

**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura  
Escuela de Postgrado

# **VIDAS SECAS, CAMPO GENERAL Y LA MITIFICACIÓN DEL SERTÓN**

Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura con mención en Literatura Chilena e  
Hispanoamericana

Alumna:

**Paulina Paz Soto Riveros**

Profesor guía: Horst Nitschack

**Santiago, Chile 2007**



|   |           |
|---|-----------|
| <b>Introducción .</b>   | <b>1</b>  |
| <b>Capítulo 1: Discusión preliminar sobre la situación de <i>Vidas secas</i> y <i>Campo general</i> .</b> | <b>5</b>  |
| <b>Capítulo 2: La matriz del sertón .</b>   | <b>13</b> |
| <b>Capítulo 3: <i>Vidas secas</i> y <i>Campo General</i>, parábolas del sertanero .</b>                   | <b>23</b> |
| <b>Capítulo 4: Construcción arquetípica de Fabiano y Miguelín .</b>                                       | <b>33</b> |
| <b>Capítulo 5: Mitificación del sertón .</b>  | <b>43</b> |
| <b>Conclusiones .</b>   | <b>53</b> |
| <b>Bibliografía .</b>   | <b>55</b> |
| Fuentes primarias .   | 55        |
| a. Textos de Graciliano Ramos y João Guimarães Rosa .   | 55        |
| b. Textos críticos .  | 55        |
| c. Textos teóricos . .  | 57        |
| Fuentes secundarias . .   | 57        |



---

# Introducción

En esta tesis examinaré la forma en que dos novelas brasileras, *Vidas secas* (1938) de Graciliano Ramos y *Campo general*<sup>1</sup> (1956) de João Guimarães Rosa mitifican al sertanero y al sertón. Para analizar este proceso de mitologización me concentro en la concepciones de Herder, quien señala que una mitología es la fuente de una poética nacional. En este sentido, analizaré cómo el espacio del sertón y lo sertaneros son mitificado a través de las novelas hasta proyectar al sertón como el lugar de un origen brasiler, en un proceso de creación de un mito nacional.

Desde la perspectiva de esta mitificación, observaré la ausencia crítica de una discusión sobre las similitudes de los dos autores que estudio, especialmente, en vistas de un discurso generado entre los años 1930 y 1945, desde el gobierno de Getulio Vargas, que proyecta al sertanero como un emblema del brasiler. Las determinaciones de firmeza que caracterizaron al sertanero decimonómicamente, por ejemplo en *Los sertones de* Euclides Da Cunha donde el sociólogo declara la célebre frase de “ante todo, el sertanejo es fuerte. [...]”<sup>2</sup>, permitían instaurar al sertanero como la imagen de hombre brasiler trabajador que el gobierno deseaba forjar. F. J. Oliveira Vianna tuvo un papel fundacional en la creación de esa imagen. Ya en 1923 en su ensayo *Evolução do povo*

<sup>1</sup> Ramos Graciliano. *Vidas secas*. Buenos Aires: El corregidor, 2001 y Guimarães Rosa, Joao. *Campo General*. México D.F: Fondo de cultura económico, 2001. De aquí en adelante, todas las citas corresponden a estas dos ediciones mencionadas y por lo tanto solo indicaré el número de la página entre paréntesis.

<sup>2</sup> Da Cunha, Euclides. *Los sertones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.P.75.

*brasileiro*, Vianna colabora en la creación de dicho estereotipo elogiando a los antepasados del sertanero, los bandeirantes, paulistas descendientes de portugueses que en su cruce con los tapuia, habrían creado una variante cultural nueva, la del sertanero<sup>3</sup>. En este sentido, se puede comprender que su elogio de los bandeirantes proyecta una genealogía de valor para los sertaneros. En términos de Vianna, los bandeirantes no abrían tenido otro auxilio además de las de su energía, de su ambición y su bravura<sup>4</sup>, pero a pesar de su escasez de recursos, sus migraciones y conquistas poseen una movilidad “perturbadora”.

El sertón como quiera que sea, se convirtió por ese tiempo en una tierra benigna para la arianización y esas determinación del área geográfica confluyeron en que se construyera una imagen del sertón como una tierra donde se producía un nuevo hombre, el hombre propiamente brasileiro<sup>5</sup>. No de una manera total, pero si constitutiva estos procedimientos construyeron un espacio específico para el sertón, un espacio que daba nacimiento a un hombre propiamente brasileiro: el hombre del sertón. Enfocándome más concretamente en el tema que me atañe en esta oportunidad, mi interés es observar cómo ese espacio telúrico se convirtió de estas formas en una matriz que le ofrecía al artista un especial riqueza ficcional. Si se aceptaba participar de la discusión intelectual sobre Brasil, si se respondía al imperativo del intelectual del momento de hablar sobre la nación, el espacio del sertón aparecía poderosamente en la imaginación del artista, imponiendo no solo su escenario, sino también su orientación telúrica.

Volviendo a las dos novelas que analizaré en esta tesis y al tema de la misma, frente a este panorama, las particulares similitudes de la temática sertanera de ambas novelas, me llevaron a observar un paradigma común en ambas que superaba las determinaciones particulares de cada una, haciéndome reparar en su mitologización del sertanero y del sertón.

Estimulada por estos hallazgos, me ha parecido necesario establecer una metodología de estudio de las novelas. Para tales efectos, en el primer capítulo “Discusión preliminar” comienzo describiendo la situación de *Vidas secas* y *Campo general* en relación a la literatura brasilera de los años treinta y cuarenta, notando los rasgos que las distinguen, pero más aún, aquellos que, sin ser apuntados por la crítica tradicional, permiten reunir las bajo una misma mirada analítica. Así, ambas construyen un discurso profundamente antropocéntrico y neohumanista que resalta las conciencias y

---

<sup>3</sup> Recoge de esta manera, la hipótesis que Euclides Da Cunha desarrolla en *Los sertones*.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, 78

<sup>5</sup> Como recuerda Seth Garfield, los funcionarios del Estado Nuevo afirmaban: que el “potencial del sertón no seguiría siendo desperdiciado. La extracción de preciosos recursos naturales y humanos del sertón aseguraría la prosperidad de la nación. Como observo Vargas, el Brasil no necesitaba mirar para afuera de su propio quintal olvidado, “valles fértiles y vastos” e “entrañas de la tierra, ...de donde los instrumentos de nuestra defensa y de nuestro progreso industrial serán forjados”. Al proporcionar escuelas y servicios de salud para los sertaneros, las redes de comunicación y transporte, el gobierno consolidaría la nación como un todo orgánico”. Cfr: Garfield, Seth. “As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas”. *Rev. bras. Hist.*, 2000, vol. 20, no.39, p.13-36.

virtudes físicas y morales que caracterizan a los personajes principales.

Luego, en el segundo capítulo, describo con más profundidad la construcción del espacio del sertón que se entablo durante el gobierno de Vargas y observo que una lectura como la que me propongo hacer -que integra dicha determinante- es provechosa para una lectura actual de las obras. Profundizando más en el tema explico que los relatos míticos de las novelas unen el discurso familiar con remanentes propiamente míticos en una construcción alegórica de las obras que proyecta la mitificación del sertanero y del sertón.

Posteriormente, en el tercer capítulo, analizo, precisamente, la construcción alegórica de los mitos novelescos, mediante el análisis de los discurso parabolares presentes en las novelas. Como se verá, el discurso parabólico en las novelas comienza a desarrollarse con características que podrían parecer incidentales como la brevedad y la sencillez temática de las novelas, pero que también se manifiesta en la reminiscencias que poseen las novelas del discurso parabolar cristiano y específicamente el discurso martirológico. Como las parábolas cristianas, las novelas usan la estrategia didáctica de la ostensión para producir un discurso moralizante que se corporiza en la imagen modélica del sertanero.

Luego, en el cuarto capítulo, me enfoco más concretamente en la materia mitificada y analizo la mitificación de los protagonistas quienes, a través de las novelas, se convierten en arquetipos del sertón, mediante el procedimiento retórico y semiótico de la emblematización. Este procedimiento manifiesta su estilización en, al menos, tres planos de acción: primero, en las remisiones entre rasgos de los personajes con aquellos característicos del mundo compuesto en las novelas al que los personajes pertenecen y representan; segundo, en las remisiones entre los personajes y los mundos con algunas situaciones o características sociales, anímicas o morales del espacio representado; y tercero, en la estilización última que remite desde los rasgos instalados textualmente a una realidad extratextual efectiva y ya no solamente literaria: la cultura sertanera. Mediante esta emblematización, los personajes representados estilizan una serie de rasgos característicos propios a un colectivo cultural determinado, aunque, además, debido al centramiento casi total de las novelas sobre sus conciencias y virtudes, amplía el grupo de identificación a un plano universal, en el que prima su condición humana.

Por último, en el quinto capítulo, observo la mitificación del sertón como espacio, mitificación que presenta un lugar conclusivo y culmine en la mitificación del sertanero y del sertón que se desarrolla en las novelas. Para estos efectos, en este capítulo analizo las caracterizaciones que construyen el espacio del sertón como el espacio de un origen. Luego examino las maneras en que la relación que los protagonistas entablan con el sertón va construyendo otro proceso de mitificación, que sella la mitificación del sertón como un origen de un alcance patrinómico para el Brasil.



# Capítulo 1: Discusión preliminar sobre la situación de *Vidas secas* y *Campo general*

Entre los años veinte y cuarenta del siglo XX, se puede observar en la literatura brasilera un nuevo auge de la temática sertanera. Esta temática ya había ocupado un lugar central en el imaginario cultural brasilero durante el siglo XIX con la poesía romántica de Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Castro Alves, y otros, pasando por la prosa romántica de Bernardo Guimarães y de José de Alencar, con su obra *O sertanejo*, y revistiéndose también de gran importancia a fines del siglo XIX y principios del XX, a través de la paradigmática publicación de *Los sertones* de Euclides da Cunha.

Ahora bien, sobre la reaparición de este tema entre la segunda y cuarta década del siglo XX y su cambio de enfoque, existen al menos dos hechos o fenómenos claros que lo testimonian. De un lado, el Congreso Brasileño de Regionalismo promovido por Gilberto Freyre en 1926, en Recife, y en el que participan, entre muchos otros, João Ribeiro y el poeta Manuel Bandeira, quienes son actualmente reconocidos por promover una renovación de la poesía brasilera de la región a partir de las propuestas modernistas. De este congreso surge como programa fundamental el *Manifiesto Regionalista* en el que se plantea como objetivo la organización de un Brasil que funcione desde la premisa de su composición como un conglomerado regional, cuya riqueza se halla justamente en la posesión de esa variedad cultural. Ahora bien, de la mano de la consecución de ese

objetivo, el movimiento reviste al nordeste de notoriedad, ya que esa región resulta el ejemplo que testimonia con más potencia de aquella riqueza regional del país.<sup>6</sup> Y, es también desde él, que surgen diversas propuestas literarias y de reivindicación de las tradiciones de la región, como la de Gilberto Freyre y su reelaboración del habla sertanera.

De otro lado, pocos años después de la realización de ese congreso, durante los años 30, Maceió se constituye como un importante centro cultural, seno de otra agrupación de intelectuales. De ella, forman parte José Lins do Rego, Rachel de Queirós, Jorge de Lima, Valdemar Cavalcanti, Aurélio Buarque de Holanda, Carlos Paurílio, Alberto Passo Guimarães y Aluísio Branco. Este era el movimiento del 30 que fue, según Jorge Amado, un movimiento literario que sumó a las conquistas artísticas ganadas por el modernismo un interés real por el hombre, que se expresó en un giro realista hacia el documentalismo.<sup>7</sup>

Como es de esperar, a partir de este contexto de revaloración del Sertón, en el ámbito de la literatura se genera una transformación en sus formas de comprender y proyectar la tematización de lo regional, abandonando los parámetros pintoresquistas o naturalistas que reinaban en la literatura brasilera decimonónica. En vez de continuar con la mirada ordenadora desde los supuestos avances modernizadores propugnados por las metrópolis europeas respecto de la civilización y la barbarie, tratando de erradicar el retraso cultural en el que se hallaban todos aquellos habitantes del ámbito rural, en este nuevo momento, se generan diversas propuestas artísticas y sociales que van desde la reelaboración del habla brasilera a partir de la recuperación de las costumbres propias del sertanero -como mencione, un ejemplo es la de Freyre-, hacia un pretendido realismo documentalista -la del grupo de Maceió-, sin la vieja intención de recubrir de localismo los aspectos exóticos fuera de la urbe, sino que con un carácter de denuncia y compromiso social. En ambos casos, lo que se entrevé es una renovación en la mirada que el intelectual plantea, al menos artísticamente, hacia el mundo del Sertón, en relación con la configuración del proyecto cultural y educativo que se prepara para el siglo XX brasilero.

*Vidas secas* de Graciliano Ramos, en este sentido, es una novela paradigmática que, al modo de punta de lanza, manifiesta esta renovación de manera fundacional. Es por eso que, incluso en el contexto de la “novela del 30”, la obra de Ramos presentó una novedad.

La expresión “novela del 30” -escrita en Brasil a partir de 1928, año de la publicación de *A bagaceira*, de José Américo de Almeida- se refiere a una tradición muy expandida, que integró, además de la novelística de Ramos, a las obras de los autores de Maceió que ya mencioné más arriba. Temáticamente, esta corriente mostró las contradicciones de un Brasil que se quería moderno, urbano e industrializado, describiendo al campo como un espacio dominado por una sociedad patriarcal en decadencia. Sônia Brayner

---

<sup>6</sup> Freyre, Gilberto. Manifiesto regionalista. Disponible en: <http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/index01.html>. Consultado 30 de Julio.

<sup>7</sup> Amado, Jorge. “Graciliano Ramos. O homem e sua obra”. Disponible en: <http://www.geocities.com/gracilianoramos/doc2.htm>. Consultado 30 de Julio.

explica que esa descripción, enfocada en torno a la problemática de la tierra y expresada en términos sociológicos y documentales, es el primer denominador común del grupo. En este sentido, la crítica tradicional sobre la literatura brasileira, en busca de establecer clasificaciones generales que permitieran comprender el desarrollo histórico de las novelas a partir de rasgos caracterizadores de los distintos movimientos, no procuró insistir sobre algunas de las diferencias específicas de *Vidas secas*, más allá de su inserción en la temática sertanera y en sus aspectos denunciadores de la injusticia y violencia padecidas por los habitantes de esas regiones. Quizás, la única particularización posible efectuada sobre esta generación de escritores sea la opinión de algunos críticos, como Brayner, que señalan que, de todos modos, no hay otros rasgos más que los temáticos que permitan identificar al grupo en términos generales, ya que la meditación, introspección y denuncia social se dan en todos ellos según distintos tratamientos.<sup>8</sup>

Sin embargo, es vital destacarlo, la obra de Ramos resulta aún más peculiar respecto de la tipificación hecha en torno a “la novela del 30”. Ramos no se ocupa del “problema de la tierra”. *Vidas secas* se concentra casi por completo en la narración de un período específico en la vida de un solo sertanero, Fabiano, y casi no se extiende en la descripción de los estragos de la sequía, que es la catástrofe natural que redobla la condición marginal de esa región durante esos años. En otras palabras, la problemática de la tierra no representa en esta obra un tema transversal para ser observado en distintos casos, tal como lo hicieron Rachel de Queiroz, Jorge Amado o Erico Veríssimo, sino que se vuelve evidente que esta utiliza un tipo de documentalismo crítico como modo discursivo fundamental, pero –y a pesar de la contemporaneidad de su obra con la corriente del 30 y de su filiación personal y política con el grupo– *Vidas secas* (1938) posee sus propias desviaciones y transformaciones que dan cuenta de un cambio más profundo en los modos de representar y participar estéticamente de los nuevos procesos culturales que enfrenta el Brasil.

Esto se comprende con más claridad al observar que los procedimientos artísticos de *Vidas secas* toman un camino aún más alejado de la novela regionalista tradicional y que la “novela del 30”, que todavía sigue algunos rasgos del molde realista que esta novela tradicional generó. Es por eso, que se podría decir que *Vidas secas* plantea artísticamente una postura más radical de ruptura con el regionalismo decimonónico. En este sentido, Florencia Garramuño nota los rasgos que separan a *Vidas secas* de la “novela regionalista” tradicional y con ello, de algunas narraciones “del 30”. El rasgo primero y más general que nota es aquel que se relaciona con su ruptura con el realismo.

***Partiendo de este regionalismo, que en vez de regionalizar o particularizar, desde el título, parece plantear precisamente lo contrario, la novela instituye una serie de diferencias y subversiones pausadas, cuya soterrada forma de acción consiste en hacer explotar desde dentro los pilares de ese realismo.***<sup>9</sup>

Garramuño argumenta que la forma más visible de la explosión del realismo es la

---

<sup>8</sup> Brayner, Sonia. “Graciliano Ramos”. En: Coutinho, Afrânio *A Literatura no Brasil. Volume 5. Era Modernista*, Rio de Janeiro: José Olympio y EDUFF. 1986, 389 s.

