

ORALIDAD Y ESCRITURA EN “CARA-DE-BRONCE”. PARADIGMA DE MONTAJE DE DISCURSOS

Marlene Artega Quintero
arteagamarlene@hotmail.com
Pedagógico de Miranda José Manuel Siso
Martínez, UPEL
Venezuela

Profesoran en Literatura y Lengua Castellana del IPC. Magíster en Literatura Latinoamericana de la USB, Doctora en Filosofía y Ciencias de la Educación de la UNED. Ha publicado artículos en Revistas especializadas; es autora de libros de texto para Educación Básica y Educación Superior, así como libros de cuentos y poemas

RESUMEN

“Cara-de-Bronce”, noveleta que forma parte de la obra *Urubuquaquá*, recuerda las relaciones mítico-épicas y las vivencias de la ruralidad, además de ser denuncia de la pobreza de los Gerais, con una locución particular propia de las obras heterogéneas y de una expresión experimental. Grivo, personaje principal de la historia, retorna de un viaje al que ha partido desde hace casi dos años, al ambiente de la hacienda, para contar sus aventuras y sus apreciaciones del mundo exterior. Se muestran varios planos de enunciación: un narrador omnisciente, una voz en monólogo interior, un cantor, la voz de Grivo y en otro plano, las intervenciones teatrales directas, las acotaciones, las citas al pie y el guión cinematográfico. Sobresale la fusión oralidad-escritura, pues se confirma que en esta obra todo fenómeno enfocado desde el punto de vista oral, tiene su correspondiente en lo escrito. La oralidad/escritura en “Cara-de-Bronce” es una amalgama, una ficcionalización del mundo de las realidades heterogéneas (de enunciación y de recepción) en América Latina, en general y en el sertón de Brasil, en particular. Esta aproximación a la obra, en consecuencia, se detiene en el conglomerado de los diversos registros, órdenes y géneros discursivos que recrean la mentalidad propia del pensamiento oral y la consiguiente traslación como correlato en la escritura de la historia.

Palabras clave: Oralidad, Escritura, Discursos heterogéneos, Héroe épico

Recepción: 20/06/2016

Evaluación: 20/02/2017

Recepción de la versión definitiva: 28/03/2017

ORALITY AND WRITING IN “CARA-DE-BRONCE”. A PARADIGM OF DISCOURSE ASSEMBLY

ABSTRACT

“Cara-de-bronze”, a novelette among the works of *Urubuquaquá*, reminds us of the mythical-epic relationships and of the experiences of rural life. It is also a denouncement of Gerais poverty, with a particular production that is typical of heterogeneous works and of an experimental expression. Grivo, the main character of the story, returns to the environment of the farm from a journey he has undertaken almost two years ago, and tells about his adventures and appraisals of the outer world. Several statement planes are shown: an omniscient narrator, a voice of internal monologue, a chanter, Grivo’s voice and, on another plane, the direct theater performances, quotations, footnotes and screenplay script. The orality-writing fusion stands out, since it is confirmed that in this work, every phenomenon viewed from the oral perspective has its correspondent part from the written viewpoint. The orality/writing in “Cara-de-bronze” is an amalgam, a fictionalization of heterogeneous

realities (of production and reception) in Latin America in general and particularly in the backlands of Brazil. Therefore, this approach to the work focuses on the diverse discourse registers, orders and genres that recreate the mentality of oral thought and its consequent translation into a written correlate of the story.

Key words: Orality, Writing, Heterogeneous discourse, Epic hero.

ORALITÉ ET ÉCRITURE DANS « CARA-DE-BRONCE ». PARADIGME DE MONTAGE DU DISCOURS

RESUME

«Cara-de-bronze», petit roman faisant partie de l'ouvrage *Urubuquaquá*, fait rappeler les relations mythiques-épiques et les expériences de la ruralité, en plus d'être une plainte de la pauvreté des Gerais, avec une locution particulière typique des ouvrages hétérogènes et d'une expression expérimentale. Grivo, personnage principal de l'histoire, retourne à la ferme après un voyage de presque deux ans pour raconter ses aventures et ses perceptions du monde extérieur. On montre plusieurs plans d'énonciation : un narrateur omniscient, une voix en monologue intérieur, un chanteur, la voix de Grivo et dans un autre plan, les interventions théâtrales directes, les indications scéniques, les cites au pied de page et le scénario cinématographique. La fusion oralité-écriture excelle étant donné que, dans cet ouvrage, un phénomène focalisé du point de vue oral a son correspondant à l'écrit. L'oralité-écriture dans « Cara-de-bronze » est une amalgame, une fictionnalisation du monde des réalités hétérogènes (d'énonciation et de réception) en Amérique Latine, en général et dans le désert du Brésil, notamment. Cette approximation à l'ouvrage, par conséquent, s'arrête dans l'ensemble des divers registres, ordres et genres discursives illustrant la mentalité typique de la pensée orale et la translation en tant que récit dans l'écriture de l'histoire.

Mots clé: Oralité, Écriture, Discours hétérogènes, Héros épique.

ORALITÀ E SCRITTURA SU "FACCIA DI BRONZO". PARADIGMA DELL'ASSEMBLEA DEI DISCORSI

RIASSUNTO

"Faccia-di-bronzo", Piccola novella che forma parte dell'opera *Urubuquaquá*, ricorda le relazioni mitico-epiche e le esperienze della vita rurale, oltre ad essere una denuncia della povertà dello Gerais, dalla voce molto particolare propria delle opere eterogenee e dall'espressione sperimentale. Grivo, personaggio principale della storia, ritorna da un viaggio che ha fatto da quasi due anni, all'ambiente della tenuta, per raccontare le sue avventure e le sue percezioni del mondo esterno. Sono mostrati diversi piani dell'enunciazione: un narratore onnisciente, un monologo interiore, un cantante, la voce di Grivo e su un'altro piano, gli interventi teatrali, le note ai piedi di pagina e la sceneggiatura. Viene esaltata la fusione tra oralità e scrittura, affinché si confermi che in quest'opera ogni fenomeno avvicinato dal punto di vista orale ha un corrispondente nella scrittura. Così, oralità/scrittura su "Faccia di bronzo" è un'amalgama, una rappresentazione della fantasia del mondo delle realtà eterogenee (dell'enunciazione e della ricezione) in America Latina, in generale e nel sertão del Brasile, in particolare. Questo approccio all'opera, pertanto, si ferma nel conglomerato dei vari record, ordini e generi discorsivi che ricreano la mentalità propria del pensiero orale e del conseguente spostamento come correlativo della storia nella scrittura.

Parole chiavi: Orale, Scrittura, Eroe epico, Discorsi eterogenei.

ORALIDADE E ESCRITURA EM “CARA-DE-BRONZE”. PARADIGMA DE MONTAGEM DE DISCURSOS**RESUMO**

“Cara-de-Bronze”, noveleta que forma parte da obra *Urubuquaquá*, lembra as relações mítico-épicas e as vivências da ruralidade, além de ser uma denúncia da pobreza dos Gerais, com uma locução particular própria das obras heterogêneas e de uma expressão experimental. Grivo, personagem principal da história, volta de uma viagem à qual partiu faz quase dois anos, o ambiente da fazenda, para contar suas aventuras e suas apreciações do mundo exterior. Mostram-se vários planos de enunciação: um narrador onisciente, uma voz em monólogo interior, um cantor, a voz do Grivo e em outro plano, as intervenções teatrais diretas, as observações, as citações ao pé e o roteiro cinematográfico. A fusão oralidade-escritura sobressai, confirma-se que dentro desta obra todo fenómeno focalizado no ponto de vista oral, tem sua correspondência na escrita. A oralidade / escritura em “Cara-de-Bronze” é uma mistura, uma ficcionalização do mundo das realidades heterogêneas (de enunciação e de recepção) na América Latina, em geral e no Sertão no Brasil, em particular. Esta aproximação á obra, portanto, se detém no conglomerado dos diversos registros, ordens e géneros discursivos que recriam a mentalidade própria do pensamento oral e a conseqüente translação como correlato na escritura da história.

