostro, con una belleza todavía mayor, fuera de todo lo común. Los ojos –vislumbre mío– que crecían sin orillas, de un verde de los demás verdes, como el de ningún pasto. Y todo medio se sombreaba, pero sólo de buena dulzura. Sobre lo que le juro a usted: Diadorim, en las alas del instante, en su persona, ¡lo que vi fue la imagen tan hermosa de mi Nuestra Señora de la Abadía! La santa... Refuerzo el dicho: que era bellezas y amor, con completo respeto, y el realce de algo que mi entendimiento por sí no alcanza. (pag. 495)

El último momento de este recorrido tiene que ver con el “truco” de la novela. Dejando de lado el detalle de que a uno “le cuentan el final” (por ejemplo, la televisión brasilera contrató para el rol de Diadorim a una actriz), queda la pregunta del por qué retrasar la revelación hasta las últimas páginas del texto. Un lector inocente o no avisado podría ponerse sobre aviso sistematizando todas las pistas, oscuras o claras, que aparecen en la narración de Riobaldo. He aquí una de esas perlas.

¿Era Diadorim más del odio que del amor? Me acuerdo, me acuerdo de él en aquella hora, en aquel día tan señalado. ¿Cómo es que no tuve un presentimiento? ¿Usted mismo, usted puede imaginarse ver un cuerpo claro y virgen de muchacha, muerto a mano, acuchillado, tinto todo de su sangre, y los labios de la boca descoloridos en lo blanquecino, los ojos de un determinado estilo medio abiertos, medio cerrados? ¿Y aquella muchacha que le gustó a usted, que era un destino y una sorda esperanza en su vida? ¡Ah, Diadorim...! Y tantos años se han pasado ya. (pag. 201).

Proença, citado por Coutinho, asocia el procedimiento con la estrategia narrativa propia de las adivinanzas o los cuentos infantiles (*João e Maria*, que vendría a ser el *Hansel y Gretel* alemán) que busca “*dar aparência de imoralidade a fatos comuns*”. Coutinho mismo lleva el asunto al tema de la percepción.

Esta pregunta [“¿Como es que no tuve un presentimiento?”], repetida diversas vezes e em diferentes formas ao longo da narração, constitui uma chave para a compreensão do romance, porque traz à tona a questão mesma da percepção, do luar, e expressa o tema da relatividade, presente em quase todos os aspectos da estrutura da obra.¹⁵

Volviendo a nuestra lectura del erotismo sagrado veremos cómo la ambigüedad acerca de la identidad de Diadorim se corresponde con la incapacidad para comprender su misma existencia por parte de Riobaldo. El momento decisivo en que pierde por completo a su amado, a su amada, coincide con el de la comprensión total.

¹⁵ Coutinho, Eduardo, *Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico em Grande Sertão: Veredas*.

...Que Diadorim era el cuerpo de una mujer, moza perfecta... Me aterré. El dolor no pudo más que la sorpresa. [...] Ella era. Tal que así se desencantaba, de un encanto tan terrible; levanté la mano para santiguarme, pero lo que con ella escondí fue un sollozo, y escondí las lágrimas mayores. Aullé. ¡Diadorim! Diadorim era una mujer.” (pag. 597) [...] Y la Mujer extendió la toalla, cubriendo las partes. Pero aquellos ojos yo besé, y las faces, la boca. Conjeturaba los cabellos. Cabellos que cortó con tijera de plata... Cabellos que, en el no ser, habían de dar por debajo de la cintura... Y yo no sabía por qué nombre llamarla; yo exclamé doliéndome: ¡Amor mío! (pag. 597)

El amor se vuelve palabra y sólo es posible en ese ámbito: en el “¡Amor mío!” proferido con impotencia, en la memoria hecha relato, en las veredas del recuerdo. La conjunción con Diadorim es posible pero en otro plano, en uno total, en uno imposible.

Pero el mundo hablaba, y un tonto sueño borrándose en mí, que se deshilachaba con el subir del sol, como neblina umbría semoviente en el frío de agosto.”” (pag. 323)

En el confín de la peripecia de Riobaldo encontramos la imagen de la “neblina umbría”, antes habíamos citado un “río alto blanco, de neblina”. Hemos anunciado como título de esta reflexión sobre Grande Sertao: Veredas la denominación del personaje Diadorim asociado al “tiempo de la niebla” porque consideramos que es esa una de las alegorías más profundas y potentes en la novela de Guimarães Rosa. Si bien el relato de Riobaldo, nombre que conjuga tanto el río como el adjetivo baldío, es el factor que organiza la trama novelesca, es decir, el sujeto que culmina baldío, ausente de un amor imposible, perdido para siempre en el justo momento en que fue encontrado o develado, Diadorim, en toda su complejidad nominal, se presenta no de repente sino gradualmente visible, desde un grado cero que es como una neblina cerrada, una nebulosa.