<sup>9</sup> Garramuño, Florencia. “El regionalismo equívoco de *Vidas secas*”. En: Ramos, Graciliano. *op. cit.*, 20.

difuminación de la figura del narrador en la obra. En *Vidas secas*, explica Garramuño, “no existe narrador omnisciente que se adjudique sobre los personajes el derecho a juzgarlos y condenarlos moralmente”, a diferencia del regionalismo tradicional, “donde el exterior es la materia de la novela, lo que ha llevado a algunos críticos a nombrar este tipo de narrativa como *novela de la tierra*, ya que los personajes están en función del ambiente y a menudo no son sino excrecencias del mismo”.<sup>10</sup> De tal forma, en Graciliano Ramos, el narrador en tercera persona sólo sirve de sostén para el discurso indirecto libre de sus personajes, que desplaza hasta casi hacer desaparecer la voz omnipresente y enjuiciadora del narrador personal decimonónico.<sup>11</sup>

Pero la ruptura de la obra de Ramos respecto de la “novela regionalista” va aún más allá, ya que en Ramos ya no existe aquella vasta descripción de paisajes. Las clásicas descripciones extensas del ambiente son sustituidas por lo que Garramuño denomina *la interioridad del paisaje*, o sea, la introspección de los personajes y las percepciones que éstos tienen, siempre cargadas de reflexiones sobre este espacio exterior.

En este sentido, explica Garramuño, confrontada a la novela regionalista, donde el foco fue tradicionalmente la descripción de la sequía, de sus consecuencias miserables y de los colores incendiados que pintaba en el horizonte del Sertón, *Vidas secas* implica un cambio de paradigma.<sup>12</sup> *La interioridad del paisaje*, a pesar de ser un elemento expresivo incipientemente desarrollado por otros escritores de la “novela del 30”<sup>13</sup>, se exagera en *Vidas secas*, al punto de volverse clara manifestación de un cambio. La conclusión que es posible esbozar es que la *interioridad del paisaje* pone en escena el centramiento de la novela en el hombre y su conciencia.

Dieciocho años más tarde de la aparición de *Vidas secas*, João Guimarães Rosa publica el libro *Cuerpo de baile*, que conjunta una serie de cuentos y novelas escritos por este autor a lo largo de los años cuarenta y principios de los cincuenta, entre los que destaca *Campo general*.<sup>14</sup> Esta última novela, que narra un episodio en la vida de un niño habitante del Mutún –sitio ubicado en la zona agreste del Sertón en el norte de Minas Gerais– sorprende fuertemente en relación con su contexto de aparición no sólo por su irrupción tardía en la temática sertanera que ya iba quedando atrás, sino porque

<sup>10</sup> *Ibid.*, 20.

<sup>11</sup> Para notar las características principales que constituyen al narrador personal, véase el artículo de Wolfgang Kayser, “Origen y crisis de la novela moderna”, *Revista Mapocho*, Año III, tomo III, N° 3, Vol. 9, 1965, 58-80.

<sup>12</sup> Garramuño, Florencia, *op cit.*, 21.

<sup>13</sup> Como sucede, por ejemplo, con Rachel de Queiroz en su novela *El Quince*.

<sup>14</sup> En un principio, *Campo General*, junto a otras novelas como *Noites do sertão* y *No Urubuquaquá, no Pinhém*, formó parte del libro *Corpo de baile*, el cual, a pesar de haberse publicado el año 1956, se sospecha fue escribiéndose a lo largo de los años que João Guimarães Rosa vivió en el extranjero. Posteriormente, este volumen fue dividido en ediciones diferentes, organizadas por el propio Rosa, hasta dar con la forma que perdura hasta hoy. En esta nueva organización, *Campo General* está integrada al volumen titulado *Manuelzão e Miguilim*. Todos estos reordenamientos evidencian que el texto es una novela autónoma y sin relación explícita con cualquier otra del autor. Wey, Valquiria, “Prólogo”. En: *Ibid.*, 9 s.

en ella la reelaboración de la forma con la que se toca el tema del Sertón es total, lo que determina su carácter evidentemente rupturista respecto del regionalismo tradicional e, incluso, del de “la novela del 30”. Dicha reinención se inicia en el mismo lenguaje literario que se compone lingüísticamente a partir de la reelaboración del habla del hombre sertanero que es puesto en escena. Así lo explica Franklin de Oliveira, quien indica que la lengua rosiana se convirtió en un idioma en el cual los objetos fluctúan en una atmósfera en la que el significado de cada cosa está en continua mutación, creando un regionalismo que posee un nuevo lenguaje, que nace de la reelaboración de las hablas brasileras y que resulta en la estilización del habla sertanera.<sup>15</sup> Es decir, que la incorporación del mundo y sus conflictos no resultan a partir de una representación documentalista para denunciar los abusos, injusticias o violencias que padecen los sertaneros, sino que se producen a través de los discursos y sus modos de construir la realidad como parte fundamental de la composición de la novela, dando cuenta de que la escritura de João Guimarães Rosa pone en evidencia, con una ostensión clara, el carácter lingüístico de la realidad.

Así, la obra de Guimarães Rosa surge de la abstracción que supera al realismo en la búsqueda de una trascendencia diversa de los conflictos humanos desplegados por sobre el paisaje y sus determinaciones. La interpretación de Alfredo Bosi es ilustrativa para entender los fines de esta abstracción. Bosi explica que Rosa procede aboliendo intencionadamente las fronteras entre la narrativa y la lírica. Según el crítico, sus historias son fábulas que velan y revelan una visión global de existencia, próxima a la de un panteísmo religioso. O sea, una narración propensa a fundir en una única realidad la naturaleza, el bien y el mal, lo divino y lo demoníaco, lo único y lo múltiple. Según Bosi, lo mitopoético es, en definitiva, la solución novelesca de Guimarães Rosa y su obra se sitúa en la vanguardia de la narrativa contemporánea que se aproxima hasta los límites de lo real e irreal y explora con pasión las dimensiones preconscientes del ser humano.<sup>16</sup>

A partir de estas características presentes en *Campo general* y que alcanzarán su máxima expresión en la más reconocida novela de este escritor, *Grande Sertón: veredas*, no parece extraño que la crítica literaria haya situado su narrativa, dentro del panorama histórico de la literatura brasileras, en un momento completamente distinto a la de Graciliano Ramos, en la medida en que sus procedimientos estilísticos y de representación configurarían un paradigma diferente al del regionalismo documentalista con el que se identificó primeramente a las novelas de este último. Sería insensato decir que estas apreciaciones sobre la literatura rosiana son erróneas, ya que claramente dan cuenta de los rasgos centrales que lo caracterizan como un narrador paradigmático de la literatura brasileras de la segunda mitad del siglo XX en adelante, aunque sí es posible indicar que han producido una especie de compartimentos estancos en los que se clasifican las novelas y sus estilos, sin permitir el establecimiento de relaciones y nexos con narraciones de distintos grupos.

---

<sup>15</sup> Cfr. De Oliveira, Franklin. “Guimaraes Rosa”. En: Coutinho, Afranio. *op. cit.*, 475 ss.

<sup>16</sup> Bosi, Alfredo. “Tendencias contemporáneas”. En: *Historia concisa de la literatura brasileras*. México: Fondo de cultura económica, 1982, 458 s.

Entendiendo, entonces, que tanto *Campo general* de João Guimarães Rosa como *Vidas secas* de Graciliano Ramos corresponden a novelas paradigmáticas dentro del concierto de la renovación del tópico regional y que la división que las separa resulta de una mirada generalizadora de los fenómenos literarios del Brasil desde una perspectiva estilística-generacional, es posible indagar sobre los rasgos y procedimientos artísticos y estéticos que, más allá de lo temático, las hermanan. De tal forma, ahondando en la perspectiva que insinúa la fijación de Guimarães Rosa en el ser humano y sus dimensiones preconscientes, puedo destacar, a su vez, un rescate análogo en Graciliano Ramos, tal como ocurre en *Vidas secas*. Si en la escritura de João Guimarães Rosa, como lo piensa Horacio Costa, el Sertón, “en vez de un dato objetivo exterior al personaje y que lo condiciona, [...] pasa a ser una “cosa mental”, un sentimiento omnipresente que termina por propiciar la abstracción misma de la propia región”<sup>17</sup>, en la de Ramos, el paisaje se compone, al menos en *Vidas secas*, en relación directa con la interioridad de la conciencia de Fabiano y sus experiencias, lo que manifiesta en ambas, claro que con diferencias de énfasis, un abandono del afán totalizante de la novela regionalista tradicional en su aspecto descriptivo por una mirada antropocéntrica y neohumanista<sup>18</sup>.

En consecuencia, desde la mirada panorámica que he establecido respecto de las subversiones artísticas que estos autores llevan a cabo con sus narraciones en relación con el paradigma estético de su tiempo, sin importar (todavía) la solución novelesca de *Vidas Secas* o *Campo General*, es necesario reiterar que en ambas el realismo es trocado por una abstracción que descentra el mundo del sostén referencial y dirige la mirada hacia las dimensiones preconscientes del ser humano, en una búsqueda de la intimidad del hombre sertanero.

En virtud de lo anterior, incorporando la temática sertanera desde una perspectiva íntima sin quebrar del todo el discurso literario heredado desde occidente, el antropocentrismo neohumanista que observábamos en sus novelas se comprende como un esfuerzo por parte de estos escritores por construir un discurso reivindicativo sobre la realidad del Sertón.<sup>19</sup> A partir de este discurso, las novelas comparten una serie de recursos artísticos dispuestos con función didáctica que apuntan principalmente a la reivindicación del sertanero y su cultura, pero ya no desde una observación o denuncia exterior, como estaba dado en el paradigma científico heredado del siglo XIX, sino que desde una dimensión íntima que subraya sus experiencias y virtudes de los sertaneros y que culmina en el proceso de mitificación del sertanero de ambas obras que se explicará en el siguiente capítulo.

---

<sup>17</sup> Costa, Horacio, “Tres escritores y la región”, *op. cit.*, 227.

<sup>18</sup> Con las ideas de antropocentrismo o neohumanismo quiero dar a entender la clara centralidad del hombre en el universo narrativo, de un modo similar a como la emplea Luis Eyzaguirre, en *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*. En dicho libro, el investigador identifica una tendencia general que él denomina neohumanismo o humanismo antropocéntrico y que es perceptible en las generaciones literarias que se dan entre 1924 y 1954. Esta tendencia, como se desprende de su nombre, lleva a situar al hombre al centro del universo novelesco, implicando que “se parte de la base de que al hombre le corresponde por derecho propio esa posición y que se disloca el orden natural de las cosas cuando se le desplaza de ella”. Eyzaguirre, Luis, *El héroe en la novela hispanoamericana del siglo XX*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1972.





## Capítulo 2: La matriz del sertón

Como ya se mencionó en la introducción, el objetivo de esta tesis será analizar cómo en las novelas que hoy estudio, los discursos apologéticos del sertanero no se detienen en su reivindicación, sino que producen además un tipo de discurso celebratorio que culmina en la mitificación de su cultura. De esa manera, los protagonistas de las novelas y su mundo, el sertón, se transforman en símbolos que trascienden la humanidad de los personajes e incluso trascienden, en el nivel de las recepciones, las fronteras de las propias novelas.<sup>20</sup>

Antes de entrar completamente en este tema, me parece importante observar algunos de sus antecedentes y reconocer la presencia de un “discurso de la escasez” en ambas novelas en la construcción de los personajes, las familias y los ambientes, todos determinados por la pobreza y la marginalidad. Las narraciones se extienden en su intento de documentar esta precariedad material, pero además de fijarse en ella, plantean sus consecuencias, los trabajos esforzados de los protagonistas, su batalla testaruda contra un destino siempre adverso. Claro que este discurso no es gratuito ni externo a los problemas del momento, por lo que al observar los discursos de Getulio Vargas de la época es posible hallar un correlato. Vargas fijaba la retórica de sus discursos nacionalistas en la apelación a la fuerza del trabajador brasileiro, fuerza-motor para superar la escasez. El discurso de Getulio Vargas se desarrollaba de esta manera como un discurso de la pobreza, enriquecido y fortalecido por las consecuencias anímicas que legó en la población la segunda guerra mundial. Ahora bien, dentro de la retórica de la

---

<sup>20</sup> Afranio Coutinho realiza una lectura mítica sobre varias obras de Guimarães Rosa en: Coutinho, Eduardo F. (Comp.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983.

escasez hay un discurso específico del gobierno de Getúlio Vargas que es especialmente atingente en relación a la temática de las novelas. Entre 1930 y 1945, desde el gobierno se crea un discurso que proyecta al sertanero como una imagen prototípica y genérica para el brasileiro, debido a que las determinaciones de firmeza que se le otorgaron durante el siglo XIX –especialmente por *Los sertones* de Da Cunha– permitían instaurarlo como la imagen del hombre trabajador brasileiro que el gobierno deseaba forjar. En términos reales, el sertanero sirvió como una imagen aglutinante, que ante la vastedad territorial y la multiplicidad de regiones y culturas del país posibilitaba el proyecto de la construcción de un estado nacional sólido y homogéneo.<sup>21</sup>

La construcción cultural del sertón y del sertanero es un tema de larguísima tradición en el Brasil<sup>22</sup>, pero uno de los más importantes artífices del proceso de sedimentación de ciertas características suyas fue F. J. Oliveira Vianna. El pensamiento sociológico de Oliveira Vianna, junto con las propuestas estratégicas de Lindolfo Boeckel Collor, constituyeron la referencia teórica que Getúlio Vargas ocupó para elaborar su propuesta modernizadora del Estado y de la sociedad brasileira, a lo largo de la década del 30 del siglo XX. Dentro de dicha propuesta, el sertanero ocupó un lugar preferencial y, por ello, en *Evolução do povo brasileiro* (1923) Vianna describe de la siguiente manera sus antepasados.

***En el norte hay que distinguir dos irradiaciones de colonizadores, el de las zonas de la costa y el de las zonas del interior, independientes unas de otras y teniendo cada cual sus agentes especiales. Por la costa, desde Bahía hasta Maraíao, se constituyen pequeños centros dispersos de colonización, de origen más o menos oficial (...) Estos van a ser alcanzadas y domesticadas por otra corriente de colonizadores, más audaces, más ambiciosos, más enérgicos que los retardados conquistadores del litoral. Son los vaqueros, los pastores, los criadores de San Francisco. Dadas las particularidades del curso de ese gran río, los criadores pernambucanos, que se habían acumulado en sus valles inferiores, suben por él y llegan al centro de nuestros sertones septentrionales.***<sup>23</sup>

Además de este grupo, Oliveira Vianna elogia otro, aquél que “conquistó” el Brasil central, y que es el mismo que fue bautizado como ascendiente maestro de los sertaneros en *Los sertones*. El grupo de los *bandeirantes*: paulistas descendientes de portugueses que durante los primeros siglos coloniales se aventuraron desde las costas pobladas hacia las

<sup>21</sup> Para una discusión y exposición más precisa de estos problemas sobre la integración regional recomiendo la lectura de Oliveira, Lúcia Lippi. “The conquest of territory: backlands and frontier in Brazilian thought”. *Hist. cienc. saude-Manguinhos.*, Vol. V, (Suplemento), Río de Janeiro, Enero -Julio 1998. Disponible en: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-59701998000400011&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59701998000400011&lng=en&nrm=iso) Consultado el 27 de julio de 2007. Pré-publicação; y, dos Reis Peçanha, Michelle, et al. “Os intelectuais e o Estado Novo: Um Estudo sobre o nacionalismo nas páginas da Revista Cultura Política (1941-1945)”. *Revista Iniciação Científica*. Disponible en: [http://www.newtonpaiva.br/PDF/0304/Parte2\\_Cap4.pdf](http://www.newtonpaiva.br/PDF/0304/Parte2_Cap4.pdf) Consultado el 27 de julio de 2007.

<sup>22</sup> Un artículo que habla de esta tradición es de Janaína Amado: “Região, sertão, nação”. *Estudos Históricas, Rio de Janeiro, vol.8, n.15, 1995, p. 145-151.*

<sup>23</sup> *Vianna Oliveira. Evolução do povo brasileiro. São Paulo: Monteiro Lobato e Co. Editores. 77*

regiones inexploradas del Brasil, y que en su cruce con los tapuia, habrían conformado, según Da Cunha, una variante cultural nueva, la del sertanero, caracterizada por una constitución física y moral que lo determina. En este sentido, se puede comprender que el elogio en el libro de Vianna al grupo de los bandeirantes proyecta en términos genealógicos y originarios una alabanza a los sertaneros.

***Del Brasil central y meridional la obra gigantesca del doblamiento es realizada integralmente por los paulistas, sin otro auxilio sino el de su energía, el de su ambición, el de su bravura***<sup>24</sup>.