Palavras-chave: Oralidade, Escritura, Discursos heterogêneos, Herói épico.

Introducción

“Cara-de-Bronce” de João Guimarães Rosa¹⁷ es una obra que evoca los mitos y las relaciones mítico-épicas, convoca las supersticiones más acendradas (a la vista de los extraños, pero concebidas como realidades y como parte del conocimiento habitual en el sertón) y denuncia la pobreza de los Gerais, con una expresión singular, heterogénea y un discurso avasallante. En la obra se observan dos ambientes: uno, el de la hacienda *Urubuquaquá* que sería un ambiente interior y otro, un ambiente exterior que es el escenario de las aventuras de Grivo, un peón de la hacienda, “favorito” del dueño y que se da a conocer por los relatos que esta cuenta de su viaje y los que otros mencionan de él.

Existen, además, varios planos de enunciación: un narrador omnisciente, un cantor, los relatos de Grivo, una voz que emerge como monólogo interior y, en otro plano, una serie de acotaciones propias del discurso teatral que irrumpe, incluido dentro del texto, sin ninguna advertencia y, además, un guión cinematográfico con

¹⁷ Se utiliza para este ejercicio la edición: Guimarães Rosa, João. (1985). “Cara-de-Bronce” en *Urubuquaquá*. Barcelona, España: Seix Barral. pp. 83 – 147.

todos sus elementos estructurantes, destinados a la lectura de los virtuales actores, los productores y el director de escena. Asimismo, sobresale la gran cantidad de notas al pie del texto, estas son parte esencial de la obra: constituyen aclaratorias, citas eruditas –como en el caso de las explícitas relaciones intertextuales que el propio autor se encarga de mostrar-, tratados de ciencias naturales, listas de los nombres de plantas y animales que funcionan como un aparato crítico popular y se convierten en parte del propio texto. Destaca, como proceso esencial para entender la obra, la fusión oralidad-escritura, pues se reafirma que todo fenómeno enfocado desde el punto de vista oral, tiene su correspondiente en lo escrito. Así se construye este relato en el que conviven los referentes orales con las transcripciones de la verbalidad y sus correlatos en lo escrito para el diseño final del texto.

Los planos oralidad/escritura en “Cara-de-Bronce” son una mezcla inseparable, una construcción cultural que ficcionaliza el mundo de las realidades heterogéneas y sus posibilidades en América Latina, en general y en el sertón de Brasil, en particular. Esta aproximación a la obra se detiene en la importancia de los diversos registros discursivos que recrean la mentalidad propia del pensamiento oral y la consecuente interpretación del mundo presente en la historia, al momento de construir el texto completo de la obra. En su diseño es evidente el deseo de trasladar a la escritura las posibilidades de la oralidad y las consecuentes relaciones correlativas de la organización de lo discursivo con el devenir de la historia.

Sobre el canon estético y el discurso literario en América Latina

La literatura latinoamericana ha acontecido en marcos críticos y conflictivos que a su vez han arrojado diversas posturas para agrupar los diferentes discursos literarios. La primera visión crítica privilegió las literaturas escritas en la lengua oficial y dejó de lado las manifestaciones en lenguas nativas (Cornejo Polar, 1982, p. 15); la apreciación de la mayoría de los críticos se detenía en la necesidad de conseguir un puesto para la literatura latinoamericana entendida como una unidad, pero este rigor puesto en práctica, revelaba una función castradora en la crítica

literaria y mutilaba el mundo estético hasta tal punto de no considerar literatura a aquello que no estuviera escrito en lenguas de origen europeo o de acuerdo con los cánones estéticos dominantes.

El corpus de la literatura latinoamericana visto desde aquella perspectiva no respondía a la realidad circundante y no expresaba su totalidad.

Sobre esta confluencia de realidades Mariátegui, a finales de la década de 1930, afirma que:

la unidad peruana está por hacerse; y no se presenta como un problema de articulación y conveniencia, dentro de los confines de un Estado único, de varios antiguos pequeños estados o ciudades libres. En el Perú el problema de la unidad es mucho más hondo, porque no hay aquí que resolver una pluralidad de tradiciones locales o regionales sino una dualidad de razas, de lengua y de sentimiento, nacida de la invasión y conquista del Perú autóctono por una raza extranjera que no ha conseguido fusionarse con la raza indígena ni eliminarla ni absorberla. (1969, p. 223)

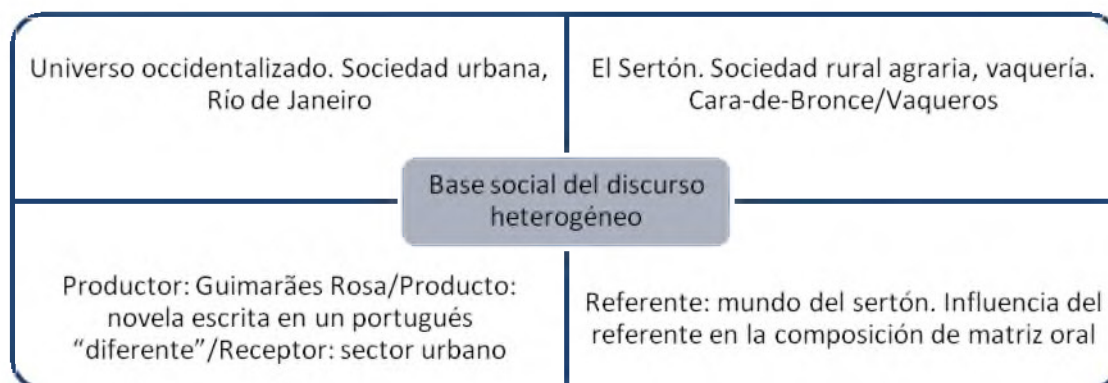
Cita muy sugerente, que moviliza la comprensión del corpus de la literatura latinoamericana para entenderla como una totalidad conflictiva. Se manifiesta una realidad que aún, a comienzos del siglo XXI, está construyéndose, en un mundo latinoamericano con dos realidades encontradas y fusionadas, además de la consciencia multicultural que al unísono y en plena integración participan de una contienda hostil e inacabada.

Por consiguiente, llegó la hora de aceptar a las literaturas “no eruditas” – reproductoras de la lengua estándar de la metrópoli-, como parte de los discursos de profunda intensidad estética¹⁸, cancelar ideas clasistas y abandonar el proyecto de homogeneidad para dar paso, definitivamente, al planteamiento de literaturas heterogéneas. Estas en sus relaciones pragmáticas, en cuanto a la producción de la obra, el texto mismo, el referente y el consumo en el espacio social y cultural, generan en algunas de sus instancias un área de conflicto.

¹⁸ *Cantos populares de mi tierra* de Candelario Obeso -colombiano, publicado en 1877 (2005); *Tambor (Poemas para negros y mulatos)* de Manuel Rodríguez Cárdenas -venezolano, de 1938 (1972); *Son entero* de Nicolás Guillén -cubano, 1947; “Cara-de-Bronce” en *Urubuquaquá*, de Guimarães Rosa -brasileño, 1985; recopilación de cuentos de Palenque en *Kondalo pa bibí mejó* de Maglia y Moñino, 2015a.

Todos los conceptos acuñados por los centros de poder dominantes han dejado de ser, desde esta toma de consciencia, la guía del paradigma crítico: se pueden asumir los contrastes, la diversidad de mundos, la producción en lenguas mestizas como ese proceso ambiguo pero acorde con la realidad que surge de la misma heterogeneidad ofrecida por el espacio multirracial latinoamericano.

En las literaturas heterogéneas, por lo menos uno de los elementos del “esquema comunicativo” es diferente, con respecto a los otros, socioculturalmente, aunque se comprenda que de por sí cada campo es contradictorio” (Peluffo, 2010). En “Cara-de-Bronce” de Joao Guimarães Rosa (1985) se puede observar, a partir de las teorías de Rama (1982) y de Cornejo Polar (1987) la relación de los cuatro elementos que interactúan en la base social del discurso literario (Esquema 1):



Esquema 1: El discurso heterogéneo en “Cara-de-Bronce”. Fuente: elaboración propia con base en la teoría.