Retengamos algunos sentidos que ofrece el diccionario acerca de la palabra neblina y de la circunstancia que las convoca, la nebulosidad o lo nebuloso.

nebuloso, sa. (Del lat. *nebulosus*). adj. Que abunda en nieblas, o

cubierto de ellas. || 2. Oscurecido por las nubes. || 3. Sombrío, tétrico. || 4. Falto de lucidez y claridad. || 5. Difícil de comprender. || 6. *Arg., Cuba y Ur:* Vago, incierto, poco claro. 8. *Arg., Cuba y Ur:* Estado de incertidumbre, confusión y vaguedad.

Estos sentidos básicos homologan la nébula con la incertidumbre, con el claroscuro y con la vaguedad. Riobaldo Narrador, que aquí comparamos con Marcel Narrador y con Pedro Páramo y con Aureliano Babilonia en tanto lectores de su propio sentido vivencial, se sirve de la autonarración para cumplir el proceso inverso al *extasis*: el relato le permite volver a sí mismo para poder encontrar algún sentido a su existencia, a su drama, a esa neblina en que consiste su deambular por las veredas del sertón. En esta exploración que proponemos desde la triada erótica de Bataille ese retorno pasa por la concreción de la piel, por la metáfora amorosa paisajística que es Otacilia y culmina en los diversos ámbitos nebulosos que representa Diadorim. Entre el amor, el deseo y los espejismos de un último y definitivo entorno, encontramos un Riobaldo que comprende, en el lenguaje, quién es y por qué existe. El remolino en la calle para el cual no tiene nombre, Diadorim, su amado-amada que encuentra en el momento de perderlo-perderla anticipa su propio extravío, pues sólo le queda perderse y ser, más que nunca, el ninguno, el baldío.

A manera de epígrafe hemos transcrito segmentos de la canción de Caetano Veloso titulada *Os quereres, Los quereres*. Parece oportuno cerrar citando algunas de esas líneas, que parecen cifrar nuestros planteamientos sobre el itinerario amoroso de Riobaldo:

E vê so que cilada o amor me armou
Eu te quero (e não queres) como sou
Não te quero (e não queres) como és

E eu querendo querer-te sem ter fim
E, querendo-te, aprender o total
Do querer que há e o que não há em mim

Se quiere como se puede querer, y no como es, o como el otro quisiera

ser querido, pues en cada ser hay y no hay ciertos querer. Aquel que quiere sólo como puede querer, y no como es, no como Diadorim necesita ser querido, es Riobaldo. Pero eso no logra comprenderlo en la circunstancia patética de la muerte de su amado; eso llega con el tiempo, con la memoria que se hace palabra.

Bibliografía

- Acorssi, Simone, *Veredas de Diadorim: Tempo, Ficção e História en la obra de Guimarães Rosa*, Poligramas 20. Universidad del Valle, Colombia, 2003.
- Aguar, Flavio, *Grande Sertão em linha reta*, en: *Outras Margens, Estudos da Obra de Guimarães Rosa*, Belo Horizonte: PUC Minas Brasil, Autentica editora, 2001.
- Barcellos, José Carlos, *Identidades problemáticas: configurações do homoerotismo masculino em narrativas portuguesas e brasileiras (1881-1959)*, Universidad Federal Fluminense.
- Bataille, Georges, *El Erotismo*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- Coutinho, Eduardo, *Diadorim e a desconstrução do olhar dicotômico en Grande Sertão: Veredas en Revista Range Rede*, Dossie Guimarães Rosa, Ensaio inédito y otras prosas, Brasil: UFRJ Rio de Janeiro, No.2 Año 2 1996.
- Guimaraes Rosa, Joao, *Gran Sertón: Veredas*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- Jaeger, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega. Fondo de cultura económica*. México. 1971.
- Kristeva, Julia, *Historias de Amor*, siglo XXI, Madrid, 1986.
- Platón, *El Banquete*, Aguilar, Madrid, 1986.
- Vargas Llosa, Mario, *Bataille o el Rescate del Mal*, Sudamericana - Planeta, Buenos Aires, 1984.

Gustavo Adolfo Aragón

Profesor auxiliar de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle. Actualmente se desempeña como titular de las cátedras de Literatura Clásica (griega, latina, medieval y renacentista). Hace parte del Grupo de Investigación en Literatura y Pedagogía y ha estado vinculado al Grupo de Estudio en Literatura Luso-Brasilera donde ha explorado las relaciones entre la música popular brasilera y la literatura, particularmente en la obra de Chico Buarque de Holanda. Entre sus más recientes publicaciones se encuentran *La poética y las poéticas. Aportes para una didáctica de la teoría y la literatura clásica* (Poligramas 21). *Los juegos de rol como una estrategia para propiciar la escritura de textos narrativos en el aula* (2005). *De viajes y cíclopes. Reflexiones para apoyar la formación de lectores y productores de textos*. (2006). *Mobilización y diversificación de las competencias en lectura y escritura de los estudiantes de la licenciatura en arte teatral* (2007).

Recibido en: 03/04/2007

Aprobado en: 30/04/2007