Vianna se detiene a observar la imagen épica que para él representa la conquista de los bandeirantes y las consecuencias que esta comporta en la configuración de un tipo humano fundamental para el país. Según el autor, la movilidad e ímpetu del grupo llega a ser perturbadora en tanto exaltación de esas características que los constituyen: la energía, la ambición y su bravura.

***En esa estupenda proyección de nuestros grupos colonizadores hacia el interior, hay múltiples elementos que recuerdan a la formidable contradanza de los pueblos bárbaros al abrirse la edad media, cuando, por ocasión de la gran invasión y presión violenta de los hunos, se precipita sobre la Europa meridional la avalancha de tribus septentrionales. En estas como en aquellas, se aprecia el mismo nomadismo inicial. La misma inestabilidad, la misma movilidad, la misma impetuosidad belicosa de los grupos en migración. En las zonas de los campos auríferos, en Minas, en Goyaz, en Matto Grosso, la movilidad y el nomadismo de los bandos de pobladores dan una sensación despampanante y perturbadora a quien los imagina dislocándose sucesivamente de uno para otro lado, a través de los cursos de agua, cascadas, riachos, riberas o aglomerándose compactamente, en una multitud hormigueante, en torno de las cazas para abandonarlas luego después en masa, a la noticia de un nuevo descubrimiento a algunos kilómetros de distancia.***<sup>25</sup>

Este es el ímpetu y bravura que, gracias a la creatividad de Vianna, confluyeron en la creación de una imagen específica del sertanero y de un constructo sobre el sertón que la tenía por una tierra benigna para la arianización y un espacio de potencias telúricas. *El sertón era la tierra donde se producía un nuevo hombre, el hombre brasileiro.* Por esta razón, Oliveira Vianna se ve en la obligación de desmentir “científicamente” las ideas sobre la generación de una nueva raza degradada en el sertón, a pesar de que, sin dudarlo, pueda afirmar que de la tierra sertanera nacerá “el ario vestido con la librea de nuestros climas tropicales”.<sup>26</sup>

***Ni un dato digno de fe científica justifica, por otro lado, la afirmación un tanto generalizada de que en la zona del nordeste se está elaborando una subraza mestiza. Los tipos cruzados, como vimos, no tienen estabilidad somatológica, están siempre sujetos a movimiento de regresión al tipo antropológico de las originarias. El caboclo del nordeste, mestizo indo-ario, tiene que evolucionar en***

<sup>24</sup> *Ibid.*, Pp.78

<sup>25</sup> *Ibid.*, Pp. 87

<sup>26</sup> *Ibid.* Pp 166.

***un sentido u en otro, o para el hombre americano o para el hombre europeo. Por eso no nos parece posible la fijación definitiva del tipo antropológico de nuestros sertaneros del nordeste, esto es, la formación en aquella parte del país de una nueva categoría étnica, perfectamente definida y estabilizada. Dado, sin embargo, el sentido que muestran tener entre nosotros las selecciones étnicas, creemos que la regresión del tipo mameluco se dará a favor del hombre blanco, por la progresiva eliminación de la sangre del negro. En la masa cabocla del nordeste, el tipo que ha de emerger al fin de ese trabajoso proceso selectivo a la que está sujeto, será allí, como al centro, como al sur, como en todo el país, el ario vestido con la librea de nuestros climas tropicales.***<sup>27</sup>

Desde esta perspectiva se comprende el hecho de que Vianna ocupe al sertanero para concluir el capítulo sobre la “Evolución de la raza” del pueblo brasileiro. Es él, el que indica elocuentemente el advenimiento de la raza aria en los climas tropicales del Brasil. Y es él, el detentor de una belleza que le permite evocar por momentos al hombre ario que tanto añora para el Brasil en su libro.

***Bien diversamente de los pobres mestizos, que pueblan los campos de Itapeya, los moradores de los Campos Generales son altos y bien hechos, de cabellos castaños y tez colorada y traen en la fisonomía el cuño de la bondad y de la inteligencia. Son las mujeres en su mayor parte, sumamente bonitas, tienen las caras de color de rosa y en los trazos una delicadeza tal como nunca noté en brasilera alguna.***<sup>28</sup>

No de una manera directa, pero si en cierta medida fundacionalmente, estos procedimientos y otros similares transformaron el espacio del sertón. Al hablar de espacio lo hago en términos de Michel de Certeau, para quien este último, contrapuesto a la noción de lugar, aparece como el efecto producido por las operaciones pragmáticas que lo orientan, lo sitúan, lo temporalizan y lo hacen funcionar en una polivalente unidad de programas en conflicto o de proximidades contractuales.<sup>29</sup> En este contexto, al atraer esta noción de espacio me refiero a cómo, en este momento de la historia brasileira, se construye una imagen del sertón que lo tiene como un espacio telúrico, es decir, orientado, temporalizado y fusionado en una polivalente unidad que funciona bajo el designio de una promesa de futuro ligada a la tierra.

Ante este panorama, artísticamente este espacio ofrecía claros desafíos. Sin contar que el espacio del sertón estuvo conquistado por la poesía desde los románticos, durante los años treinta, cuarenta y cincuenta, el sertón se representó como un espacio alegórico y sinecdóquico: ya que como en él se generaba el hombre brasileiro, desde él se podía apelar a toda la sociedad brasileira. El sertón se volvió entonces el *locus* para apelar a los brasileiros y, en ese sentido, una categoría de intelección. Lo principal, sin embargo, está en que esta precisa concepción del sertón no era nueva. Lo nuevo en esta época es la estabilización del espacio del sertón a partir de estas características forjadas en las escrituras precedentes. De hecho, Janiana Amado explica:

<sup>27</sup> *Ibid.* Pp. 166

<sup>28</sup> *Ibid.* Pp.163

<sup>29</sup> De Certeau, Michel. “Spatial Stories”. *The Practice of Everyday Life*. Los Ángeles: University of California Press, 1984. 117.

***Vivido como una experiencia histórica, el sertón constituyó, desde el comienzo, por medio del pensamiento social, una categoría de entendimiento del Brasil, inicialmente en la condición de colonia portuguesa y después, en el siglo XIX, como una nación.***<sup>30</sup>

Como es posible apreciar, se comprende que este espacio fue creado inteligentemente, uniendo tradición y modernidad. Sin embargo, la astucia de su construcción no termina ahí. Con habilidad, a esta matriz espacial de cruces y posibilidades raciales e identitarias se le agregó la amplitud. “Generosamente” el sertón congregaba un campo dividido por la disidencia política, ofreciendo la cara de la lucha antiimperialista, de una lucha por lo brasilero y una oposición a la tradición que había visto en él un espacio que albergaba a “los sanguinarios salvajes habitantes de los sertones”.<sup>31</sup> En este sentido, invierte la designación del espacio de lo otro, convirtiéndolo orgullosamente en el posible espacio de “lo nuestro”.

***Para el colonizador, el “sertón” constituía el espacio de lo otro, el espacio de la alteridad por excelencia. Sin embargo, ¿qué otro podría ser, sino el propio y invertido, deformado, estilizado? A partir de la construcción de alteridades, durante los procesos de colonización, los europeos erigieron y refinaron sus propias identidades: “La asimilación conceptual del Otro geográfico introdujo una tensión dialéctica dentro del punto de vista del mundo europeo que determinó cómo Europa percibió el mundo de afuera y, más importante, cómo se tornó virtualmente indispensable para la concepción de sí misma”, explicó Bassin (1991:764), complementado por Hurbon (1993:205-16) y Mazzoleni (1992:5-22), entre otros.***<sup>32</sup>

A cambio de esta percepción atribuida, el sertón reclamaba su unicidad. Él no era cualquier espacio, sino el espacio de lo telúrico y, por tanto, un espacio conquistado por la fecundidad de este telurismo. Así, el poder de esa retórica sobre la fijación de este espacio es evidente. Al respecto, De Certeau aclara que siempre “cada descripción es más que una fijación” del espacio. En efecto, es un hecho culturalmente creativo, ya que al reunirse una serie de circunstancias efectivamente practicadas la descripción y atribución de características adquiere poder preformativo.<sup>33</sup> Retomando, entonces, el tema del telurismo del sertón y observando cómo la retórica fascista del gobierno de Vargas conformó una matriz productora de y sobre el sertón y su telurismo, se comprende que para participar de la construcción de ese espacio se imponía una escritura que estableciera un ejercicio análogo, un ejercicio telúrico. Así, la promoción de historias sobre el sertón entraron en relación con esta retórica e imaginario dispuestos,

<sup>30</sup> Amado, Janaina. *op. cit.* 2.

<sup>31</sup> Estas son las palabras que ocupa para describir al sertón el presidente de la provincia del Matto Grosso, en el siglo XVIII. Amado, Janaina. *op. cit.* 5.

<sup>32</sup> Amado, Janaina. *op. cit.* 7. *Como comentan varios historiadores, desde el inicio de la historia del Brasil, el sertón configuró una perspectiva dual, conteniendo, en su interior, una virtualidad: la de su inversión. Infierno o paraíso, todo dependía del lugar de quien hablara.*

<sup>33</sup> De Certeau. *op. cit.* 123.

fundando un espacio con sus características y límites.

**Considerando el rol de las historias en la delimitación [del espacio] uno puede ver que la función primaria es autorizar el establecimiento, desplazamiento o trascendencia de los límites y como consecuencia, contraponer, dentro del campo cerrado del discurso, dos movimientos que se intersectan (fijación y transgresión de los límites) de tal forma que hacen a la historia una especie de matriz de crucigramas (una partición dinámica del espacio), cuyas figuras narrativas esenciales parecen ser la frontera y el puente.**<sup>34</sup>

De esta manera, la referencia al sertón apeló a un tipo de retórica determinada por esta idea de poder telúrico, la que fue utilizada por gran parte de la denominada “literatura regionalista” que describí en el primer capítulo y que, según Janaina Amado, historiadora del sertón, responde a ese telurismo. Según ella, el sertón: “Pobló los variados sertones que construyó con personajes colosales, poderosos símbolos, narrativas míticas, marcando con ellos, definitivamente, el imaginario brasileiro”<sup>35</sup>. Ramos y Rosa participan de esa escritura. Sobre el fondo de escasez del sertón descrita en las novelas, la riqueza humana del sertanero de *Vidas secas* y *Campo general* son también el germen de una nueva brasilidad.

A partir de esta situación, mi perspectiva sobre estas novelas observa otro cauce de lectura diverso aunque no opuesto a la lectura de la potencia de la denuncia de Ramos respecto de las injusticias cometidas contra el sertanero y su impresionante valor documental. Me parece que es significativo para una lectura actual de su obra en particular, reconocer algunos ejercicios mitificantes de su escritura que permiten observar de manera sopesada la carga política del autor. En este sentido, analizando la obra en términos políticos es posible observar cómo la ideología telúrica del sertón que en *Vidas secas* transforma a Fabiano en un hombre trabajador y perseverante a través de la novela, lo hace caer en una esclavitud; la esclavitud que Bataille reconoce en un tipo de “progreso racional, donde lo que importa ya no es la verdad del momento presente, sino los subsecuentes resultados de operaciones...”.<sup>36</sup> Siguiendo los postulados de Bataille, se puede afirmar que en la novela hay un valor asignado al trabajo, que esclaviza a la misma posibilidad de libertad, porque acepta la “laboriosa mentira del rico”, es decir, la manera en que le paga su explotación donde la verdad de la riqueza ha sido reemplazada por la de la extrema pobreza. De esta manera, esta novela seguiría la dinámica de las sociedades de la época, donde en los términos de Bataille, “las mentiras del rico son transformadas en verdad” y las sociedades son entonces “grandes engaños”.

<sup>37</sup>

De manera diversa, en *Campo General* el valor documental también está presente, pero creo que hay una complicidad mayor de la novela con el telurismo. En el “realismo

<sup>34</sup> De Certeau. *ibid.* 123.

<sup>35</sup> Amado, Janaina. *op. cit.* 2.

<sup>36</sup> Bataille, Georges. *The accursed share*. New York: Zone Books, 1988. 57.

<sup>37</sup> *ibid.* 140.

documental” de *Campo general*, es reconocible un sincretismo cultural de muy buena avenencia con los intentos de formación del “hombre nuevo” Getuliano y su carácter eminentemente mestizo. Mediante la ideología del mestizaje entonces en boga, especialmente por el hito que representa la publicación de *Casa Grande e Senzala* (1933) de Gilberto Freyre, Vargas pudo acuñar una “brasilidad” originaria desde la que fuera posible construir una identidad nacional lo suficientemente fuerte para abarcar no sólo el extenso territorio del país, sino además las múltiples diferencias étnicas. El libro de Freyre fue una de las soluciones más celebradas en torno a la idea del mestizaje como característica principal de los brasileros. Desde el subtítulo ya se da a entender la dirección que tomará su estudio: “Formación de la Familia Brasileira sobre el Régimen de la Economía Patriarcal” y ya en el primer capítulo se afirma que en relación al mestizaje, a la posibilidad de mezcla, “ningún pueblo colonizador, de los modernos, excedió o siquiera igualó en este punto a los portugueses. Este fue mezclándose gustosamente con mujeres de color inmediatamente después del primer contacto [...] La mezcla, más que la movilidad, fue el proceso por el cual los portugueses compensaron la deficiencia en masa del volumen humano para la colonización en gran escala sobre áreas extensísimas.”<sup>38</sup> Como advierte Valquiria Wey, Guimarães Rosa -demostrando su fe en la existencia de un “ser mestizo”, aún en sus textos el léxico de la lengua guaraní, del tupí y del habla popular sertanera para hallar su ontología: “La intención fue crear desde la camada más profunda del ser mestizo el instrumento que anuncia su extinción: la palabra intraducible para una cultura que no se funde, que al contrario de la raza no se hace mestiza. Tesis contraria, por cierto, a las del indigenismo hispanoamericano, que sostiene la heterogeneidad cultural. Confieso que si no hubiese encontrado en *Ave, palavra* una alusión explícita de que Guimarães Rosa se interesaba por la morfosintaxis del tupí guaraní, hubiese dudado de mi propia intuición y de mi propio trabajo”.<sup>39</sup>

En este contexto, observando la mitificación del sertanero trabajador en *Vidas secas* y del sertanero mestizo en *Campo General*, se puede aventurar que los discursos específicos de cada autor, el social de Ramos y el metafísico de Rosa, vinieron a convertirse en una solución, en una actualización de un relato maestro que los contiene y que sustenta sus obras. En este sentido, cada una de ellas estiliza y embellece al sertanero de una manera específica en un proceso mitologización. En términos de Herder, la creación de una fuente poética nacional, al mismo tiempo sagrada y patriótica.

A pesar de que el término mitología puede acarrear confusiones, ya que las novelas que estudio no integran ni se integran a relatos grecolatinos primigenios, el concepto me es indispensable para aludir al movimiento mitificante que llevan a cabo las novelas respecto del sertanero y el sertón. En este sentido, la composición de los textos y su instalación en un contexto determinado genera un movimiento que tiene como resultado la creación y fijación de una “mitología” propia. Rescato, entonces, la “sacralidad patrimonial” que Herder vio en el uso moderno del mito.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> Véase Freyre, Gilberto, *Casa Grande & Senzala. Formação da Família Brasileira sob o regime da Economia Patriarcal*, Río de Janeiro: Librería José Olympio Editora, 1983

<sup>39</sup> Wey, Valquiria. “Prólogo”. En: Rosa, João Guimarães. *Campo general y otros relatos*, México. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001. 16.

***Una canción nacional sagrada, secular y patrimonial, valiosa para ser presentada en el templo de Dios y para ser escrita en letras de oro en los archivos de la ciudad donde él canta un retrato familiar para una generación, más que una estatua para el héroe, como el noble orgullo de Píndaro bien lo sabe.***<sup>41</sup>

La pregunta entonces es cómo se hace viable la construcción de este tipo de relato, siendo que, como De Certeau explica, en la actualidad las historias no “fundan Roma”. De hecho, según De Certeau, en la vida contemporánea las historias disponen los espacios de una forma fragmentada, especialmente por el aumento de la heterogeneidad, el crecimiento de las referencias autorizadas, la excomunión de las divinidades territoriales, la desacralización de los lugares cazados por el espíritu de la historia y la extensión de áreas neutras privadas de legitimidad.<sup>42</sup> En este mismo sentido, es necesario considerar también que, sumado a todo lo anterior, la tecnocratización confina la significancia del espacio al nivel de la unidad familiar o individual y lleva a la multiplicación de relatos biográficos más que a la fundación mítica de una comunidad. No obstante estas determinaciones, yo diría que el giro propuesto por *Vidas Secas* y *Campo General* está justamente en su movimiento de recuperación del espacio de lo individual y la familia, propiciando, en la identificación con el sertanero y sus núcleos sociales, el advenimiento de un rol fundacional para sus fábulas.