El mundo latinoamericano es un crisol de realidades interculturales, multiculturales, de contacto y fusión de imaginarios, así como razones de existencia combinadas y múltiples. Dentro de esas tensiones culturales y conflictos de mundo inacabado y maravilloso se cuenta con escritores, dentro de cuyo proyecto estético está la ficcionalización de una realidad que es reelaboración al unísono con el fenómeno literario. Muchas veces, estos escritores (Rulfo, Arguedas, García Márquez, Roa Bastos, Guimarães Rosa) son figuras puente entre la cultura occidental, urbana y oficial frente al mundo marginado, iletrado y regional; se debaten entre dos culturas que se encuentran en tensión y sirven de

enlace que se alterna y diversifica para comprender y ofrecer a los lectores esa composición sociocultural. Todos se inscriben dentro de un proyecto de “modernidad” con técnicas vanguardistas, novedosas y no tradicionales por su asistencia a lo maravilloso, popular, sincrético, mágico y fantástico sin ningún asombro.

La oralidad, la oratura y la reminiscencia de la oralitura (Maglia y Moñino, 2015b) son elementos que unen y particularizan a los narradores de la transculturación: Rulfo con los murmullos, Roa Bastos y Arguedas con los registros de la lengua indígena, García Márquez con los relatos “al estilo de la abuela” y Guimarães Rosa con el discurso de los personajes que producen un efecto de oralidad; además de los cantos, los poemas, los ritos, la memoria colectiva, las voces, los sonidos del ambiente y el amor y la sacralización del mundo natural.

Si bien es cierto que, “esta oposición ha sido denominada por algunos sectores como ‘toma de conciencia del arte y la literatura’, que reclamaron para sí una soberanía distanciada del orden, de las jerarquías y del poder”, tal como lo afirma Hernández Fernández (2010, p. 61), las ideas de multiculturalidad, interculturalidad y heterogeneidad plausibles se hacen presentes en los objetos literarios para mostrar su carácter de ficción de un referente conocido en América Latina.

Este es el caso de la novela corta “Cara-de-Bronce”, parte del libro *Urubuquaquá*, que a su vez está contenido en la serie *Cuerpo de baile* (publicada en 1956): siete relatos largos separados en tres tomos. En esta noveleta hay una variada interpolación de discursos: además del portugués culto (estándar) existe una mixtura de dialectos, neologismos y lengua oficial; se organiza en narración, larga descripción apofántica, monólogo interior, discurso teatral, guión cinematográfico y cantos versificados.

Cuando comienza la obra, la encargada es la descripción con ausencia de verbos, llena de pausas y palabras aisladas:

En el Urubuquaquá. Los campos del Urubuquaquá –calabazas en montes, honduras y esteros. En el Urubuquaquá, *fazenda* de ganado: la mayor –al medio- un

estado de tierra. La que fuera lugar, lugares, de bosque espeso, la selva oscura, que es el valor del suelo. Tal ahora, vuelto pastaje, la vaquería. El ganado. Este mundo que desborda los confines. Mar alrededor, afueras, se iban los Gerais, los Gerais del oh, aoh. (p. 87)

Tal como se anota, este texto retrata la observación del referente en un soliloquio, o como rasgo de fraseo propio de una cultura del campo, de la vaquería, de la realidad de las haciendas vistas desde distintas perspectivas.

“Cara-de-Bronce” es un texto heterogéneo con una zona de conflicto que le impulsa hasta la transculturación dentro de la novela. Ángel Rama (Ob. Cit.) ubica estos textos como discursos de la transculturación debido a que se ficcionaliza una realidad de mundos encontrados y puede percibirse la fricción cultural y los cambios subsiguientes, así como el intercambio y adquisición de elementos que entran en contacto y producen el conflicto. En la obra, el proceso de transculturación se vislumbra dentro del mundo sertanejo que Guimarães Rosa convierte en ficción; y el mismo proceso estético, más allá del autor, es un fenómeno de transculturación desde el lenguaje perteneciente a la matriz de oralidad, pasando por el propio referente literario, hasta el complejo montaje textual que revela el conocimiento técnico de los discursos poético, narrativo, dramático y cinematográfico.

En la historia se cuenta sobre un hacendado que está viejo, inválido, solo y bastante sordo, pero también es la historia de los vaqueros de la hacienda Urubuquaquá y de un personaje clave –vaquero también- llamado Grivo. Todos – con sus nombres particulares, nunca hablan de sus familiares porque ellos son una familia y, por tanto, ese es su “nombre”-, se reúnen alrededor del fuego para conversar sobre los viajes de Grivo, pues la obra comienza cuando este ya ha regresado de su peregrinación. El diálogo muy pocas veces se introduce con guiones o discurso indirecto, sino que se organiza bajo los órdenes del discurso teatral. Esto se evidencia, por ejemplo, cuando describen a Cara-de-Bronce, el viejo dueño de la hacienda:

El vaquero sacramento: Es que, a sus años...

El vaquero Mainarte: No quiso hijo. No quiere padre.

El vaquero Cicica: Tantos años no tiene

...

Moimeichego: ¿No tiene familia? ¿Ni parientes? ¿Vive solo?

El vaquero Tadeu: ¿Solo? Del todo.

El vaquero Mainarte: solo delante de todos conversando con uno...

El vaquero Tadeu: La verdad hay que decirla, yo creo que es el hombre más solo del mundo... Es él y Dios.

El vaquero Doím: ¡Ah! ¡Dios! Solo conozco a Cara-de-Bronce contando sus duras riquezas (p. 94)

El viejo es Dios, es un desconocido, es el dueño, pero también es uno de ellos en la inmensa soledad del sertón. Para saber sobre el “afuera” en su vejez, envía a Grivo a recorrer el mundo (El sertón y los Gerais) para que cuente todo lo que vio. Pero también hay un secreto que se conoce parcialmente al final de la obra. El vaquero y padre Tadeu cuenta esa vieja historia, que Grivo ya conoce y que intenta interrumpir en varias oportunidades, para que otros no la sepan, puesto que él ya ha tenido la espeluznante experiencia de ver llorar al viejo Cara-de-Bronce.

Vuelve el sistema semiológico del teatro a hacerse presente con la inclusión de variadas acotaciones, cuya intención es reproducir el relato oral de un drama de sangre y de pasión –padre contra hijo:

Tadeu (acompañado y solemne): Yo, una vez, supe de un mozo que tuvo que huir muy lejos de su tierra porque había matado al padre... el padre le pegó un tiro y entonces, él, para defenderse también le tiró... y vio que el padre caía, con el tiro... entonces, no esperó más, huyó, picaneó al burro...

GRIVO: Padre Tadeu... La bendición...

Tadeu (con el mismo tono): Solo más de unos cuarenta años después, supo que no había matado a nadie... el tiro no acertó. El padre había caído en el suelo porque estaba muy borracho...

GRIVO: La bendición, Padre Tadeu...

Tadeu (prosiguiendo): Con tantos años así pasado la moza que era la novia del muchacho, ya se había casado con otro, había tenido hijos. Una nieta de esa moza que se dice era de mucha hermosura...

GRIVO: Padre Tadeu...

Tadeu: Dios te bendiga, hijo mío.

GRIVO: Él, el viejo, dijo, encendido: “Yo quería alguien que me diese la bendición”- dijo. Ahí, mi corazón se hinchó.

Tadeu: Entonces, ¿qué fue lo que hizo, entonces?

GRIVO: Lloró lágrimas. (p. 145-146)

La estructura teatral, los matices de la oralidad, el carácter recitativo, la reproducción de los cuentos alrededor del fuego remiten a las culturas orales y a los procesos de intimación grupal en las colectividades preindustriales, o –al menos- antes del advenimiento del uso de la radio.