***Es así también una “repetitio rerum”: A la vez una renovación y una repetición de los actos fundacionales originarios, una recitación y una citación de las genealogías que pueden legitimar nuevas empresas y una predicción y una promesa de triunfo al principio de las batallas, contratos o conquistas.***<sup>43</sup>

En este sentido, los “relatos biográficos” de las novelas, en búsqueda de la solemnidad que les confiere la sacralidad secular en la que se inscriben, coinciden con ejercicios similares al mito y recogen de éste algunas de sus formas. Así, considero fundamental la constitución de las novelas sobre una reformulación del motivo mítico del viaje, aunque, como lo veré en el próximo capítulo, hacia una condensación del espacio y de la vida de los personajes en el sertón. A diferencia del viaje mítico o la aventura del héroe<sup>44</sup>, en el caso de *Vidas Secas* y *Campo General* lo desconocido y sobrenatural son sus propios hogares, de los que ya habían “salido” por circunstancias incidentales. Fabiano, el retirante, encuentra un nuevo hogar en el sertón luego de huir de un caserío cercano, donde la sequía había sido más inclemente. Por su parte, Miguelín, el niño, vuelve a su

<sup>40</sup> Herder, Johann Gottfried. “On the modern usage of Mythology (48) *Selected early Works, 1764-1777*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press. 228 Herder indicó que este es el único uso apropiado del mito para el escritor moderno. Así, el artista no debía meramente transcribir o imitar lo moderno del mito antiguo, sino que debía esbozar el mito sobre la bases de una nueva y personal expresión.

<sup>41</sup> *ibid.*, 228.

<sup>42</sup> De Certeau. *op. cit.*, 124.

<sup>43</sup> Herder, Johann Gottfried. *op. cit.*, 228

<sup>44</sup> Para una descripción general de la estructura de la aventura del héroe, véase Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

hogar al Mutún, luego de ir a realizar su primera comunión, en un gesto que mitifica el ámbito de la narración.

De esta manera, desde el comienzo de la novela, el lector se fija concentradamente en el sertón, en búsqueda de un sentido que “sabe” debe aprehender y que fija su importancia sentimental con los finales de las novelas y la nueva partida de los personajes del sertón. Asimismo, la utilización de otro motivo mítico, el poder del destino adverso, tiene decisiva importancia en la constitución mitológica de las novelas. En ambas, la vida de los personajes es un constante enfrentamiento y supervivencia a la violencia de un medio hostil, que se hace presente, más que en las acciones materiales, en las conciencias de los protagonistas, expuestas al lector mediante el discurso indirecto libre. Una vez que Fabiano encuentra un rancho abandonado, sobrevive a la sequía, a la falta de alimentos, a los maltratos del patrón y ya se ha sentido instalado en su rancho, debe soportar otra vez el advenimiento de una nueva sequía. Miguelín, por su parte, sobrevive a los maltratos del padre, a la muerte del hermano más querido, a una enfermedad, a la muerte de su padre, manteniendo una disposición moral ejemplar. De esa forma, como lo veré en el próximo capítulo, la reiteración del tema de la violencia sobre la instalación de estos dos motivos, el viaje interior y el destino adverso, se entronca con una disposición estructural parabólica-cristiana, sustanciada con un discurso martirológico-profético. El encuentro de estos rasgos en los personajes en función de la sacralización secular de la comunidad sertanera ante la nación, los transforman en emblemas del sertón, propiciando una leyenda mítica sobre una especial firmeza existencial. Como he tratado de precisar entonces, en *Vidas secas* y *Campo general* se promueve la creación de un patrimonio simbólico que construye a los personajes y al sertón como espacios determinados en pos de una identificación. Esta identificación se da mediante un proceso alegórico a través de la emblematización señalada y tiene como resultado la mitificación del sertanero y del sertón.

Observando los conceptos analíticos que guían mi lectura de las novelas y la mitificación propuesta, me parece fundamental explicar brevemente el modo en cómo entiendo a la alegoría en relación con un proceso mitificante. Walter Benjamin, en *El origen del drama barroco alemán*, vincula directamente la noción de emblema con la de alegoría, al definir a este último proceso como un mosaico de emblemas, fundado en la dialéctica que se produce en la incertidumbre ante el sentido de la historia, entre la ausencia absoluta de sentido y su infinita presencia.<sup>45</sup> Kjersti Bale, comentando este proceso, destaca su doble movimiento de dispersión y recolección; donde la dispersión corresponde a la fragmentación de los fenómenos en pilas de ruinas, su decadencia y pérdida de sentido, y la recolección al intento del alegorista de revelar de algún modo el sentido oculto en los fragmentos al reagruparlos. Así, por esta misma dinámica, los emblemas arrancados de sus contextos de funcionamiento cotidiano y dispuestos de manera específica provocan una constelación de sentidos clandestinos que impulsan el acto interpretativo a partir del arruinamiento de los sentidos en el devenir de la historia.<sup>46</sup>

Como se aprecia, la alegoría se revela más que una simple figura retórica y expresa

---

<sup>45</sup> Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1989. Véase específicamente la parte titulada “Alegoría y Trauerspiel (drama barroco)”.

sus lazos con el acto mismo de interpretar. Andrew Laird, analizando la función central de este procedimiento en la épica clásica, específicamente en la figura del mensajero y aquello que porta consigo más allá de lo simplemente dicho – alusión a la épica y a la transmisión de sentidos ocultos que destaco en la construcción de *Vidas Secas* y *Campo General* –, concluye que la centralidad de la alegoría está en la conjunción de un proceso de construcción de sentido y la dimensión ideológica que incluye su ineludible referencia a otros tipos de discursos que funcionan junto con ella en determinado momento histórico. En ella, el “mensaje” es actualizado de varias formas, de acuerdo con la naturaleza de la relación entre la emisión y la recepción.<sup>47</sup> En consecuencia, la mitificación resulta en el caso de las novelas que aquí estudio a partir de esta dinámica de construcción de sentidos en el devenir histórico de una comunidad, anclados en los discursos ideológicos que negocian y disputan la fijación definitiva del sertanero y su cultura para la formación de la cultura brasilera.

En ese sentido, volvemos a hallar ecos de la determinación de Herder sobre el uso moderno de la mitología. Según el filósofo: “La mayor parte de la Mitología es alegoría, la naturaleza personificada, o la sabiduría corporizada.”<sup>48</sup> Así, la manera en que la sabiduría se corporiza en el sertanero resulta de una disposición parábólica de las novelas mediante la que se estructura una mitificación secular

---

<sup>46</sup> Bale, Kjersti. “The Confused Court as the Model of Allegory: On Allegorical Reading in Walter Benjamin’s *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*.” En: Reinton, Ragnhild E. y Dag T. Anderson (ed.). *Walter Benjamin: Language, Literatura, History*. Oslo: Solum Forlag, 2000. 65.

<sup>47</sup> Laird, Andrew. “Figures of Allegory from Homer to Latin Epic.” En: Boys-Stones, G.R. *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions*. Oxford: Oxford UP, 2003. 175.

<sup>48</sup> Herder, Johann Gottfried. *op. cit.*, 229

## Capítulo 3: *Vidas secas* y *Campo General*, parábolas del sertanero

En este capítulo, será estudiado el primer nivel del discurso mitificador del sertanero y su cultura a través de la revisión y análisis de un ejercicio alegórico que las novelas llevan a cabo. Este ejercicio es ostensible en la forma en que las novelas, además de enfocarse en mostrar sensiblemente la vida del sertanero, parecieran persuadir al lector respecto de la especial trascendencia de esa vida. Según mi interpretación, ese proceso culmina en la creación de una “parábola del sertanero” en cada obra, es decir, de un discurso educativo entablado mediante la creación de una historia de vida del sertanero que ostenta un mensaje para ser aprendido respecto de ella.

Una de las características de las novelas que me llevaron a tomar atención respecto de su función parabólica fue percatarme que desde sus primeras páginas, las novelas crean un “pacto de lectura” que lleva al lector a trascender la aprensión documental del mundo representado, dirigiéndolo a la búsqueda de una comprensión profunda de la novela. Además, me llamó la atención la morosidad del ámbito de tensión de las fábulas en las novelas. En ellas es posible apreciar cómo la narración no responde a un modelo clásico en el que la historia se desenvuelve desde un principio, medio, punto de clímax y fin <sup>49</sup>, sino que todas las acciones de los personajes parecen ser ejemplares y por ello transgreden la estructura de la novela. Las historias se dedican principalmente a exponer cada momento como “casos” específicos, más que a la descripción de acontecimientos como en la novela de aventuras, o al crecimiento o transformación que experimenta un

personaje como en la novela de formación. Así, cada trecho de la historia resulta digno de una atención sobrecogida, incluso en las experiencias aparentemente más triviales.

Antes de comenzar con el análisis del discurso parabólico de la novela, me parece necesario establecer una definición consensual de parábola. Para los efectos de este trabajo usaré como punto de partida la definición del Diccionario de la Real Academia Española, que tiene a la parábola por una narración de un suceso fingido, del que se deduce, por comparación o semejanza, una verdad importante o una enseñanza moral. En este mismo sentido, al aludir a la parábola como figura estructural de las narraciones me parece que es innegable y evidente el poder que en este tipo de discurso tiene el relato cristiano y su propia estructura parabólica (al menos en lo que a los evangelios se refiere). Por lo tanto, en este capítulo observaré también algunas de las reminiscencias cristianas que las parábolas novelescas presentan y la influencia que estas tienen en la apelación a los lectores<sup>50</sup>.

El discurso parabólico está tan presente en estas novelas, que comienza a desarrollarse desde características que podrían parecer simplemente incidentales, como la brevedad de las obras, pero que son marcas evidentes de la presencia del discurso didáctico de la parábola. Así, la sencillez temática de las novelas, la ejemplaridad de los acontecimientos y la escasez de información de las historias, crean las bases que posibilitan la mirada concentrada y comprensiva del lector hacia el sertanero que ocupa el centro de la historia. A su vez, resultan significativas las atmósferas novelescas y el momento y lugar en el que acontecen. En efecto, en ambas novelas se lleva a cabo un primer proceso de abstracción tempo-espacial, en el que se sitúa al sertanero en un espacio y tiempo indefinidamente remoto. De tal manera, se da un proceso de desplazamiento del tiempo y del espacio referencial del lector, creándose un espacio *alegórico* que llama la atención sobre la importancia de la narración entregada y, consecuentemente, de la vida de los personajes.

<sup>49</sup> Para entender este principio clásico véase la *Poética* de Aristóteles, cuando describe y prescribe en relación con la trama, la necesidad de que toda acción representada sea una acción completa y de cierta magnitud. Con acción completa, el filósofo se refiere a la estructuración coherente de esta última en principio, medio y fin, en la que el medio sigue al principio y el fin al medio y no de otro modo. Además, la idea de magnitud dice relación con la posibilidad de que la acción completa pueda ser contemplada en su conjunto por parte del receptor. Además, entrando en detalles sobre la composición de la trama específica de las tragedias, Aristóteles enumera una serie de partes y procesos que, encadenados coherentemente, promueven el objetivo final de tal representación. Aristotle. *Poetics*. Trad. Malcom Heath. London: Penguins Books, 1996. 13-24.

<sup>50</sup> Aquí hay que recordar la estructura misma de las parábolas en los evangelios y su constante apelación a los receptores y su compromiso activo. El caso ejemplar de la parábola del sembrador nos da una clara idea de el complejo proceso que implica la estructura parabólica. Tanto en Mateo 13.1-9, Marcos 4.1-9 y Lucas 8.4-9, la parábola se cierra con la apelación directa: "El que tenga oídos para oír que oiga." Luego, continúa la aclaración de la parábola y la razón de por qué el uso de la parábola a los Apóstoles. En Mateo 13.10-17, Marcos 4.10-20 y Lucas 8.10-15, se revela que la parábola está dicha en función de que aquellos que participan de la experiencia comunitaria de la palabra puedan comprenderla. En este sentido, el tema, el estilo, las figuras retóricas empleadas, entre otros elementos, corresponden a una codificación determinada hacia los receptores, a quienes se les demanda volver activamente sobre lo dicho, comprendiendo, eso sí, el sentido originario de tal narración de un modo diferente que la primera vez.

En este caso, el proceso de abstracción mitificadora del mundo representado en *Vidas secas* se da con diversos niveles de intensidad, pero siempre es perceptible en la novela a través de la “fuerza” y “extensión” con las que se representa al sertón.

***La catinga se extendía de un rojo indeciso salpicado de las manchas blancas de las osamentas. El vuelo negro de los urubús hacia círculos altos alrededor de animales moribundos. (32)***

Por su parte, en *Campo general*, la alegorización del espacio se da con procedimientos descriptivos geográficos centrados en “la lejanía” de un Mutún “escondido” entre cerro y cerro:

***Del viaje, que duró muchos días, había guardado aturridos recuerdos, embrollados en su cabecita. De uno de ellos nunca pudo olvidarse: alguien que ya había estado en el Mutún había dicho: - “Es un bonito lugar, entre cerro y cerro, con muchas canteras y mucha vegetación, distante de todas partes y siempre llueve...” (143)***

La siguiente manifestación del discurso parabólico en las novelas, donde se aprecia una de las relaciones con el discurso evangélico cristiano, es el tono profético de la parábola presente en algunas de las descripciones. En *Vidas secas*, la novela se inicia usando el apelativo impersonal de “infelices” para referirse a la familia de retirantes que se encuentra en marcha y así revela la omnisciencia del narrador que, como mirando desde el cielo a los protagonistas –lo que se demuestra en su perspectiva descriptiva panorámica-, los juzga con una condición que parece “perenne” y que pareciera responder a una facultad augural del narrador.

***Sobre la llanura enrojecida, los juazeiros tendían dos manchas verdes. Los infelices habían caminado todo el día, estaban cansados y hambrientos. Normalmente andaban poco, pero como habían descansado bastante en el lecho del río seco, el viaje avanzó sus buenas tres leguas. Hacía horas que buscaban una sombra. El follaje de los juazeiros apareció a lo lejos, a través de las ramas descarnadas de la catinga rala. (31)***

Luego, la narración estrecha abruptamente la cercanía con los protagonistas y ellos son introducidos como un caso particular de los “infelices” retirantes y de esta manera el lector es persuadido de sostener una atención comprensiva sobre los personajes, ya que –y de forma concordante con el discurso parabólico- los personajes parecen presentar una función ejemplar.

***Se arrastraron hacia allá, lentamente: Doña Vitória con el niño más pequeño montado en su cadera y el baúl de ojalata en la cabeza; Fabiano sombrío, las piernas arqueadas, con el morral en bandolera, el cuenco colgado en una correa de cinturón, la escopeta de pedernal al hombro. El niño mayor y la perra Baléia iban detrás. (31)***

En *Campo General*, el tono profético de la narración varía de registro y es más explícito en su intención didáctica. De hecho, el tono y la estructura del relato predispone para la adquisición de un aprendizaje, con el uso de una forma fabulesca tradicional: “había una vez”.

***Había un Miguelín que vivía con su madre, su padre y sus hermanos, lejos, lejos de aquí, pasando la vereda del Pollo de Agua y otras veredas sin nombre o poco conocidas, en un lugar remoto en el Mutún. En medio de los Campos Generales,***

***pero en una abertura, en paso entre matorrales, de tierra negra, al pie de la serranía. Miguelín tenía ocho años. Cuando cumplió los siete, salió de ahí por primera vez, el Tío Terez lo llevó a caballo sobre la silla, al frente, para que lo confirmaran en el Sucuriyú, por donde pasaba el obispo. (143)***

Ya en sus primeros episodios, las novelas también participan de la concentración casuística del discurso parabólico (por ejemplo, en los casos de las parábolas bíblicas, entre ellas, la del buen pastor, la del buen samaritano, la del sembrador etc.) destacando y acotando la *temática* abordada mediante el motivo estructurante, que ya mencioné en el capítulo anterior, de la llegada de los sertaneros a sus propios hogares. Este viaje de los protagonistas transforma a las historias en las “parábolas del sertanero”, porque, por su parte, el viaje de regreso y llegada al sertón convierte a las vidas en el sertón de los protagonistas en el tema de las novelas, volviéndolos a ellos en sertaneros por antonomasia. Ahora bien, en el contexto de estas parábolas del sertanero instauradas en las novelas, el viaje de los personajes a sus hogares también funciona como un recurso didáctico al servicio de la parábola. Mediante la narración de la llegada de los sertaneros a sus hogares, el lector accede a una comprensión paulatina, natural y profunda de la vida de los personajes en el sertón, sobre todo en el caso de *Vidas secas*, donde comprendemos incluso cómo Fabiano construye su hogar.

***Fabiano procuró en vano percibir el sonido de algún cencerro. Se acercó a la casa, golpeó, intentó forzar la puerta. Como encontrara resistencia, atravesó un cercado lleno de plantas muertas, rodeó la tapera, alcanzó la terraza del fondo, vio un gredal vacío, un bosque de catingueiras marchitas, un tronco de turco y la continuación de la cerca del corral. Se trepó al tapial; examinó la catinga donde abundaban las osamentas y la negrera de los urubus. (34)***

De manera análoga al discurso parabólico, que luego de desarrollar su caso tiende a volver al mismo lugar desde el cual comenzó, el final de las novelas describe la migración de los personajes del sertón y trae al recuerdo el comienzo de las mismas, cuando los personajes llegan a sus hogares. Es así que se realza el valor alegórico y fabular del “viaje” de los protagonistas a sus hogares.