En este discurso, al fin de la novela, el nombre de los vaqueros continúa escrito en inclinadas y, sugestivamente, solamente el nombre de GRIVO, el vaquero sacralizado, se anota en mayúsculas sostenidas redondas. La historia tiene un final abierto. Solamente los peones se levantan y apagan el fuego. La vida continúa en el Urubuquaquá, pero para GRIVO se insinúan buenos cambios.

Grivo: voz múltiple y sujeto iniciado

Grivo es un personaje que sirve de mediador entre sus compañeros y el patrón. La comunicación que intentan tener los vaqueros con Cara-de-Bronce no se logra sino a través de Grivo, quien es un mensajero entre ellos y el mundo y entre ellos y Cara-de-Bronce. Es una suerte de periodista, cuenta-cuentos, juglar, mensajero y a su vez es la presencia colectiva que se potencia y unifica en su propia persona: los vaqueros, de alguna manera, viajan con Grivo, este es el grande ojo de todos; es el personaje que dentro de sí lleva la inquietud y la necesidad de conocer el mundo, es la vista de todos sus compañeros.

En las novelas indigenistas se trabaja con grupos humanos (Cornejo Polar, 1987), no totalmente diferenciados en el sentido clásico de la individualización de los personajes. Esto se debe, en gran parte, a la carencia de un concepto de individuo en muchas poblaciones indígenas, que no permite aislar a los personajes en mundos completamente distados. Esto no implica una negación de la conciencia de individuo en las comunidades indígenas sino su apego a la noción de colectividad unida. En Cara-de-Bronce existe un personaje compuesto formado por los vaqueros, siempre actúan en grupo y se presentan como eslabones de una cadena muy íntima, por lo que existen matices de este tipo de narraciones. Sin embargo, la figura de Grivo se destaca, porque, así como va a visitar el mundo, va a buscar una información que solamente él puede transmitir por su capacidad para reproducir verbalmente la realidad que lo circunda, con un toque de sabiduría poética: "*El vaquero José Uéua: El viejo eligió a Grivo*" (p. 120). Lo escoge, ciertamente, en una contienda de naturaleza mítica, tradicional, legendaria y originaria: de un conjunto de vaqueros a quienes concentra en su habitación, el viejo va decantando el grupo, mediante pruebas verbales hasta que domina uno

solo con las condiciones necesarias: solo aquel que tiene un verbo afinado, metafórico e indiscutiblemente poético logra superar las expectativas de Cara-de-Bronce y es el elegido. Cuando está a punto de realizar su escogencia, se queda con tres (3) vaqueros, tal como en las fábulas medievales y los cuentos populares, y así “el viejo mandaba a los tres juntos a los mismos lugares. Al volver cada uno tenía que contarle, por separado” (p. 122)

Solo él será capaz de describir el mundo que llegará a observar en el exterior. Cuando el viejo preguntó por los pájaros, los vaqueros refirieron que Grivo dijo:

El benteveo gritó y la garganta por la alegría de tanto amarillo casi se le reventaba (...) El pajarín, todo el tiempo, todo el tiempo: se ríe en las mejillas del viento; y mi alma está bien cuidada; viento de todas las alas... (p. 119).

De esta forma venció a sus contrincantes en una lucha verbal. Ganó quien tenía el talento de manejar la lengua poética, por lo que en esencia vence el lenguaje que se hace parte fundamental de la propia historia.

Por otra parte, Grivo es voz múltiple, tanto porque lleva la voz de los otros y de todos, como por su visión particular que significaría una segunda lectura o segunda enunciación dentro de la obra.

Para que Grivo sea este enviado se necesita la figura del viajante y, al mismo tiempo, la figura del iniciado: en los procesos iniciáticos de preparación para el cambio de estado existe un paso conocido como el “rito del tránsito” (Eliade, 1981, p. 155) que no es más que una iniciación del individuo para comenzar una serie de pruebas y alcanzar, al final, el éxito o sucumbir en el fracaso. En este rito siempre acaece un cambio radical de régimen ontológico y social.

Desde este ángulo, Grivo es un sujeto que logra su estatus mediante la comunicación con Cara-de-Bronce: es iniciado, pasa las pruebas subsiguientes y finalmente, se magnifica. En las consecuentes acciones, transita el camino de las pruebas: enfermedades, soledad, hambre. Dice el texto: “siempre solo va Grivo. Lo que él quiere es ir, llegar, quedarse un tiempo y volver (...) Mandó a Grivo (...) para llorar noches y beber auroras” (p. 128). El tránsito lleva la obligatoriedad de la soledad, porque el héroe es un ser penitente que requiere vencerse a sí mismo y en las pruebas se examina y se enfrenta con sus propias oscuridades. Mientras se

realiza el viaje exterior, el viaje interno recorre una mayor distancia espiritual que solo se puede enfrentar con la única fortaleza del personaje en su absoluto desamparo. Pero no es un inmigrante, está consciente de su pronto retorno, de la necesidad de volver y de las gestiones necesarias para poder regresar, aunque el héroe contemporáneo, tal como lo concibe Campbell (1980) arriba a su destino en una obra en donde "el final feliz es satirizado justamente como una falsedad; porque el mundo tal como lo conocemos (...) no lleva más que a un final: la muerte, la desintegración" (p. 31).

Este héroe está marcado por la angustia y su constante vacío que expresa en su condición esencial y aún en las experiencias del camino: "ahí conoció la tristeza del despertar, de quien durmió solitario en lo alto del día; mas enseguida oyó, de sí, que necesitaba recordar alegrías inventadas" (p. 138). Las presencias del día y la noche, del dormir y el despertar, de la tristeza y la alegría son manifestaciones de los contrarios que se debaten en el personaje que avanza en solitario y que ha de aprender en su camino cuán solo se está y cuánto puede llegar a crecer en sí mismo, mediante la aparición de unos recuerdos alegres pero ficticios. La voz es interna, como interna es la reconstrucción debido a que su precariedad le lleva, y su desclasamiento (Tedesco, 2004), no a engrandecerse mediante una serie de trabajos librados que le enaltecen, sino a pasar por una serie de penurias a las que sobrevive en su misión de aprehender el mundo: "uno se acostumbra. Parece sucio, después parece limpio, después vuelve a parecer sucio. Entonces uno se acostumbra. Pierde la vergüenza que tuvo" (p. 130-131).

Es evidente que la escritura comporta un viaje épico, con partida, estadía y retorno. Inclusive, el relato comienza con la llegada de Grivo; él está de vuelta después de dos años de viaje. La superestructura textual reproduce el hilo del viaje épico del que Baquero Goyanes (1972) señala:

El viaje presenta como norma estructural, no solamente mostrar a un héroe que se magnifica de suceso en suceso, sino por mostrar el conjunto de factores que implica: un modelo diegético y un sujeto itinerante que lo ejecuta, a partir de una serie de relaciones funcionales. Oponentes/ayudantes. (p. 64)

En su devenir, Grivo trajina por ese camino de labores y en la medida que avanza se desencadenan elementos míticos unidos a la naturaleza como suele suceder en las narraciones de las sociedades de tradición oral (tanto es así que se convierte en una reminiscencia de obras fundacionales como el *Popol Vuh*): la naturaleza murmura, posee secretos, produce sonidos con propósitos de una mágica comunicación: “él podía bajar las manos, con los dedos catar piojos en las cabezas de las setenta. Y cada piojo que cataba, el piojín le decía de pronto el secreto nuevo de alguna cosa cuando moría aplastado” (p. 142). El héroe en su camino, además, contacta a brujas, entes mágicos del agua, algún tipo de duende fabuloso del camino, entre otros seres característicos de las fábulas ancestrales.

Grivo se construye como un elemento discursivo que ficcionaliza a un héroe con retazos de referentes campesinos del sertón, pero con una historia huidiza que escamotea al lector ciertos propósitos de su peregrinación. No se sabe a ciencia cierta qué fue a buscar Grivo, apenas se sostiene la idea de que el viejo quiere saber cómo es el mundo y lo envía para que lo observe y luego se lo cuente; a veces se dice que se casó y que trajo una esposa, pero esto no es seguro; él esquivo las preguntas de sus compañeros y tuerce su interés hacia otros visos de la anécdota. Se dedica a contar la importancia de muchas plantas y animales, cómo se reconocen, dónde se consiguen; evoca una larga lista de los nombres de las plantas: la ana-suerte, el angelito-macho, el angelito-amargo, la chupa-hierro; y como lista de los nombres de animales: la maritaca-de-cinta-roja-atrás-del-pico, el papagayo-llorón, el juan-del-monte, la maría-hechicera. (p. 125-131). Pero es que, en algunos rebordes de la historia, pareciera ser que las preguntas realizadas por los vaqueros, no son sino interrogantes de voces metonímicas de Cara-de-Bronce.

En el relato se observa –como muchos otros elementos de la matriz oral- una integración del hombre con la naturaleza; y siguiendo a Tedesco (1981, p. 15), se aprecia una visión armónica arraigada en enunciaciones poéticas y afectivas que nutren el pensamiento metafórico a la vez que son altamente significativas y polisémicas. Asimismo, sucede en *Yawar Fiesta*, de Arguedas, a los animales hay que “salvarlos”; son sagrados en el sentido de que participan de la misma realidad

que el hombre. Así, “Cara-de-Bronce” discurre en una hacienda en la época de invierno y aunque el ganado no les pertenece a los vaqueros, manifiestan gran cariño por las vacas y se aprestan a salvarlas del barrizal: “la vaquita no, es menuda, no tiene edad” (p. 89). Fenómeno este que se repite en toda la región latinoamericana. Yupanqui, en su canción “El Arriero” referida al hombre de la pampa, canta al vaquero y a su amor por el ganado, pero también pinta su realidad social: “las penas y las vacas/ van juntas por la plena/ las penas son de nosotros/ y las vacas son ajenas”.

Al final, como todo héroe épico, Grivo se magnifica: todos los compañeros lo respetan, lo admiran y, por supuesto, se vislumbra el cambio socioeconómico que en un futuro Grivo pueda alcanzar. Se comenta que hasta puede entrar en el testamento del viejo: “Se dice que te vas a enriquecer de repente, ¿eh? Que entras en testamentos, que heredas...” (p. 147).

Cara-de-Bronce, montaje de textos

El tema de “Cara-de-Bronce”, como todas las obras de Guimarães, es el gran tema de la tierra y el hombre, condicionado por la historia del sertón, que es uno de los mundos brasileños más conflictivo y excitante. El mismo Guimarães Rosa, acostumbraba a escribir las solapas de sus libros (como se citó en Morón, 1979, p. 160); en la 4ta edición de *Sagarana* escribió lo siguiente:

Cuentos o novelas cortas (“noveletas”) con originales argumentos que tienen por escenario los paisajes del centro norte de Minas Gerais –región de campos, pastores, bosques y haciendas de ganado- de donde el autor, valiéndose de la observación directa, tanto como de la memoria de su infancia recrea en el plano del arte y anima con estilo personalísimo, el complejo mundo de la tierra, árboles, aguas, plantas, bichos, aves y el hombre sertanejo en su realidad más auténtica.

Sus temas y reflexiones son constantes en cada obra. En el *Gran Sertón: Veredas* (edic. 2009), Riobaldo, protagonista, recuerda su pasado. Uno de sus secretos es el nombre de su padre y este secreto va con él a través de toda la novela como un indicio plurisignificativo y mágico. En “Cara-de-Bronce” hay un subtema similar que reside en el conocimiento del nombre del hacendado y el privilegio que esto significaba: el hombre primordial concebía los nombres como la

cosa misma; tener el nombre era poseer el ente y mediante el nombre la cosa era conjurada.

La matriz de oralidad en el libro se presenta como un ejemplo patente de este nivel discursivo y temático, así como también hace su aparición como elemento relevante la concepción de la escritura, acompañado de la variabilidad de temas, característica del discurso oral:

El vaquero Adino: El nombre de él es Segisbé. *El vaquero Mainarte*: Sejisbel Saturnim... *El vaquero Cicica*: Xezisbeo Saturnim, yo lo sé. Pero "Viejo" también. "Viejo" no es de gracia es apellido... *El vaquero Sacramento*: Hombre, no sé. Lo que supe toda la vida es Jizisbéu solamente... *El vaquero Doím*: Jijisbéu Saturnim... *El vaquero Sacramento*: Jizisbéu Saturnim, digo. (Se anota de manera textual con pausas, inclinadas y suspensivos de la p. 93)

Y más adelante, a un pedimento personal y rogado, sale el nombre completo, como una frase que no debe decirse en vano:

El vaquero Adino: Padre Tadeu, ¿cómo es que se llama el Viejo, el nombre entero, legal? (...)
El vaquero Tadeu: ¿El nombre de él? Pues, Segisberto Saturnino Jéia Velho, Filho, conforme firma abajo, en los papeles. (p. 93)

Solamente el nombre escrito es el que puede considerarse como "real y legal" en el sentido oficial-urbano, pero para el hombre de los Gerais, aunque ese escrito es sagrado, por una parte, es lejano por otra. Ellos conocen entre sí sus nombres aproximados y basta para saber de quién están hablando, a quien sirven y a quien conocen contando riquezas: el recuerdo y la memoria son lo más importante.

Estos nombres de Cara-de-Bronce producen una letanía que los lleva a caracterizar en medio de su conversación, la personalidad un tanto diabólica del hacendado. Según Rodríguez Monegal "para Guimarães Rosa el diablo está en todas partes: es una voz en el desierto, un susurro en la conciencia, una súbita mirada cargada de tentación, la irresistible maldad de un poderoso bandido" (2003, p. 232). Es un fenómeno muy frecuente en los hombres del sertón: "desgarrado entre el bien y el mal, muy a menudo incapaz de decidir dónde está uno y el otro".

Guimarães Rosa, consecuente con sus temas y proyectos particulares, brinda un Cara-de-Bronce ambivalente. Los vaqueros para describirlo utilizan variedad de términos y acercamientos afectivos y emocionales, con una marcada duda de sus propias afirmaciones, en un discurso con registro de diálogo de grupo:

- Pero no es entrometido.
- Es audaz.
- Es muy audaz y callado.
- Él piensa sin hablar muchos días enteros.
- Y tiene un orgullo en los morros que quema los infiernos.
- Le gusta contradecir lo que dice la gente, siempre sale con la contraria...
- Pero cree en mentiras hasta sabiendo que son mentiras...
- No le gusta nada de nada.
- Pero le gusta todo.
- Es un hombre que solo sabe mandar (p. 104)

También, el viejo hacendado es bueno y es malo, tal parece debido a que él mismo no sabe distinguir entre el bien y el mal, por lo tanto, se encuentra por encima de ellos. La condición moral del personaje se erige con una serie de términos contrapuestos que avivan los indicios sobre su condición de un ser funesto (inclusive se sospecha que tiene lepra: “el mal de Lázaro”), en una combinación de texto teatral, señalado en inclinadas, y con diálogos, marcados por guiones:

Moimeichego: ¿Es malo?

Los vaqueros:

- Hombre, no sé.
- Me parece que malo no es. ¿Será?
- ¿Qué si es qué?
- En verdad para decir...
- Malo como un buey quieto que todavía no se hizo conocer...
- Sólo de una maldad diferente.
- Es malo pero no hace maldades.
- Dicen que era malo, que levantaba falsedades.

Moimeichego: Entonces, ¿es bueno? (...)

El vaquero Tadeu: ¿Quién es bueno? ¿Quién es malo?