En el análisis esbozado hasta el momento, nada indica la presencia del mensaje moralizante o didáctico propio de la parábola en las novelas, que conforma la funcionalidad y sentido último de ese tipo de discurso. Vale la pena, no obstante, recordar que justamente la naturaleza de la parábola es, como señalé, una enseñanza entregada a través de una analogía. Es así, entonces, que estas novelas, como todas las parábolas, entregan su mensaje a través de la estrategia retórica de la ostensión, mediante la que sin advertir directamente que algo debe ser aprendido es indicado de manera insistente<sup>51</sup>. En las novelas, este procedimiento de ostensión se mantiene monotemáticamente sobre

<sup>51</sup> Bajo esta idea de la ostensión subyace el modelo pragmático de la comunicación desarrollado por Dan Sperber y Deidre Wilson en su libro *La relevancia*. Según ambos lingüistas, la ostensión es “una conducta que hace manifiesta la intención de hacer manifiesto algo” y, en consecuencia, es la actitud fundamental de todo intercambio comunicativo entre dos o más sujetos, en la medida en que este está determinado por los espacios de conocimiento que posee cada uno de los participantes, pero más aún, por el mínimo común denominador que los espacios comparten. De tal modo, cualquier expresión aludida será descifrada a partir de las ostensiones que disparan procesos inferenciales basados en la referencia contextual situada, que los interlocutores comparten. Sperber, Dan y Deidre Wilson. *La relevancia*, Madrid: Visor, 1994. 67.

las vidas íntimas de los sertaneros, las que ocupan ininterrumpidamente el foco de atención de las novelas.

La ostensión es un procedimiento que por su manifestación silente es de difícil análisis, sin embargo, hay registros discursivos que se repiten en las novelas dando muestra de algunos procedimientos retóricos que estas utilizan para destacar un tipo de lectura a ser aprendida por el lector. Considero que entre esos procedimientos, es posible rescatar dos manifestaciones de dicho proceso didáctico sostenido.

En primer lugar, el desarrollo de una narración que privilegia la descripción de las experiencias de auto-descubrimiento de los protagonistas, beneficiando con ello una lectura de la novela que estimule la identificación humana del lector con la experiencia de los protagonistas y de esta forma una lectura parabólica de las obras. Explicando este recurso más concretamente, las novelas se extienden en las experiencias de auto-conocimiento y auto-descubrimiento de Fabiano y Miguelín, las que se repiten a través de las novelas en una búsqueda por representar, en términos de Agamben, una “experiencia originaria” del hombre, de su “infancia” en la doble acepción del término.<sup>52</sup> Esta “experiencia originaria” es algo que en el hombre está antes del sujeto y antes de su lenguaje, correspondiendo a un “fuera del lenguaje” cuyo límite el lenguaje mismo señala. En consecuencia, la experiencia no es contenible ni transmisible en ningún tipo de afirmación o aseveración informativa y requiere de su presentación estética. Apuntando a la infancia, las novelas ocupan metafóricamente el lugar del “silencio primigenio”, absorbiendo el lenguaje en la intimidad de la experiencia aún no habitada por la solución de las palabras, por el “lugar común”. De tal forma, los personajes logran un auto-descubrimiento y una auto-comprensión de sus experiencias, porque nacen nuevamente a partir de y en cada una de ellas, aunque en el momento de constituirse en sujetos y dejar su dimensión silente, vuelvan a perderlas irremediamente. En el caso de *Campo General*, los hallazgos de Miguelín son confesados desde el comienzo de la obra cuando llega de vuelta al Mutún: “Mientras estuvo fuera, sólo con el Tío Terez, Miguelín padeció tanta nostalgia, de todo y de todos, que a veces ni podía llorar y se sofocaba. Fue y descubrió por sí mismo, que humedeciendo la nariz con una nadita de saliva se aliviaba un poco de aquella aflicción” (143). Y más tarde él mismo descubre maravillado un secreto: -“¿Dito, tú sabes que cuando uno reza, reza, reza, aún cuando estás en el fuego del miedo, el miedo se va, si rezas sin parar?!” (210). Fabiano, por su parte, al lograr salvar a la familia de la sequía y apearse a la casucha que encontraron, descubre de pronto orgulloso: “Fabiano, sos un hombre” (39).

Ahora bien, además de este procedimiento y el grado de identificación que el lector puede establecer en relación al sertanero al extrapolar a su propia experiencia tales sentimientos, la mimesis de esta “experiencia muda” crea una especial trascendentalidad

---

<sup>52</sup> La idea de la infancia como experiencia originaria del hombre es una idea desarrollada por Giorgio Agamben. Según él, la experiencia originaria del hombre, en la medida en que está más allá de la subjetividad construida en el lenguaje, está fuera de este, o sea, en la *in-fancia*, etimológicamente hablando. Lo mismo en relación con la propia infancia como pasado y memoria, entendiendo que esta resulta siempre de una reconstrucción posterior desde el lenguaje que no alcanza a comprenderla cabalmente. Agamben, Giorgio, “Infancia e historia”, *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004, 64 ss.

en las novelas y que se puede entender al observar otra afirmación del filósofo italiano. Lo que abre por primera vez el espacio a la historia es la experiencia trascendental donde el habla se articula. Y explica con ello que experimentar “significa necesariamente volver a acceder a la infancia como patria trascendental de la historia”<sup>53</sup>. Consecuentemente, el enfoque de las obras en el experimentar en sí construye en ellas un lugar caracterizado por tener la templanza de un ámbito “del origen” de la “patria trascendental”. En consecuencia, para el lector, las novelas se convierten en un lugar de sabiduría original y se van sumiendo en una lectura aleccionante.

El segundo procedimiento de ostensión didáctica que usan las novelas es la repetición de situaciones de violencia a través de las novelas. La iteración, en tanto procedimiento retórico y didáctico, estimula la búsqueda de una comprensión del lector, ya que, en sí misma, la repetición indica la existencia de un discurso trascendente que debe ser aprendido. En este sentido, ella “indica” al lector la presencia de una “moraleta” cifrada. En la ostensión respecto de la temática de la violencia, sumada a la “experiencia originaria” del auto-descubrimiento, es posible observar nuevas reminiscencias del discurso cristiano ocultas en las novelas, más específicamente algunas semejanzas con las historias modélicas de los mártires. Según Elizabeth Castelli, la construcción de la cultura cristiana occidental está indeleblemente marcada por la experiencia histórica de la persecución y el martirio y por la memoria de esa violencia, en tanto la dialéctica generada entre historia y memoria se vuelve fundamental en la creación de esa cultura determinada y su mitología. Así, el padecimiento y la resistencia de la violencia, ya sea en función de la religión, los ideales políticos o la subsistencia de la propia comunidad, es uno de los legados más fuertes de la tradición cristiana en la conciencia colectiva occidental.<sup>54</sup>

Ambas novelas, entonces, tal como ocurre en el discurso parabólico y martiroológico, convierten a los sertaneros, mediante la insistencia sobre la temática de la violencia que padecen, en modelos de humanidad para el lector, ya que poseen en sí un rol profético: el rol de “interpretar” esta violencia, en la medida que las novelas la “interpretan” a su vez a partir de ellos.

Evidentemente, es necesario entender la “interpretación” al menos en dos de sus sentidos. Por una parte, la puesta en escena, la actuación o actualización de un rol y, por la otra, la proposición de un sentido. De tal forma, Fabiano y Miguelín padecen activamente la violencia, la ponen en juego sobre ellos mismos y le otorgan un sentido en relación con su situación al interior de una comunidad, a la vez que las novelas ponen en escena el sufrimiento del sertanero, resignificando alegóricamente sus vidas en función de un contexto social e histórico mayor.

En concordancia con la nueva representación que hacen estas novelas de la temática sertanera, en *Vidas secas*, la expresión del poder con que la violencia somete al sertanero, personificada en la injusticia de un sistema político y social que tiene al sertanero en la marginalidad, se da especialmente en la concepción de sí mismo de

---

<sup>53</sup> *Ibid.*, 74.

<sup>54</sup> Castelli, Elizabeth, *Martyrdom and Memory: Early Christian Culture Making*. New York: Columbia UP, 2004, p 33.

Fabiano, quien se degrada en su percepción ante los hombres blancos, al punto de animalizarse.

**-Fabiano, sos un hombre, exclamó en voz alta. Se contuvo, notó que los niños estaban cerca, sin dudas iban a sorprenderse oyéndolo hablar solo. Y, pensándolo bien, él no era hombre: era apenas un mestizo ocupado en cuidar cosas de los otros. Enrojecido, quemado; tenía los ojos azules, la barba y los cabellos rubios pero como vivía en tierra ajena y cuidaba animales ajenos, se descubría, se encogía ante la presencia de los blancos y se consideraba mestizo.(39)**

Las identificaciones degradadas de Fabiano llegan a tal extremo que el vaquero incluso se asimila con su perra, Baléia. Luego de llevar a cabo la meditación en que se ha declarado a sí mismo un hombre, y luego de que él mismo se ha negado esa identidad vislumbrando sus condiciones y miserias, aparece la perra. Entonces, el diálogo directo de Fabiano dice: “-Sos un animal, Baléia” y luego, el discurso indirecto libre continua asumiendo el curso de las meditaciones de Fabiano, quien en un acto fallido, luego decir que Baléia es un animal, se asimila con ella, completando el epíteto con descripciones que corresponden a sí mismo, describiéndose con características animales. (41)

**Era difícil pensar. Vivía tan aferrado a los animales... Nunca había visto una escuela. Por eso no lograba defenderse, poner las cosas en su lugar. El demonio de aquella historia le entraba y salía de la cabeza. Era para enloquecer a un cristiano. Si le hubieran enseñado, encontraría forma de entenderla. Imposible, solo sabía lidiar con animales. (54)**

Claro que la reiteración de la violencia no se queda en la incorporación de esta en los modos en como el protagonista termina auto-percibiéndose. Además, la violencia del medio se personifica a través de la novela. Primero, en el patrón de la hacienda que cuida Fabiano, quien encarna un lado de la violencia de un sistema social altamente jerarquizado e injusto que oprime al sertanero.

**El patrón actual, por ejemplo gritaba sin necesidad. Casi nunca venía a la hacienda, sólo ponía los pies en ella para encontrar todo mal. El ganado aumentaba, el servicio iba bien, pero el propietario reprendía al vaquero. Lógico. Lo reprendía porque podía reprimirlo, y Fabiano oía las reprimendas con el sombrero de cuero debajo del brazo, se disculpaba y prometía corregirse. Mentalmente juraba no corregir nada, porque estaba todo en orden, y el amo solo quería mostrar autoridad, gritar que era el dueño. ¿Quién lo dudaba? (43)**

Y segundo, en uno de los personajes que la novela recalca con mayor insistencia, el soldado amarillo. El soldado amarillo -epíteto que la novela ocupa para referirse a ese militar de la zona nordestina que ocupa un uniforme de tal color- ejerce una violencia arbitraria contra Fabiano, encerrándolo en la cárcel y golpeándolo sin razón aparente, después de sostener un juego de cartas contra él. En este sentido, es interesante notar la insistencia con que Fabiano se autocuestiona, a través de preguntas lanzadas por el narrador y que funcionan como interrogantes retóricas que apelan al receptor.

**Era bruto, sí señor; nunca había estudiado, no sabía explicarse. ¿Estaba preso por eso? ¿Cómo era? Entonces ¿se mete a un hombre en la cárcel porque no se sabe hablar correctamente? ¿Qué mal hacía su brutalidad? Vivía trabajando como un esclavo. Destapaba el bebedero, arreglaba las cercas, cuidaba los**

**animales –se había aprovechado de una hacienda sin valor. Todo en orden, se veía. ¿Él tenía culpa de ser bruto? ¿Quién tenía la culpa? (53)**

De esta manera es que Fabiano adquiere un rol de mártir (muy ligado a la experiencia del martirio cristiano) en la novela, ya que posee un rol revelador para el lector y se convierte, ante la opresión y mediante sus disquisiciones, comportamientos y sensibilidad, en un modelo de humanidad. En este sentido, en oposición a las autoridades descritas, Fabiano manifiesta su pureza.

**¿Él, Fabiano, sería tan malvado si anduviera de uniforme? ¿Pisaría los pies de los trabajadores y les pegaría? No; no lo haría. (54)**

En *Campo General*, la violencia que soporta Miguelín proviene fundamentalmente del padre y en general de un medio que no se aviene con la sensibilidad de un niño y que por el contrario es descrito con caracteres salvajes. Desde el principio de la novela, se constata que el padre desarrolla sentimientos hostiles hacia Miguelín. Cuando él llega y el padre siente que no le dedica atención, taimadamente lleva a todos los niños a pescar al arroyo menos a Miguelín, quien queda castigado. Más adelante en la novela, la violencia se torna física y se va revelando un cuadro amoroso en que él padre siente celos de la madre de Miguelín. El discurso parábólico de *Campo general* es más explícito en mostrar el rol modélico de Miguelín.

**-No, no... No puede pegarle a mamá, no puede... Miguelín brotó en llanto. Lloraba a gritos. De pronto salió hacia la casa. Dito no lograba retenerlo. Frente al padre, que tenía la ira de una fiera, Miguelín no pudo decir nada, temblaba y sollozaba; corrió hacia la madre que estaba arrodillada, recostada en la mesa, con las manos tapándole el rostro. A ella se abrazó. Pero de ahí ya lo arrancaba el padre, golpeándolo, bramando. Miguelín ni gritaba, sólo trataba de proteger la cara y las orejas; el padre se había quitado el cinturón y con él le golpeaba las piernas, que ardían, dolían con muchas quemaduras; Miguelín zapateaba. Cuando pudo respirar, lo habían puesto sentado en el taburete de castigo. Le temblaba todo el cuerpo. El padre tomó el sombrero y salió. (151)**

Con posterioridad, muere el hermano de Miguelín, Dito, y el padre culpa irracionalmente a Miguelín de esa muerte y lo obliga a realizar trabajos pesados. Miguelín no se queja, a pesar de que su madre reclama que el niño no puede ir tan lejos a dejar la leche a caballo como se lo han encargado. Miguelín monta a caballo y cubre una distancia amplia. Después de una de esas jornadas, Miguelín muestra nuevamente su rol ejemplar en la novela. Liobaldo, su hermano grande agrade a Grivo, un niño de menos edad que vive en la miseria. Liobaldo escupe a Grivo, le pateo sus patos, le da dos patadas y lo tira al suelo, aunque él trata de defenderse.

**El odio de Miguelín fue tal que él mismo no sabía qué era, cuando saltó sobre Liobaldo. Aunque fuese menor, lo derribó, lo restregó en la tierra, ¡podría derribarlo sesenta veces! Le pegó, le pegó de puñetazos, golpeaba a Liobaldo como podía, a un tiempo golpeaba y mordía. ¡¿Mataba a ese perro?! Liobaldo, cuando pudo, lloró y gritó, dijo después que Miguelín parecía el demonio. (245)**

No obstante esta justa defensa, después el padre agarra a Miguelín, se lo lleva al cobertizo, lo desnuda y lo golpea con el cinturón. Evidentemente, Miguelín no reclusa de sus acciones: “Pero mi hijito, Miguelín, ¿por culpa de un extraño agredes a un hermano tuyo, a tu pariente?” – ¡Sí! ¡Golpeo al peor, al malvado!. Bufaba. (245 s.)

***Era un día domingo y Padre allí estaba, vino corriendo. Agarró a Miguelín y se lo llevo al cobertizo. Lo golpeo con la mano y después se decidió: le quitó a Miguelín toda la ropa y empezó a golpearlo con el cinturón. Lo golpeaba y los insultaba, se mordía la punta de la lengua, enrollada con placer. Golpeaba tanto que Madre, Drelina y Paca, Rosa, Tomasito y hasta Abuela Isidra lloraban, pedían que no le diera más que ya estaba bien. Golpeaba. Golpeaba, pero Miguelín no lloraba. No lloraba porque tenía un pensamiento: cuando creciera mataría a Padre. Se puso a pensar cómo lo iba a matar, y entonces se empezó a reír. Padre dejó de golpearlo, espantado, pensó que Miguelín podría volverse loco. (245)***

Miguelín traza a través de estas acciones un modelo de comportamiento, que al igual que el de Fabiano se desarrollará especialmente a través de la compasión que buscan generar en los lectores. Esta compasión será posible, por una parte, debido al logro de estos personajes de sobreponerse a la violencia ejercida sobre ellos sin la pérdida total de su capacidad de prepotencia y, en consecuencia, de su humanidad.<sup>55</sup> Por la otra parte, pensando nuevamente en la matriz parabólico-martiroológica que constituye el primer mecanismo mitificador de las novelas, resulta fundamental comprender la necesaria representación estética de la violencia en estos casos.