El vaquero Mainarte: Pues él lo es: bueno con el sol y malo con la luna. (p. 105 – 106)

El montaje de los textos con diversos registros sorprende por su mixtura y por la correspondencia a lo abigarrado del significado: sol y luna, se parean con bueno y malo y se relacionan con la semejanza del viejo terrateniente con un buey,

símbolo ancestral de la agricultura, del trabajo y de la posesión de la tierra bajo la mirada del dios Marte. El aspecto formal en “Cara-de-Bronce” está unido directamente con el tema, en tanto que este prolifera en los mitemas de tierra y hombre, y genera significación a nivel poético y llega a modificar la expresión.

Igualmente, asumir la función del discurso narrativo es también asumir la función de narrador. La voz narrativa es responsable de la organización de los enunciados y del desarrollo de la anécdota, así como de los cambios en el artificio narrativo. Y esta obra no posee la estructura común de una novela, sino que, nutrida de la matriz de oralidad en combinación con la inseparable experimentación de Guimarães Rosa, se convierte en un texto complejo y diferente desde el punto de vista discursivo.

A los efectos, la obra se introduce con una serie de versos pertenecientes a corros y canciones propios de la comunicación oral: cantos populares que hablan de oro y plata, de un maestro y su mando, y de la naturaleza; elementos que durante toda la obra se destacan y recrean un mundo singular que solo se puede comprender desde una perspectiva interior, abierta y entrelazada, como la visión del mundo que tienen los hombres de los Gerais.

Aparece un narrador omnisciente, culto, emisor de un discurso barroco, quien desde la tercera persona describe el escenario en donde están los vaqueros y Cara-de-Bronce, así como ofrece la narración de algunas acciones. El tiempo es de lluvias intensas, rumorean algo y de inmediato emerge la figura del cantor que es un personaje semejante al payador o al coplero. Ese cantor también narra la historia, porque a medida que avanza la anécdota hace su aparición para señalar con su canto algún suceso especial, digno de atención. Asimismo, resalta el hecho de que su nombre siempre aparezca en mayúsculas sostenidas: CANTOR y que además se le paga por ello.

Uno de los vaqueros pregunta: “¿qué es lo que el hombre está queriendo contar?”; porque el cantor es otra voz de enunciación. Cuando Grivo llega a la

hacienda, el Cantor expresa: Buriti –minha palmeira?! Ja chegou um viajor¹⁹.../ Nao encontra o céu sereno/ Ja chegou o viajor” (Buriti ¿palmera mía?! Ya llegó un triste caminante/ No encontró cielo sereno.../ Ya llegó el triste caminante) (p. 88)

Siempre que este cantor empieza sus versos introduce o apoya el canto con la palabra “buriti”, especie natural de gran importancia para el hombre de los Gerais; la presencia del buriti, esa palmera sagrada, acompaña todo el texto en cada intervención del cantor. Esta palmera tiene gran variedad de usos y puede salvar a muchos por su contenido fibroso. En el texto se le considera, prácticamente, como un símbolo de vida en los Gerais: “toda palmera es una esperanza” (p. 127). El cantor lanza sus versos sencillos: “Buriti, minha palmeira,/ é de todo viajor.../Dono dela é céu sereno,/dono de mim é o meu amor...” (p. 88): (Buriti, palmera mía/ es de todo triste caminador/ su dueño es el cielo sereno/ mi dueño es mi amor...). Hay una invocación a la palmera, y se le llama “mía”, como sinécdoque de “nuestra”. Además, se afirma que pertenece a todo caminante de la pena, significado –aproximado- del término “viajor”. Ya al final de la historia, el cantor invoca al buey, a la tierra y los une con la palmera, la vaquita y el becerro. De veinticinco (25) intervenciones del CANTOR, catorce (14) citan al buriti; siete (7) son para cantar al buey y cuatro (4) para establecer relaciones entre el buriti y el buey o para citar al amor relacionado con elementos de la tierra y el arreo. En esta estrofa, por ejemplo, se imprime cierta intención jocosa unida con la pasión:

Toquei sentido o berrante/ quando vi o buriti.../ E a boiada respondiendo: -Ai, nao volto mais aquí...”. [Toqué sentido la corneta/cuando al buriti vi.../ Y los bueyes respondiendo:/ -Ay, no vuelvo más aquí...] (p. 137); y en esta otra, se despliega un delicado sentido poético amoroso: “A vaquinha e seu bezerro/ chegaram no meu curral/ pedindo um feixe de amor/ e uma pedrinha de sal...” [La vaquita y su becerro/ llegaron a mi corral/ pidiendo un poco de amor/ y una piedrita de sal...] (p. 143).

¹⁹ En la edición utilizada para este trabajo (de Seix Barral, 1985) la traductora interpreta “viajor” como viajero, pero en otras fuentes se explica que el término *viajor* se refiere a un caminante de la pena, a un triste viajante; a quien camina sus penas.

La estrofa final, el CANTOR la dedica a la unión entre el amor, el buriti y los bueyes o el ganado. De tal manera que se asocian el sentido de la historia, con los indicios significativos que sellan los significantes y los diversos discursos mediante otra voz que conoce los sucesos y los organiza dispuestos en estrofas: “Preguntei: -Vaquinha branca,/ teu nascido e teu sinal? – Bezerrinho do tres días, / pasto do Buritizal...” [Pregunté: -Vaquita blanca,/¿tu cría y tu señal?/ -Becerrito de tres días,/ pasto del buritizal...]” (p. 147).

En “Cara-de-Bronce” la estructura verbal traduce la intelectual que sirve para elaborar los mitos y se ofrece como el instrumento de análisis de la materia prima. Se mezcla un lenguaje densamente emotivo, pleno de giros dialectales y, también, rico en erudición. Después de la aparición del narrador omnisciente y del Cantor, surge el grupo de personajes que emiten sonidos, murmullos y coloquios; porque al presentarse esa realidad en la vaquería, el narrador casi siempre es silente, se retira y da paso a otro tipo de estructura. Es una manera de silenciar al narrador y dejar hablar a los personajes en un intento de recrear el mundo de la oralidad cuya importancia es capital para el proyecto estético de Guimarães Rosa. Pero en este tránsito de hacer callar al narrador la obra deviene en texto teatral, con el nombre de los personajes que dialogan enmarcados en bastardillas y con acotaciones teatrales para indicar las acciones del personaje, el tiempo y el ambiente, sin tener que narrarlo.

GRIVO: ¡Vayan a amolar cerdos!

(*El vaquero Mucapira echa más leña a la hoguera y sopla...*)

Cícica: Bueno, entonces, ¿qué fue?

GRIVO. Ninguno ve un palmo más allá de su nariz...

Moimeichego (riéndose): ¡Eso! Lo necesario es ir allá...

GRIVO (a Moimeichego): Yo le dije al Viejo: ...La novia tiene los ojos glaucos...Él quería oír esas palabras (p. 145)

Los vaqueros hablan en grupos y agachados alrededor del fuego, con giros autóctonos y expresiones populares: “hué”, “oiga”, “pues”, y gran cantidad de palabras propias del arreo y del coloquio de los vaqueos del sertón.

El gran innovador y el más grande héroe de Guimarães Rosa es el lenguaje que se erige como un factor de vital importancia en la obra neo-regionalista.

Crespo, en la traducción de *Gran Sertón: Veredas*, 1967, dice en relación con el lenguaje del autor:

El lenguaje de Guimarães Rosa no se ajusta, ni mucho menos, a las normas usuales de la lengua portuguesa, ni siquiera a la del portugués matizado en muchos aspectos que se escribe en el Brasil con la consideración de lengua culta o literaria. En primer lugar, su puntuación –reflejo de su cadencia– se atempera al tono coloquial o conversacional. De ahí los numerosos incisos, las reiteraciones e incluso los pleonasmos tan abundantes. (p. 9)

Muchas veces en la obra se encuentra un “subir para arriba” o “entrar para adentro”, procedentes de los pleonasmos propios de registros orales no estándares: los personajes se han apropiado del texto y formulan su propio discurso.

Pero este narrador que se retira, que es silente, también produce en la obra un lenguaje elíptico pues se dice lo imprescindible. En la conversación de los vaqueros se percibe el hueso de las palabras (como diría Jesualdo), tan descarnadas y directas que dirigen nuestra atención al pensamiento oral más que a una mera estructura formal del lenguaje, paradójicamente cargado, en muchas oportunidades de vuelos líricos.