El martirio, dice Castelli, no es solo una acción. El martirio requiere de una audiencia, narraciones, interpretación y una actividad creadora de mundos y sentidos. No basta el sólo padecimiento de la violencia.

***Para que el martirio surja, tanto la violencia como el sufrimiento deben estar imbuidos de sentidos particulares... El martirio siempre implica una narrativa más amplia que indique las nociones de justicia y el ordenamiento correcto del cosmos. Al transformarse el caos y el sinsentido de la violencia en martirio, se confirma la prioridad y superioridad de un orden imaginado o deseado y un sistema de significación privilegiado e idealizado.***<sup>56</sup>

En este sentido, partiendo de la utilización de la violencia por la tradición cristiana para fundar una memoria y una mitología coherentes, la compasión se evidencia una estructura de sentir que promueve modelos ejemplares de comportamiento y de acción en función del establecimiento de una comunidad deseada. Ambas novelas se sirven de este mecanismo retórico y didáctico, estableciendo una composición estética que conlleva, por una parte, una mitificación alegórica del sertón –situándolo en un espacio y tiempo indefinidamente remoto y haciendo que los acontecimientos allí transcurridos sean portadores de enseñanzas cifradas– y, por la otra, una promoción de la identificación de los lectores con las vidas ejemplares de los protagonistas en su martirio, a través de la compasión. Este doble movimiento resulta fundamental para la constitución de la narrativa mayor que estas novelas efectúan y en la que las dos se inscriben: la mitificación del sertón y del sertanero.

---

<sup>55</sup> Schiller, en “Sobre lo sublime”, afirma que la mayor indignidad que puede sufrir el hombre es el padecimiento de violencia, puesto que la violencia disputa y anula su propia humanidad. Este afirma: “Quien nos la inflige [la violencia] nos disputa nada menos que la humanidad; quien la padece arroja cobardemente su humanidad lejos de sí.” Schiller, J. Ch. F. *Escritos sobre estética*. Barcelona: Tecnos, 1991. 218.

<sup>56</sup> Castelli, Elizabeth, *op. cit.*, 34.

Será tema de otro capítulo analizar el final de las novelas, sin embargo me gustaría recalcar cómo el discurso de la parábola se va acentuando hacia el final de estas, enfatizando sobre este pacto de lectura.

## Capítulo 4: Construcción arquetípica de Fabiano y Miguelín

El discurso mitificante del sertón presente en *Vidas secas* y *Campo general*, destina la conformación modélica de los personajes de Fabiano y Miguelín a su constitución como arquetipos de un nuevo mito brasileiro. Considerando esta propuesta, es necesario volver, entonces, al funcionamiento del mito al interior de una comunidad secular, como lo planteé a partir de Herder en el segundo capítulo, aunque ahora en relación con el establecimiento de sus propios arquetipos.

Continuando con el mecanismo de mitificación dado a las novelas por la parábola y la martirología del discurso cristiano, es posible observar en ellas la conformación de un mito sujeto al orden de la historia de forma análoga como sucede, según Castelli, con la dialéctica entre historia y memoria en la consolidación de la tradición cristiana en occidente. Mirado desde esta perspectiva y en relación a una comunidad presente que busca identificarse con sus raíces propias, el mito ya no se comprende como un sustrato primigenio, primitivo y universal, sino dependiente de un proceso histórico y dialéctico de actualización.

Desprendiendo, entonces, al mito de su esencialización extemporánea y actualizándolo a los usos y necesidades de comunidades seculares, lo descubrimos como la conjunción de las narraciones que promueven un retrato coherente del pasado y que forjan los vínculos entre los miembros de una comunidad y entre esta comunidad y su pretendido pasado. El mito, dice Castelli, es el producto de la imaginación colectiva, y

una respuesta a las urgentes preguntas sobre los orígenes y las identidades. “El mito produce un relato *unificado* del pasado y un relato *unificante* para el presente y el futuro imaginado. El mito es el texto de un sueño utópico, un sueño sobre una historia completa y perfecta que tiene la capacidad de suturar el presente (y el futuro) al pasado.”<sup>57</sup> En otras palabras, una interpretación activa de la historia situada al interior mismo de esa historia, enmarcada a su vez por las preocupaciones colectivas sobre el origen y el destino de tal comunidad y su historia.

Ante este tipo de preocupaciones cobran relevancia los puntos de contacto entre el mito así entendido y las actualizaciones arquetípicas de sus componentes propios. Un *arquetipo* es el patrón ideal del cual otros objetos, ideas o conceptos se derivan. Tal como lo argumenta Jung, el concepto corresponde a una paráfrasis de la idea platónica, la que expresa las formas sustanciales (ejemplares eternos y perfectos) de las cosas que existen eternamente en el pensamiento divino. En este sentido, es necesario tratar el concepto con cuidado, ya que es fácil confundirlo con nuestra actual noción de idea y, en consecuencia, vincularlo a un contenido determinado. El mismo Jung advierte este peligro y enfatiza: “Los arquetipos no están determinados en relación con su contenido, sino que solamente respecto de su forma y sólo hasta un nivel limitado. [...] El arquetipo en sí mismo está vacío y es puramente formal, nada más que una *facultas performandi*, la posibilidad de una representación que es dada *a priori*. Las representaciones en sí mismas no son heredadas [del inconsciente colectivo], sólo las formas... En principio, [el arquetipo] puede ser nombrado y poseer un núcleo de sentido invariable –pero siempre sólo en principio, y nunca como una manifestación concreta.”<sup>58</sup>

Manteniendo una distancia crítica con el concepto forjado por Jung, es posible notar su pertinencia en el caso específico de *Vidas Secas* y *Campo General*, en dos dimensiones. Primero, siguiendo algunas de las advertencias y reparos hechos por Maud Bodkin, uno de los primeros críticos en aplicar las ideas de Jung en literatura, es posible entender el concepto de arquetipo como un símbolo cultural persistente que es transmitido a través de las generaciones vía el folclore y la literatura.<sup>59</sup> En este sentido, el lazo tendido entre arquetipos y mito al interior de una colectividad cultural se hace evidente, y nos permite observar cómo este último, en tanto conjunto de narraciones que suturan el presente y el futuro al pasado, sólo adquiere un sentido comunitario total, cuando alberga en y desprende de él una serie de referencias arquetípicas correspondientes a su comunidad.

Segundo, si recordamos el mismo recorrido que hemos seguido en esta investigación, es fundamental el hecho de que *Vidas Secas* y *Campo General* propongan una mitificación actual del serón. En otras palabras, si en el arquetipo mítico la característica central del héroe refería a algún valor o sabiduría trascendente y universal,

---

<sup>57</sup> Castelli, Elizabeth, *op. cit.*, 30.

<sup>58</sup> Jung, C. G., *The Archetypes and the Collective Unconscious*. New Jersey: Princeton UP, 1968, pp. 79-80.

<sup>59</sup> Garry, Jane and Hasan El-Shamy, ed. *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature: A Handbook*. Armonk: M.E. Sharp, 2005, pp xvi-ii.

proveniente de un pasado común a la cultura occidental, en las características de Fabiano y Miguelín observamos la confabulación de una serie de virtudes y valores, pero en función del sertón presente y su mitología. Para ello, las características primordiales de los personajes se asocian primero con su pertenencia a dicha cultura, en un proceso de emblematización que resulta en la estilización de las características fundamentales de tal espacio (región).

El objetivo de este capítulo, entonces, es analizar la constitución de Fabiano y Miguelín al interior de las novelas como actualizaciones arquetípicas del sertón, mediante el análisis del proceso de emblematización que experimentan. En esta emblematización, volvemos a observar una abstracción en las novelas, en la que se ponen en juego la construcción de identidades y la búsqueda de identificaciones en torno a las experiencias de los protagonistas.

Según el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Marchese y Forradellas, Ducrot y Todorov dan el nombre de emblema a un peculiar procedimiento de caracterización del personaje. En este, “un objeto que le pertenece, una forma de vestir o hablar, un lugar, están ligados a aquél estrechamente, de manera que su aparición en el seno del relato evoca, aun *in absentia*, al personaje del que son emblema; para los dos críticos, el emblema es ‘un ejemplo de utilización metafórica de las metonimias; cada uno de esos detalles adquiere un valor simbólico’”.<sup>60</sup> En este sentido, todas las partes o elementos fragmentarios que componen a los personajes o con los que se los identifica, se articulan con tal insistencia en el mundo representado por las novelas, que configuran un todo homogéneo al que remiten. Las vestimentas, los gestos, el habla e incluso los animales o personajes que rodean a Fabiano y Miguelín, terminan por remitir a ellos como centro de aquel universo. Claro que la emblematización no se detiene sólo ahí, ya que en este sistema de remisiones entre partes para configurar un todo que no necesariamente aparece representado como tal en la novela, “la descripción física de un individuo, los detalles de su indumentaria, algún rasgo característico pueden ser considerados emblemáticos, es decir, significativos de la condición (por ejemplo, social) del carácter moral o de la psicología de los personajes”.<sup>61</sup>

Para comprender el desarrollo de la emblematización de los personajes me parece útil recuperar los estudios sobre el sertanero de Darcy Ribeiro, quien explica que las actividades pastoriles en las condiciones climáticas de los sertones cubiertos de pastos pobres y con extensas áreas sujetas a sequías periódicas, conformaron no solo la vida, sino la propia figura del hombre y del ganado. Uno y otro disminuyeron de estatura, volviéndose huesudos y secos de carnes.<sup>62</sup> En concordancia con esta visión del sertanero, en *Vidas secas*, Fabiano es caracterizado a partir de la relación

---

<sup>60</sup> Marchese, Ángelo y Joaquín Forradellas, “Emblema”, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Editorial Ariel, 1989, 117.

<sup>61</sup> *Ibíd.*, 117.

<sup>62</sup> Darcy, Ribeiro. Op. Cit. 306. El resto de los rasgos más característicos del Sertón y su población fueron expuestos en el primer capítulo. Véase más arriba nota 14.

hombre-ganado y a través del imaginario cultural que tiene al nordestino por un hombre determinado fenotípicamente por su tierra.

***Vivía lejos de los hombres; solo se llevaba bien con los animales. Sus pies duros quebraban espinas y no sentían el calor de la tierra. Montado, se confundía con el caballo, se pegaba a él. Y hablaba una lengua cantada, monosilábica y gutural que el compañero entendía. A pie no aguantaba demasiado. Se inclinaba hacia una lado y hacia el otro, patizambo, torcido y feo. A veces utilizaba en las relaciones con las personas la misma lengua con que se dirigía a las bestias –exclamaciones, onomatopeyas. En realidad hablaba poco. Lo sorprendían las palabras largas y difíciles de la gente de la ciudad, intentaba reproducir algunas, en vano, pero sabía que ellas eran inútiles y tal vez peligrosas. (40 s.)***

Recalcando dicha pertenencia al sertón, Fabiano adquiere un carácter particular a través de la novela. Además de esta descripción que lo vincula al mundo que lo rodea<sup>63</sup> y que lo hace corresponderse de cierto modo con la naturaleza y los animales, es descrito con sus viriles vestiduras de vaquero y ostenta el valor tenido en más aprecio por el mundo sertanero: el brío.<sup>64</sup>

***El animal estaba ensillado, los estribos amarrados a la grupa, y doña Vitória lo sujetaba agarrándolo por los belfos. El vaquero apretó la cincha y se puso a andar alrededor, fiscalizando los arreglos, lento. Sin apresurarse, se liberó de una cox: dio vuelta el cuerpo y los cascotes de la yegua le pasaron al ras del pecho, rozando el jubón. A continuación Fabiano subió a la galería, saltó a la silla, la mujer reculó... y hubo un torbellino en la catinga. (63)***

Por su parte, a pesar de ser muy pequeño para hacerlo, Miguelín en *Campo general* también monta a caballo y demuestra la misma relación natural con el acto de montar:

***Miguelín montaba a caballo, con angarillas, con las piernas por delante, era duro, no había cojín –como si estuviese sentado en un pedazo de palo. El vaquero Je le enseñó a poner pasto sobre las angarillas, y Luisaltino le prestó una piel de oveja para poner sobre el pasto, como colchón. Ya estaba mejor. (242)***

Además de esta característica, el personaje de Miguelín, en una contraposición con el mundo adulto, como sería el caso de Fabiano, es emblemático por poseer las características lúdicas y puras del niño sertanero, en relación con su vivacidad, la mitología y el folclore que idealizan la candidez del personaje y que le otorgan su propia particularidad.

***A Miguelín no le daban ganas de crecer, de ser grande; la conversación de los grandes era siempre sobre lo mismo, cosas secas, con aquella necesidad de ser brutales, cosas asustadas. (166)***

En este sentido, el mundo adulto que espera a Miguelín es aquel que inevitablemente compone el universo del sertón y su llegada a él se evidencia tan inevitable como el paso de la infancia a la adultez en un ser humano. Por lo tanto, la preservación de su pureza

<sup>63</sup> Resulta extremadamente significativo que las características aquí expuestas se correspondan claramente con las mismas con las que Euclides da Cinha describe al hombre del Sertón en el tercer capítulo "El sertanejo" de la segunda parte *Los sertones*. Cfr. *op. cit.*, 75-77.

<sup>64</sup> En el capítulo ya citado, Darcy Ribeiro señala que es el brío la característica más respetada y valorada entre los sertaneros.

es el aspecto que, rescatado desde el sertón, estiliza su figura para funcionar como modelo. De hecho, esta emblemización del personaje se reconoce a partir del contraste que su caracterización produce con el imaginario del sertón que se ha producido a finales del XIX y principios del XX, según el que incluso los niños nacían degradados por las costumbres retrógradas de tal raza.

En el capítulo llamado “Nueva fase de la lucha” de *Los sertones*, hay un apartado identificado con el nombre de “Delante de un niño”. En este apartado se describe un momento en que los soldados del ejército brasileiro se toparon con un grupo de mujeres y niños que huían de Canudos, y decidieron interrogarlos. Según el narrador, cuando se cansaron de las mujeres, “se ensañaron con los niños, en búsqueda de la sinceridad e ingenuidad infantiles”.

***Uno de ellos, menor de nueve años, figurita de atleta en embrión, cara bronceada, ojos oscuros y vivos, sorprendió por el donaire y justeza precoces. Respondía entre bocanadas de humo de un cigarro que chupaba con la satisfacción de un viejo enviciado. Y las informaciones caían, indiferentes, casi todas falsas, denunciando astucias de un combatiente consumado. Los inquisidores las anotaban religiosamente. Hablaba un niño. En un momento dado, al entrar un soldado con la Comblain, el niño paró su algarabía. Se la pidió. La tomó, la manejó con pericia de soldado ante el asombro general, observó que no tenía fuerza, que era inútil y confesó al cabo que él prefería una carabina. Entonces le dieron una mannlicher. Le levantó el cerrojo como si eso fuese su juego infantil predilecto. // Le preguntaron si había tirado con ella, en Canudos. // Tuvo una sonrisa de superioridad adorable: // -¡Y cómo no! ¡Si habré tirado!... ¿Me iba a quedar ahí, como un tonto, cuando los cabras sambaban enfrentando a los plazas? // Ese niño era un luchador experto. La guerra lo había convertido en un bandido hecho y derecho, llevaba sobre sus débiles hombros un legado formidable de errores. Nueve años de vida que arrastraban tres siglos de barbarie. // Decididamente, era indispensable que la campaña de Canudos tuviese un objetivo superior a la función estúpida y bien poco gloriosa de destruir un poblado de los sertones. Había un enemigo más serio que debía ser combatido en una guerra más lenta y digna. Toda esa campaña sería un crimen inútil y bárbaro si no se aprovechaban los caminos abiertos por la artillería para una propaganda tenaz, continua y persistente, tratando de traer a nuestro tiempo e incorporar a nuestra vida a esos rudos compatriotas retrasados.***<sup>65</sup>

Observando el antejemplo que configura este episodio en relación con la sinceridad e ingenuidad infantiles buscadas por los soldados, la caracterización de Miguelín se demuestra como una clara reivindicación del niño sertanero que no responde necesariamente a esa visión degradada del ser humano como la determinación racial en la que se “arrastraban tres siglos de barbarie”, sino que, más bien, tres siglos de una cultura que acentúa valores y virtudes que están, en el fondo, en todos los seres humanos.

En el personaje de Miguelín, la virtud de su pureza se sublima en su moral intachable. Como ya hemos notado en algunos episodios en el capítulo anterior, a través

---

<sup>65</sup> Da Cunha, Euclides, *op. cit.*, 330 s.

de la novela se disemina esta moral que se une a la inocencia de las pequeñas acciones de Miguelín, demostrándose en un sólo movimiento prístina y modélica. Como en la ocasión en que Miguelín sale a cazar pajaritos con el Tío Terez y el sólo hecho de responder una pequeña mentira –recordemos el antiejemplar antecedente presentado por Da Cunha– lo hiere:

***Atraparon muchos sinsontes, aquellos pájaros suaves azulosos, que después dejaban ir, porque no es un pájaro de jaula. – “¿En qué piensas Miguelín?”, preguntaba Tío Terez. – Pensaba en Padre...”, respondió. Tío Terez ya no preguntó y Miguelín se puso triste, porque había mentido: no pensaba en nada, pensaba en lo que sentían los sinsontes cuando se daban cuenta de que estaban atrapados, separados de sus compañeros, les tenía lástima; y en el momento en que Tío Terez le preguntó, salió de la boca aquella respuesta. (145)***

Como queda en evidencia hasta aquí, la emblematización, además de construirse como una figura de remisiones intratextuales entre los sujetos y los mundos narrados, se sostiene como un signo que estiliza y pretende remitir, sin dudas, hacia algo ya preexistente que, por sus dimensiones vastas e indefinidas, debe ser estilizado para su comprensión. Es decir, que en el caso de Fabiano y Miguelín, ya no basta con que al interior de las novelas sus características se correspondan con los paisajes, animales o incluso rasgos psicológicos de los otros personajes, sino que es innegable que su estilización ha llegado a tal punto que las remisiones pasan a ser extratextuales y a buscar una estabilización en conjuntos culturales mayores. Umberto Eco, en este sentido, al hablar de los emblemas, los reconoce como un tipo de signos en los que no importa tanto reconocer la cosa representada sino más bien el contenido ‘distinto’ al que la cosa representada remite. Así, ejemplifica indicando que “la cruz, la medialuna, la hoz y el martillo, representan el cristianismo, el islamismo y el comunismo” y, en este sentido, “son icónicos porque, al igual que los diagramas y dibujos, permiten manipulaciones de la expresión que influyen en el contenido; pero son arbitrarios por el estado de catacresización al que han llegado”.<sup>66</sup> Las consecuencias que producen este tipo de estilizaciones están directamente relacionadas con las posibilidades de lograr diversos tipos de identificación entre los sujetos que, contemplando aquellos signos, deciden que representan sus propias características o, al menos, aquellas que ellos desean para sí mismos dentro de una comunidad. De tal modo, los individuos participantes de tal colectivo ensanchan sus propias virtudes, adquiriendo características que quizás por sí solos no tendrían jamás.<sup>67</sup>

Por otra parte, hay otra virtud del sertanero que determina Da Cunha y que tiene una gran importancia en la construcción de los personajes en las novelas. De hecho, esta

---

<sup>66</sup> Eco, Umberto, “Signo e inferencia”. *Semiótica y Filosofía del lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1995, 25.

<sup>67</sup> Al respecto, Grinor Rojo, ejemplifica esta dinámica de identificación de la siguiente manera: “El colectivo como un todo –dice el crítico– es [...] el propietario de la identidad, y lo que yo hago en mi papel de miembro del grupo es adquirir, cuando me refugio bajo su manto, una plenitud que es más ancha y que también va más lejos que la que podría agenciarme a través del empleo solo de mis propios recursos, compartiéndola con los demás que la sienten y/o la hacen suya o porque así es como a ellos y a mí se nos dan las cosas o porque ellos y yo hemos procurado que las cosas se nos den así”. Rojo, Grinor, *Globalización e identidades nacionales y postnacionales... ¿de qué estamos hablando?*, Santiago de Chile: Lom, 2006, 42.

la virtud que trasciende *Los sertones*, para ser preservada una y otra vez como la característica central de esa cultura –y que probablemente estabiliza todo un imaginario del sertanero en el siglo XX. La sentencia que resume dicho valor es que “ante todo, el sertanejo es fuerte. [...] Aunque al primer golpe de vista su apariencia muestra lo contrario”.<sup>68</sup> Es decir, que detrás de esa figura desgarrada, desarticulada, torpe y fea –donde hay que destacar que para las miradas posteriores, como la de Oliveira Vianna, es falsa y no hace justicia de la belleza del sertanero–, subyace una fortaleza inigualable y siempre lista para aparecer en los momentos de necesidad, sobre todo arriba de su *montura con la que llega a confundirse*. En *Vidas Secas* y en *Campo General*, quizás de maneras más sutiles aunque no menos persistentes que en *Los sertones*, el sertanero preserva e incluso agranda esa fortaleza.

Como ya he descrito en relación con la repetición del tema de la violencia en las novelas, en *Vidas secas*, Fabiano ha de sobreponerse constantemente a una serie de abusos y dificultades, apaleado constantemente por la sequía y el abandono, constituyéndose como un hombre que resiste con tesón a los abusos e iniquidades del Estado.<sup>69</sup> Y en *Campo General*, Miguelín surge desde el Sertón violento (caracterizado, por ejemplo, mediante la brutalidad de su padre y la muerte de Dito), lleno de una pureza y una dignidad incorruptible. De ahí en adelante, aunque los protagonistas no cambien sustancialmente, su situación de miseria no mejore y el cuadro novelesco se mantenga aparentemente estático, el proceso de idealización se acrecienta y fortalece y las novelas delinean el camino hacia la consolidación de la firmeza ejemplar de y en los personajes.

Retomando el discurso martiroológico que sirve de sustento estructural a la mitificación motivada por las novelas, observamos la clara atribución de un sentido mayor a la resistencia y fortaleza de los personajes. Al mirar la construcción histórica del sertanero en Da Cunha como primera fijación en el imaginario cultural, observamos que si la argumentación científica y progresista debían designar al sertanero como una raza degradada, el asombro personal y nacional ante la resistencia de los tres embates consecutivos del ejército brasileiro obligan a justificar tales eventos mediante la característica esencial de la fortaleza de tal poblador y el sentido último que esta tiene. El sólo hecho de que se produjera esta duda, la inexplicabilidad de las contradicciones entre el progreso y los fundamentos nacionales en la escritura de Da Cunha y en el imaginario cultural de ese momento, permite que la temática sertanera sea rearticulada en las décadas posteriores. Ahora bien, en este nuevo momento, Fabiano y Miguelín, doblemente determinados por el padecimiento y la resistencia de la violencia –por un lado desde Euclides Da Cunha y los sucesivos desarrollos sociológicos, antropológicos e históricos y, por el otro, desde la mitificación martiroológica–, al ser confrontados con su propia comunidad, transforman el sistema de significación mayor desde el que sus vidas e historias cobran sentido. En el caso de ambos, la fortaleza y su integridad ya no se justifica en la salvación del alma y la trascendencia cristiana, o por la puesta en crisis de un discurso progresista y moderno, sino que por la fortaleza y originariedad mismas de su

---

<sup>68</sup> Da Cunha, Euclides, *op. cit.*, 75.

<sup>69</sup> Esta misma idea es desarrollada por Ria Lemaire en: “Reler *Vidas secas*: redescubrir al sertanejo forte”. *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature*, 15, (1996): p. 43-79.

cultura, concebida como origen y destino no sólo de su comunidad, sino que de toda la nación.

En Fabiano, a pesar del trato animal que las autoridades y el gobierno le propinan, permanece la dignidad del hombre en toda su grandeza y el sentido mesiánico, sugerido por las alusiones martirológicas, se vuelve esperanza por el constante renacer de la catinga.

***Una, dos, tres; había más de cinco estrellas en el cielo. La luna estaba rodeada por un halo color de leche. Iba a llover. Bien. La catinga resucitaría, la simiente del ganado volvería al corral, y él, Fabiano, sería el vaquero de aquella hacienda muerta. Cencerros de bandajos de huesos animarían la soledad. Los niños –gordos, rojos- jugarían en el chiquero de las cabras, doña Vitória vestiría polleras de floreados vistosos. Las vacas poblarían el corral. Y la catinga se pondría toda verde. (36)***

Es más, la composición emblemático-arquetípica promovida por esta particularización de la fortaleza y resistencia, en tanto denominadores originarios del sertón, se entronca con la perspectiva mesiánica y milenarista que también ha poblado el imaginario sertanero desde el mismo Antonio Consejero, el constructor de iglesias. Así, bajo una imagen de tolerancia, religiosidad, tradicionalidad y humildad, Fabiano acepta el lazo tendido entre lugar de origen y su destino, entendiéndolo como todo aquello que podría ambicionar.

***Si le dijeran que era posible mejorar su situación, se espantaría. Había venido al mundo a amansar potros, curar heridas con rezos, arreglar cercas de invierno a verano. Era su sino. Su padre había vivido así, su abuelo también. Y más atrás no había familia. Cortar mandacarú, encerar látigos –estaba en la sangre. Se conformaba, no pretendía nada más. (103)***

Lo mismo sucede con su capacidad de presagiar nuevas sequías. Dentro del ciclo interminable de muerte y resurrección de la tierra, Fabiano siente anticipadamente el dolor del hambre, la sed, el cansancio, pero luego de un tiempo, animado por doña Vitória, vuelve a perseverar ante la constante esperanza de la tierra y el hogar.

***No sentía el fusil, ni el saco, ni las piedras pequeñas que le entraban en las ojotas, ni el olor a carroña que apestaba el camino. Las palabras de Doña Vitória le encantaban. Irían hacia delante, llegarían a una tierra desconocida. (128)***

Pensando esta heterogénea fusión de características físicas y espirituales (religiosas) en el sertanero, en tanto mitificación secular del sertón, resulta muy interesante una de las propuestas hechas por Paulo Dantas sobre tal región. En su libro *Los sertones de Euclides y otros sertones*, publicado en 1969, aunque escrito a lo largo de las décadas de los '50 y '60, es decir, claramente permeado por este movimiento mitificador Getuliano, dedica un ensayo a los "Místicos y fanáticos del Nordeste", como una presencia indeleble de la región.<sup>70</sup>

A partir de la división entre el folclore heroico del cangaceiro y el folclore mágico del

---

<sup>70</sup> Dantas, Paulo. "Místicos e fanáticos do Nordeste". *Os serões de Euclides e outros sertões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969. 139-150. En relación con la mirada mitificadora con la que se refiere al sertón, sólo basta leer las últimas palabras de la nota introductoria al libro: "Es un libro completamente cavado y bebido, inspirado y vivido en el campo social nordestino... de él se produce un mensaje de esperanza y de fe para un nuevo Nordeste que ha de vivir, a pesar de todo." (7)

beato hecha por el sociólogo pernambucano Gonçalves Fernández, Dantas pretende dar cuenta de la centralidad del segundo grupo en la constitución del imaginario cultural nordestino. En efecto, él mismo insiste en que al estudiar el misticismo nordestino es posible estudiar también el drama de una raza entera, ya que este es la característica “más poderosa de su inconsciente colectivo.”<sup>71</sup> De tal modo, vinculando al sertanero místico con la obsesión por los rezos y la construcción de capillas e iglesias entre las sierras y las montañas, el ensayista declara que este tiene “una atávica y mórbida predisposición al sufrimiento” que se potencia mediante “la naturaleza y el ‘martirio secular’ de la tierra”.<sup>72</sup>

Por su parte, en *Campo General*, la emblemización de Miguelín y sus alusiones a la fortaleza arquetípica encuentran una cristalización en una ética del trabajo, la que lo dignifica a partir de la vergüenza que siente de la debilidad del padre.

***Sentía una vergüenza en el corazón que el padre dijera estas cosas. Que de pobres se iban a morir de hambre –no podía vender a los hijos y las hijas... Si pudiera, si creciese un poco más, él, Miguelín, quería ayudar, trabajar también. Más, antes que nada, quería trabajar, más que todos (...)* (182)**

Bajo este deseo profundo de sobreponerse a las circunstancias adversas a través de su propio esfuerzo, Miguelín encarna un ideal ascético de resistencia al sufrimiento, resignificando no sólo al hombre sertanero, sino que al futuro de su comunidad.

***Padre nunca hablaba con él, y Miguelín prefería cumplir callado el disgusto y aguantar el cansancio aún cuando ya no podía más. Siempre se podía, si uno no se quejaba. Padre conversaba con Luisaltino, se detenían para fumar, bromeaban. Luisaltino era bueno, el tenía lástima: - “Ahora, Miguelín, deja un poco el azadón. Estás colorado, la camisita empapada...” Desde ese momento todos trabajaban con la mitad del cuerpo desnudo, en pantalones, las espaldas resbalaban de sudor de sol, en los movimientos. Descalzo, los pies de Miguelín estaban llenos de espinas. Y con aquel calor se necesitaba beber agua a cada rato, el agua de la lata era caliente, caliente, no mataba bien la sed. Sol a sol – por la tarde regresaban; a Miguelín le dolía el cuerpo, todo molido, quemado.* (238)**

Esta escala de crecimiento ético-moral en función de vincular la fortaleza originaria con el trabajo productivo se da en la novela mediante un contraste entre el esfuerzo invertido cada vez mayor y la condición del personaje cada vez más precaria. Así, incluso mientras comienza a mostrar los síntomas de una enfermedad, Miguelín continúa demostrando su firmeza, trabajando incesantemente.

***Tenía un poco de dolor de cabeza, el cuerpo no lo sostenía bien; pero no importaba era por el sol. Tenía que sonarse la nariz. “Es sangre lo que estás echando, Miguelín...” Luisaltino trajo agua, llevó a Miguelín a la sombra, lo ayudó a levantar un brazo. – “Mejor ya no trabajas y te regresas a la casa”. “No voy a seguir”. Ya no echaba sangre. En cuanto el día refrescaba, el aire del campo se retrasaba, sabroso, trasapaba. Algún pajarito cantando: se bajó de aquel tronco. Como un ramo de pequeñas hojas se dibujan hacia abajo. Las mariposas. Pero***

<sup>71</sup> *Ibid.*, 140.

<sup>72</sup> *Ibid.*, 140.

***había necesidad de doblar el cuerpo, levantar los brazos, gastar más fuerza, prestarle atención solo al trabajo, porque sino, la herramienta resbalaba y cortaba el cultivo. (252)***

Considerando lo expuesto hasta aquí, queda en evidencia el modo en que las novelas, mediante la emblematización, estilizan a Fabiano y Miguelín, hasta el punto de convertirlos en encarnaciones arquetípicas de la firmeza constitutiva del sertanero. En este sentido, como se ha visto, el designio mítico de las novelas no tiene por objetivo final la canonización de los personajes en particular, sino que el proceso de mitificación que se desarrolla a través de las novelas los convierte en una manifestación doble de su comunidad. Por una parte, la construcción de la trama los expone como representantes particulares del sertón que a través de sus acciones confirman o desmienten una serie de creencias impuestas por el Brasil y su historia sobre tal comunidad, fortaleciendo las posibilidades de identificación de distintos individuos con aquella. Por la otra, la estilización y abstracción de sus virtudes proponen la existencia trascendente de estas en el trasfondo originario de tal cultura, haciendo de los personajes una mitificación alegórica que no se detiene en ellos. En este sentido, Fabiano y Miguelín, cada uno con sus diferencias, se vuelven puntos de articulación que imbrican y tensan dos discursos que se remiten para formar un mito que transita sinecdóquicamente entre el nordeste y el Brasil. En este contexto, vislumbramos finalmente la función alegórica de los personajes y sus vidas con fines de construir el imaginario mitológico secular del sertón. Fabiano y Miguelín, cada uno a su modo, refieren a la firmeza, la pureza, la valentía de su cultura representando para el lector una condensación y abstracción definitiva del nordeste en tanto origen y destino del Brasil.

## Capítulo 5: Mitificación del sertón

En *Vidas Secas* y *Campo General*, el punto cúlmine de la mitificación del sertanero y del sertón se da mediante la constitución de esa región y espacio como lugar del origen. Recordando las alusiones a la disposición parabólica de las tramas ya observadas en el tercer capítulo, somos concientes de que el retorno al punto inicial en el que las historias se disparan, en esta tensión entre el regreso al hogar y una nueva salida de este, se halla una apelación directa al lector que le sugiere la existencia de un sentido trascendente en la historia, pero que no se halla presente en los hechos manifiestos. En este sentido, el sertón, luego de la contemplación de todo el recorrido de las vidas de los personajes, no sólo se reconstruye histórica y culturalmente como un espacio “primordial” o fuente de energías telúricas, sino que se da a entender como núcleo originario experiencial.

En los capítulos precedentes observé que la diseminación de múltiples acontecimientos a lo largo de las novelas, provocan una morosidad en la tensión de las fábulas que promovía una lectura atenta de todos y cada uno de los episodios, en la medida en que estos volvían constantemente a la idea de la “infancia” de los personajes, ese espacio mudo constitutivo que no puede ser directamente informado. En este sentido, esa experiencia primordial que se sugiere en la intimidad de la vida de Fabiano y Miguelín en el sertón como fuente de todas sus virtudes, para concretarse y estabilizarse, se pone en contacto con el correlato cultural histórico que se ha actualizado constantemente en el desarrollo de las tramas. Fabiano y Miguelín, en tanto emblemas arquetípicos del sertón, conforman en consecuencia una mitificación alegórica, es decir instalada en la historia, entrelazando dialécticamente un discurso cultural e histórico perteneciente a los modos del Brasil de comprender a y comprenderse frente a los sertaneros, con una mitificación

de la memoria de esa comunidad. Ambos personajes pasan por múltiples experiencias de auto-conocimiento y auto-comprensión en el transcurso de sus vidas en el sertón, haciendo manifiesta la idea de que la experiencia y el contacto con aquel origen es finalmente aquello que les otorga un sentido trascendente a sus vidas y por desplazamiento a la del resto del Brasil.