Gran parte de la obra, entonces, puede asumirse como un texto dramático que semiológicamente comporta los valores de la teatralidad y se puede codificar dentro de la estructura propia del teatro. Buysens (como se citó en Helbo, 1975) afirma que

los actores en el teatro aparecen como personajes reales que se comunican entre sí; no se comunican con el público –al menos diremos que no se comunican con el público mediante el mismo sistema (propia mente lingüístico) con el que se comunican entre ellos (p. 130)

A los personajes, en el teatro, se les considera como actores-receptores y son autónomos en su proceso lingüístico, en consecuencia “el análisis de las funciones del modelo teatral opera no solamente a favor de su autonomía en relación al hecho de la comunicación, sino, especialmente, como testimonio de su irreductibilidad estética” (Helbo, Ob. Cit., p. 134). Se puede aplicar a “Cara-de-Bronce” la idea, concebida para discursos teatrales, de que “la técnica misma

refleja que cada personaje constituye una variante del contexto oblicuo que hace de la obra una extensa red” (Ibídem, p. 139).

Más allá de esta respuesta inmediata a los planteamientos teóricos del teatro, a la inclusión de la poesía y de la narración, “Cara-de-Bronce” también es guión cinematográfico. Dentro de la arquitectura textual hay una organización discursiva indisociable del resto de la obra. El lector asiste, sin solución de continuidad, a unas páginas del texto dedicadas a la elaboración de un guión que contiene un gran plano general (G.P.G.) en el comedor y el cobertizo y cada cuadro numerado y distinguido a la manera del guión cinematográfico:

GUIÓN (fragmento)

Interior. En el cobertizo. La mañana alta

Cuadros de filmación:

Cuadros de montaje:

Metraje:

Minutaje:

1. G.P.G. Int. Cobertizo.

Entrada de los vaqueros. Breve momento de saludos ad libitum, los recién llegados se sacan sus capas, bien trenzadas, cruzadas adelante y reforzadas por un capuchón o sobrepelliz sobre los hombros también de paja de palmera.....

Son.: El guitarrero estará tocando una mazurca.

linho Ti entra en el plano de espaldas.....

Son.: Fin de la mazurca

linho Ti saluda a los vaqueros recién llegados.....

Son.: Toros, de corral a corral largan el berrido tosido, un u-h-ha de desafío. (El toro involuntario que tiene el movimiento malo de las tempestades)

2. P.A. Int. Cobertizo.

El vaquero Mainarte coloca en su oreja el cigarrillo apagado. Apunta en dirección de la galería y hace ademán de salir.....

El vaquero Mainarte: Pídanle que cante canciones de oleolá, una canción para cerrar los ojos... (p. 108, ss.)

Cuando finaliza este guión cinematográfico, el narrador en tercera persona aparece de nuevo, pero esta vez en tono de monólogo interior, para hacer una observación que también se encadena en una serie de frases que evocan un grito desesperado: aún no se ha inventado la forma de contar una historia como esta, de hacer ficción en un mundo como el suyo, parece decir el narrador que monologa en una confesión:

No. Aquí hay una pausa. Yo sé que esta narración es muy, muy mala para contarse y para oírse, dificultosa, difícil: como burro en el arenal. A algunos no les va a gustar, querrían llegar rápido al final. (...) Historia trabajosa que no tiene nombre; desarte, descarte. Como el bicho gusano que va comiendo de la fruta y la perfora yendo hacia su centro. Mas, como en la adivinanza, sólo se puede entrar hasta el medio de la selva. Así es esta historia. (p. 113).

Se rompe, asimismo, la esencia del narrador como elemento discursivo ajeno al enunciado y la voz narrativa se introduce como parte del objeto de la narración. Debe considerarse la postura de Beristáin (1995, p. 355) al entender la narración como una técnica para producir un tipo de discurso que obedece a una serie de estrategias; en "Cara-de-Bronce" los acontecimientos se organizan como relatos múltiples, emulando lo oral en mixturas con técnicas de lo escrito. A la par, las relaciones de consecutividad deben reconstruirse en la misma medida en que el receptor recrea la historia, debido a que la estrategia comunicacional del narrador forja receptores internos y escinde la voz narrativa en diversos emisores. En muchas ocasiones se olvida el tradicional estilo indirecto, de la técnica "*oratio obliqua*" (Ibídem, p. 356) que utiliza el narrador, comúnmente, para hacer conocer las acciones al receptor-lector, por lo que en esta novela tiene que jugar con distintas estrategias metacognoscitivas.

La obra es un montaje de formas discursivas que deben armarse para entender la historia y sus diversas formas de ser contada, pero así como es función lúdica, también es un intento de ficcionalizar el mundo latinoamericano entendido como un collage, una mansión inacabada, una herencia sin destino seguro, un mundo en fermento.

Fusión oralidad/escritura

En "Cara-de-Bronce" la singularidad de la narración genera una historia diferente y un discurso original en el que se logra fusionar la oralidad/escritura con una gran cantidad de relaciones intertextuales y citas eruditas que se confrontan con los cantos populares. Todo esto, aparentemente, en un afán de reivindicación del mundo latinoamericano frente a las referencias de las tradiciones europeas o clásicas.

En una de sus historias Grivo refiere su llegada a un camino en donde estaba la prostituta Nhorinhá a quien se describe como “novia desnuda, toda de plata y oro” iba montada sobre un carro y “sonrió con los ojos de la vida” (p. 136). El propio narrador establece la relación con unos versos del Infierno y el Purgatorio de *La Divina Comedia* de Dante Alighieri: versos citados en italiano antiguo que describen a la gran pecadora y que están incluidos en el texto como notas al pie. Del mismo modo, cita las *Cantigas de Serao* en las que se describe a una moza bella como oro y plata y sol y luna, que se encuentra cerca de las aguas del mar. También, toma como referente el texto de *El Cantar de los Cantares*, en el que se repite el mismo contenido semántico. Al mismo tiempo, con estas relaciones intertextuales, se pueden precisar, evidentemente, las conexiones con el Son de Nicolás Guillén (1976):

-Ay, mi mulata de oro fino,
Ay, mulata
de oro y plata,
al pie del mar hambriento y masculino,
al pie del mar. (p. 89)

El propio narrador incluye, además, algunas referencias al Fausto y al Chandogva – Upanixad, así como un par de aforismos atribuidos a Platón (página 144).

Estas relaciones intertextuales revelan la erudición del autor y también el rescate de los cantos populares sumados a la valoración de lo latinoamericano en relación con las literaturas clásicas. En consecuencia, la heterogeneidad del discurso se reafirma en la superposición de registros y órdenes, de referentes y referencias, así como en los objetos discursivos y sus variados receptores.

Del mismo modo, la oralidad no se refiere solamente a la cualidad de los seres iletrados, al desconocimiento de la palabra escrita, sino que también apunta a una cosmovisión, a una manera de interpretar la totalidad. Son los recuerdos, la acción, la naturaleza, el mundo afectivo concebidos en forma diferente a la de la sociedad letrada. El propio personaje central en su recorrido por el mundo funge como juglar de la Edad Media:

Siempre había alguien, hombre o mujer, pidiendo noticia, por si acaso, de un hijo, que hacía tiempo, se había ido por el mundo; y él mentía una caridad gentil, diciendo que allá en el Urucuia estaba ése, un cierto y con buena salud. (p. 138)

Al respecto, Walter Ong (2002) realiza una serie de caracterizaciones de la oralidad que se pueden asociar directamente con el decurso de la obra “Cara-de-Bronce”: (a) sentido colectivo: el ser humano iletrado, muchas veces, no posee un concepto de individuo absoluto, sino que se mueve en grupos humanos o en un sentido de “él mismo con los demás”; (b) el estilo de vida es verbo motor: la palabra es directa, no necesita muchas explicaciones, la palabra designa la cosa y mueve al individuo; (c) el iniciado es energía del grupo: siempre existe un iniciado que enseña a través de sus acciones y que se convierte en héroe épico después de pasar las pruebas; (d) el pensamiento es agregativo: se logra el conocimiento por empatía con la naturaleza y la colectividad, asimismo, el mundo afectivo es cardinal para adquirir los conocimientos; (e) la expresión y el tono es redundante: debe existir la repetición para fijar las ideas a través de la memoria que a su vez se convierte en archivo que conserva las anécdotas y las refiere a los demás para que también las conozcan; (f) el pensamiento es aditivo, la expresión aglutinante; (g) la tendencia es conservadora de las tradiciones: hay un héroe cultural contador de cuentos y conservador de tradiciones, nombres y conocimientos empíricos que insiste en preservar las ideas del grupo.

En “Cara-de-Bronce” las características de esas sociedades orales se pueden asociar directamente a la estructura y los contenidos (Tabla 1):

Tabla 1: La oralidad en “Cara-de-Bronce”

ORALIDAD	Indicio discursivo en “Cara-de-Bronce”
Sentido colectivo	Personaje colectivo: los vaqueros; interlocutores colectivos
Estilo de vida verbo motor: palabra directa	Estilo elíptico, se dice lo imprescindible. Estructura teatral
Presencia del héroe épico	Función diegética del mito. Grivo, sujeto itinerante que realiza el viaje épico.
El pensamiento es agregativo, la naturaleza conversa	El discurso es emotivo, la naturaleza habla, se muestran listas de plantas y animales.
La expresión y el tono son redundantes	Aliteraciones, repeticiones, pleonasmos, onomatopeyas. Memoria como repertorio. Grivo como enlace y cuentacuentos y el

	Cantor refuerza con otro registro.
El pensamiento es aditivo	Repetición de conjunciones, preposiciones, interjecciones.
Tendencia conservadora	Grivo viaja por todos y el padre Tadeu reafirma sus ideas.

Fuente: elaboración propia

Bajo un evidente diseño creado por un autor letrado, los discursos se regodean en un enmascarado desplazamiento recursivo y la estructura se levanta sobre las expresiones orales, adopción de la oratura y manifestaciones conocidas de oralitura, ensambladas con creaciones tradicionales y una historia propia. La escritura reproduce el mundo de la oralidad y propone una fusión de “géneros”, órdenes y registros cuyo resultado es una obra insuperable en su originalidad.

Nota de cierre

La historia de “Cara-de-Bronce”, de la publicación mayor *Urubuquaquá*, sigue siendo una obra literaria con amplias y continuas posibilidades de análisis y valoración. En este caso se observa la multiplicidad de tipos de textos, al diseccionar la obra desde su comienzo hasta el final.

Dentro de una armazón que se figuraba propia del texto narrativo se incluye la superestructura textual del teatro, con sus personajes señalados por los parlamentos, las acotaciones que sugieren las acciones, las condiciones del ambiente y las instrucciones. Asimismo, hay un Cantor que en la medida en que avanzan las acciones –aun cuando no existe una diégesis regular- va interpretando la realidad de su entorno en forma de versos, de unas coplas sencillas matizadas por recursos expresivos y convierte las realidades literarias en metáforas versificadas: Grivo es el becerro, el viejo es el buey, la vida redentora es el sertón pleno de buritis. Además, las voces intervienen sin la presencia del estilo indirecto de presentación de los dialogantes, adecuado a la narración tradicional y un episodio de la anécdota se incluye, abruptamente, en un segmento de guión cinematográfico.

Todas estas formas de enunciación y organización textual marcan una narración propia de la novela experimental en la que se va “construyendo el relato

con una arquitectura tan compleja como la realidad que pretende reflejar” (Sobejano, 2003; Domínguez, 2012).

Precisamente, en el tránsito de construcción de la novela se apropian las funciones del discurso oral y con ellas se edifica una obra de naturaleza heterogénea, en cuanto que posee un discurso mixto destinado a un público culto y su referente es una cultura de la oralidad para un lector letrado. Asimismo, la noveleta es una doble producción estética de lo oral, tanto como recreación de las propuestas líricas del hombre rural, como elaboración de un escritor altamente conocedor de la lengua y sus posibilidades como obra de arte.

Finalmente, debe afirmarse que “Cara-de-Bronce” se levanta con una multiplicidad de discursos altamente sugerentes, que no se agotan en su análisis con los textos aquí señalados, sino que abre las posibilidades para continuar su estudio con la pluralidad de ejemplos que pueden extraerse y que pueden seguir conectándose en intrincadas relaciones intertextuales con otras obras del variado espectro de la literatura latinoamericana.

REFERENCIAS

- Arguedas, J. M. (2002). *Yawar Fiesta*. Lima: PEISA.
- Baquero G., M. (1972). *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Planeta.
- Beristáin, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. Séptima edición. México: Porrúa.
- Campbell, J. (1980). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cornejo P., A. (1982). *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: UCV.
- Cornejo P., A. (1987). La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias. En Pizarro, A. (Ed.) *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México: El Colegio de México.
- Crespo, Á. (1967). Nota de traducción a Joao Guimarães Rosa, *Gran Sertón: Veredas*. Barcelona: Biblioteca Formentor.

- Domínguez, Ch. (2012). Una novela experimental. En *Letras Libres*. Recuperado de <http://www.letraslibres.com/blogs/fragmentos/una-novela-experimental>
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama.
- Guillén, N. (1976). *El son entero*. Buenos Aires: Losada.
- Guimarães Rosa, J. (1985). "Cara-de-Bronce", *Urubuquaquá*. Barcelona: Seix Barral. pp. 83 – 147.
- Guimarães Rosa, J. (2009). *Gran Sertón: Veredas*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Helbo, A. (1975). Código y teatralidad. En Diez Borque, J. y García Lorenzo, L. (Compiladores). *Semiología del teatro*. Barcelona: Editorial Planeta.
- Hernández, O. (2010). *El vasto mar de los sargazos* de Jean Rhys: voces en contrapunto. *Revista LETRAS*. 52 (81), 50-62.
- Maglia, G. y Moñino, Y. (2015a). "Orality de San Basilio de Palenque: temas europeos, africanos y criollos". *Cuadernos de Literatura*, 19(38) 171-201. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl19-38.osbp>
- Maglia, G. y Moñino, Y. (2015b). *Kondalo pa bibí mejó. Oratura y oralitura de San Basilio de Palenque (Colombia)*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Mariátegui, J. C. (1969). *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. México: Ediciones Solidaridad, Sindicato Mexicano de Electricistas.
- Morón, G. (1979). *Escritores latinoamericanos contemporáneos*. Caracas: Equinoccio.
- Obeso, C. (2005). *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte. Secretaría de Educación. Fundación Gilberto Alzate Avendaño.
- Ong, W. (2002). *Orality and Literacy: The technologizing of the word*. New York: Routledge.
- Peluffo, A. (2010). El indigenismo como máscara: Antonio Cornejo Polar ante la obra de Clorinda Matto de Turner. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdf784>.
- Rama, Á. (1982). *La novela en América Latina. Panoramas 1920 – 1980*. Bogotá: Procultura.

Rodríguez Cárdenas, M. (1972). *Tambor (Poemas para negros y mulatos)*. Caracas: Contraloría General de la República.

Rodríguez Monegal, E. (2003). "En busca de Guimarães Rosa". *Obra selecta*. Selección, prólogo, cronología y bibliografía Lisa Block de Behar. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Sobejano, G. (2003). *Novela española contemporánea 1940-1995*. Barcelona: Mare Nostrum Comunicación.

Tedesco, Í. (1981). *La literatura indígena en Venezuela*. Caracas: Kapelusz venezolana.

Tedesco, Í. (2004). *Urdimbre estética, social e ideológica del indigenismo en América Latina*. Caracas: UPEL, Ediciones del Vicerrectorado de Investigación y Postgrado.