Desde una perspectiva filosófica, la noción de origen se contrapone a la idea de nacimiento y en consecuencia con el establecimiento de una genealogía. Si bien se reconoce que la categoría de origen corresponde a una categoría histórica, esta no tiene nada que ver con el momento único en el que principió un fenómeno determinado, sino que da cuenta de los modos en los que este fenómeno emerge y se reconfigura a sí mismo en cada una de sus manifestaciones. La declaración de Walter Benjamín al respecto es la más famosa por su síntesis y condensación. Benjamín dice que el origen es precisamente “lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar”. Localizado, entonces, en el flujo del devenir, “lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, como rehabilitación, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro.”<sup>73</sup>

Este modo de ser de lo originario manifiesta dos consecuencias centrales. La primera, se relación con su condición dinámica, en la que se cruzan llegar a ser y pasar, es decir, la posible cristalización del fenómeno en su estabilidad, para demostrarse incompleto inmediatamente. De tal modo, la composición del origen demanda siempre de un ejercicio interpretativo hacia él en su inaprehensibilidad total. La segunda, apunta a la condensación en el origen de la pre y la poshistoria del fenómeno. Es decir, como lo alude Paul Ricoeur, la simultaneidad en la disponibilidad comprensiva del origen y el destino.<sup>74</sup>

En los capítulos anteriores, ya observé cómo en ciertos episodios de las novelas los personajes se comprendían como parte del sertón, aceptando su lugar como único destino posible. Tal comprensión resulta fundamental en la resistencia y fortaleza con la que se enfrentan a la violencia constante a la que son sometidos. Ahora bien, en las novelas existen otras alusiones a la trascendencia comportada por las vidas de los protagonistas y el sertón que hacen funcionar esta dinámica simultánea entre origen y destino. Así, recordemos algunas instancias en las que Fabiano o Miguelín eran capaces de leer los signos de la naturaleza, anticipando eventos. También, la radical transformación del espacio en relación con estos eventos, en los que el sertón es tanto promesa de exuberancia como profecía escatológica.

***La catinga se había puesto amarilla, se había enrojecido, el ganado había comenzado a adelgazar y horribles visiones de pesadilla habían agitado el sueño de las personas. De repente un trazo ligero había rasgado el cielo hacia la cabecera del río, otros habían surgido más claros, el trueno retumbó cercano, en***

---

<sup>73</sup> Benjamin, Walter. *op. cit.* 28-9.

<sup>74</sup> Cfr. Ricoeur, Paul. "Existencia y Hermenéutica." *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003. 9-27.

***la oscuridad de la medianoche rodaron nubes color de sangre. El ventarrón acercó sucupiras e imburanas, hubo demasiados relámpagos –y doña Vitória se había escondido en el cuarto con los hijos, tapándose las orejas, envueltos en las mantas. Pero aquella brutalidad había terminado de golpe, la llovía había caído, la cabeza de la inundación había aparecido arrastrando troncos y animales muertos. El agua había subido, alcanzando la ladera, quería llegar a los jauzeiros al fondo del patio. Doña Vitória tenía miedo. ¿Sería posible que el agua llegara a los jauzeiros? Si eso sucediera, la casa sería invadida, sus moradores tendrían que subir al cerro y vivir unos días en el cerro, como preás. (77)***

La transformación del espacio en fuente de vida y muerte, junto con la acumulación de episodios en los que Fabiano y Miguelín se acercan a un conocimiento de sí mismos, hacen que las experiencias vividas por ellos durante su regreso al sertón tracen una dinámica especial, la que vista emblemáticamente, incorpora al lector a su funcionamiento. Las acciones de cada uno en el sertón sobredeterminan la representación que se hace de ellos. La catinga o el Mutún adquieren rasgos exuberantes, bellos, terribles, amenazantes, entre muchos otros, los que finalmente terminan por presentarse en el contexto de la narración como signos o manifestaciones de lo sagrado que subyacen al espacio. Así, los personajes se ven apelados por estos signos constantemente y provocan indirectamente la comprensión de sí mismos y sus destinos. Si bien es obvio que las novelas no declaran explícitamente el sentido último que anima a Fabiano y Miguelín, permitiéndoles resistir y sobreponerse a la violencia que padecen, en la encadenación de las historias narradas, sus vidas en el sertón son dispuestas como portadoras de un sentido oculto fundamental que es indispensable interpretar.

Considerando los procedimientos de construcción alegórica a los que me referí en el segundo capítulo y pensando en la estructura apelativa que determiné en el capítulo tercero, queda en evidencia que la condensación de las experiencias de los personajes dentro de esta dinámica de interpelación de lo sagrado que viven, se duplica en el nivel de la lectura e interpretación. Fabiano y Miguelín son para los lectores, lo que los episodios que viven son para ellos: signos de lo sagrado.

Paul Ricoeur, hablando sobre los modos de atribución de sentido del y para el sujeto en relación con su devenir histórico, señala que la reacción más radical se provoca efectivamente por el encuentro y comprensión de sí mismo a partir de la apelación escatológica de lo sagrado.

***“Al comprenderse a sí mismo en y por los signos de lo sagrado, el hombre opera el más radical de los desprendimientos de sí mismo que se pueda concebir. Esta desapropiación excede aquella que suscitan el psicoanálisis y la fenomenología hegeliana, ya sea que se las considere separadamente o que se conjuguen sus efectos; una arqueología y una teleología [entendiendo al psicoanálisis inmerso dentro de una arqueología del sujeto y a la fenomenología del espíritu como teleología] develan siempre una arkhé y un telos, de los que un sujeto puede disponer al comprenderlos; esto ya no sucede con lo sagrado que se anuncia en una fenomenología de la religión; este designa simbólicamente el alpha de toda arqueología y el omega de toda teleología; el sujeto no podría disponer de este alpha ni de este omega; lo sagrado interpela al hombre y, en esta interpelación,***

***se anuncia como aquello que dispone de su existencia, porque la establece absolutamente como esfuerzo y como deseo de ser***.<sup>75</sup>

Es decir, en el contexto de las novelas que aquí estudio, queda de manifiesto que las historias portan un sentido oculto, aunque no cualquiera. La provocación de las novelas en relación con sus personajes no está dada en la comprensión aislada de un origen o un destino en función de la vida en el sertón, sino que más bien en la inabarcabilidad e inagotabilidad de ese sentido. De tal forma, su construcción se disemina en todos los niveles de la novela, por una parte, salvando al sertanero de cualquier posible determinación particular que quisiera agotarlo definitivamente, aunque, por la otra, dejándolo disponible para cualquier uso de tal mitificación.

Este procedimiento se ve en *Vidas secas*, por ejemplo en la determinación mutua entre Fabiano y la naturaleza del sertón. Si en la emblematización del personaje veíamos que las características del mundo y del personaje se remitían entre sí, realizando un ordenamiento metonímico de las metáforas, desde la perspectiva de la originariedad comportada en ambos, vemos cómo la fortaleza sertanera lo anima todo. Los mandacarús y los xiquexiques, plantas características del sertón, son tan fuertes como Fabiano debido a que todos ellos se nutren de la tierra.

***Miró los quipás, los mandacarús y los xiquexiques. Era más fuerte que todo eso, era como las cantingueiras y las baraúnas. Él, Doña Vitoria, los dos hijos y la perra Baléia estaban aferrados a la tierra. (40)***

En este sentido, incluso la fuerza sobrenatural con la que es descrita la sequía a lo largo de la novela contribuye a la reconstrucción del sertón como espacio primordial. La potencia apocalíptica que ella convoca es, a su vez, la constante esperanza de resurrección. La sequía, en este sentido, significa prepotencia creadora.

De manera similar aunque inversa, en *Campo General* un sutil discurso de la riqueza, que pone de manifiesto la tensión creadora que se produce ante el discurso de la escasez que se construyó sobre el Nordeste, idealiza y mitifica al sertón en términos de un paraíso original.

***[La manada]reventaba aquel ruido vivo de rumor, un estremecimiento chirriaba, zumbaba –brrr, brrrr-: después un cluac enorme, como los golpes de animales dentro del agua. El ganado legaba, de cerca y de lejos, todos lo que eran mansos, bueyes, vacas, garrotes, corriendo, los becerritos alegres saltaban, salían raspando matorrales, rompiendo ramas, llegaban, algunos berreaban. Los burros y bravos en ese momento huían, en ese momento, a mucha distancia. ¡Cantidad! Pero al Vaquero Salus le parecían pocos. – “Uno los ve Miguelín, la manada enorme: el suelo tiembla! Esto es una manadita ajena...” Cerca de ellos, un becerro negro abría el hocico, casi se reía – chimuelo; ése levantaba el rabito, y con él, por arriba formaba una lazada. Más cerca, cerquita un novillo blanco se comía las hojas del cabo verde del campo –una mata enorme, cubierta de flores amarillas. El sol daba en las flores y en el garrote, que parecía amarillo de tan alumbrado – “Miguelín, ¡éstos son los Generales! ¿No es bueno? – Pero lo más bonito que hay son los bueyes; ¿no es cierto, Salús? – “Sí, Miguelín”. (248)***

Según esta perspectiva, *Campo General* lleva esta conformación mítica al extremo,

<sup>75</sup> *Ibid.* 26.

incluso en la representación de la diversidad de religiones y tradiciones populares. Todas ellas se subordinan finalmente a la plasmación de un discurso de la riqueza “originaria” del sertón. Así, el discurso sobre la diversidad cultural y étnica se reactualiza y potencia. En el Mutún Madretina, la negra de la casa, reza oraciones paganas que los niños repiten hasta que llega Abuela Isidra repartiendo manotazos con un crucifijo en la mano para que solo un poco más tarde se escuche a un pájaro cantar un agüero de desgracia.

En relación con la insistente aparición de la violencia en las novelas, comenté en el tercer capítulo su centralidad para determinar el crecimiento y trascendencia de los valores encarnados por los personajes. Visto ahora en relación a la conformación de un lugar del origen y su mitificación, es posible notar cómo la violencia se reproduce libremente en el sertón, caracterizándolo como un sitio primitivo y salvaje. Ahora bien, es necesario notar y destacar que la resistencia constante de los personajes de esta violencia y su sublimación en la fortaleza constitutiva, dejan ver que aquella, si bien irracional, no carece de sentido. Entonces, la presencia total de esta amenaza, manifestada en diversos episodios como en la descripción hecha en *Campo General* de cómo un niño puede morir (es el caso de la anécdota del personaje de Patorí) simplemente por perderse en la selva y no tener qué comer cuando se muestra cómo en cualquier minuto puede aparecerse un jaguar y los niños deben estar alertas, adquiere un sentido formativo. De esta forma, hay una naturalización de la violencia que tiende a aunar las diversas manifestaciones de ella en un solo movimiento natural y vívido.

***El vaquero Je dijo que no dejaran que los niños se alejaran de la casa porque había aparecido un jaguar muy grande en el bosque del Mutún, que era moteado, cebado, que rondaba de noche por muchas veredas; y que su rastro rondaba en todas partes. (249)***

Todos estos procedimientos, hemos visto, son utilizados al interior de las novelas para mitificar condensadamente al sertón en tanto lugar del origen. Son episodios y descripciones que se diseminan en todos los niveles de las novelas, manifestándose como signos de lo sagrado que subyacen a tal espacio y que deben ser constantemente interrogados para transmitir su sentido. Sin embargo, este no es el único modo en cómo se produce esta mitificación para el lector. En las novelas existe otro procedimiento significativo en el que se destaca el cambio que experimenta la relación que los protagonistas mantienen con el sertón.

Ahora bien, esta vuelta sobre la carga mitificadora de la relación protagonista-sertón revela que, en su disposición dinámica, se vuelve el hilo conductor más potente, conclusivo y constante. El lector ya impelido a reconocer en el sertón novelesco un origen virtual, se conmoverá profundamente al observar cómo en los ojos del protagonista, en la medida en que “interpreta” su propio destino, se manifiesta su propio cambio en la valoración del sertón, o hacia la materialización de un mito presente en la memoria de los brasileiros de la época.

Si bien desde un principio las novelas manifiestan la llegada al sertón como un regreso al hogar, los protagonistas no expresan de manera explícita su amor o afecto por el sertón. Sólo es posible aventurar esta relación a partir de la comprensión de que entre los protagonistas y su hogar se produce una comunión con el origen, pero no es posible confirmarla.

Así, el desarrollo progresivo de la trama en su complicidad con la temática del origen es el que finalmente determina la mitificación del sertón, porque su progresión se dirige casi melodramáticamente a la fatalidad del abandono del hogar por parte de los protagonistas. Tanto Fabiano como Miguelín deben cumplir su destino, el que se materializa en la salida del sertón hacia la ciudad. En este sentido, la ciudad se verá fortalecida por este traslado del origen, no sólo porque Fabiano y Miguelín sean ya de suyo sertaneros en términos de una genealogía, sino porque ya se han vinculado con su origen a través de la experiencia de vida. La potencia del sertón, entonces, se traslada comprendida y encarnada.

Al inicio de la novela, Miguelín no puede reconocer si el Mutún es lindo o feo. De hecho, debe recolectar las palabras de un extranjero cuando se encuentra en el viaje de su primera comunión para poder decirle a la madre, desconsolada de vivir en tales parajes, que el Mutún es lindo. Retener este dato de la indiferencia de Miguelín es decisivo al considerar la progresión de la trama, pero más aún al observar que la instalación de esta pregunta es aquello que abre la novela, proponiendo al Mutún como lugar de significación.

***Pero su madre que era linda, con el cabello negro y largo, se dolía de la tristeza de tener que vivir allí. Se quejaba, principalmente en los demorados meses lluviosos, cargados de nubes, todo es tan oscuro, el aire ahí era más oscuro; también en el tiempo del estío, cualquier día de la tarde, a la hora en que el sol se mete. – “Huy, ah, el triste rincón...”, ella exclamaba. (...) Cuando regresó a su casa, su más grande pensamiento era la buena noticia que le daría a su madre: lo que el hombre había dicho – que el Mutún era un lugar muy bonito...La madre cuando oyera esa certeza, sería consolada. Era un regalo y; y la idea de poder llevarlo así, de memoria, como una salvación, lo dejaba febril hasta las piernas. Tanta gravedad, tan grande, que ni se lo quiso decir a la madre en presencia de los demás, pero sufría por tener que esperar; y tan pronto como pudo estar con ellas a solas, se abrazó a su cuello y le contó, estremecido aquella revelación. La madre no le dio importancia: - “Siempre pienso que allá, más atrás, ocurren otras cosas, que ese cerro me las tapa y que nunca las verá. (...) En el fondo de su corazón él no podía, sin embargo estar de acuerdo, por mucho que la quisiera: le parecía que el joven que había dicho aquello era el que tenía la razón. No porque él, Miguelín,, le viera al Mutún alguna belleza –no sabía distinguir un lugar bonito de uno feo. (144)***

En este primer momento de la trama, la relación del personaje con el Mutún está determinada por su inefabilidad. Miguelín pertenece a y participa de un lugar primordial de armonía y, por lo tanto, encarna sus características, pero es incapaz de conocerlas. Así, la belleza del Mutún, descrita en términos de una resonancia de la voz del personaje, simboliza esa misma armonía y comunión.

***Al día siguiente día lindo, por la mañana el sol llamallamando, se oía hermoso el grilgril de los loros, al primero, al segundo, al tercer paso de ellos, hacia el palmar de las veredas. Por cualquier cosa, que no se sabe, las sariemas gritaron, cerro abajo, cerro arriba, casi una hora entera. (193)***

En este sentido, toda la novela conforma esta relación ideal y utópica entre Miguelín, su infancia, y el sertón, mediante la plasmación de esa relación simbiótica en la descripción

de los espacios, que parecen constituidos por la voz infantil.

***Así, el mes era mediados de noviembre, pero las frutitas del ciruelo, cayendo al suelo. La Jacaranda florecía en morado – sus morados pañuelos chismosos. Ni había tamandúas, que tienen su residencia en las grutas, les gustan los lugares donde hay bambúes, porque arañan las cortezas de los árboles. Además de tonto, él, el tamandúa, tiene un ronquido que es un jadeo como sollozo. (194)***

Como queda en evidencia, la relación de Miguelín con el Mutún está marcada por la pertenencia al origen y, debido a esta situación, es posible comprender que uno de los eventos fundamentales que marcan la transformación paulatina de su relación con tal lugar, es el hecho de que: *“Mientras estuvo afuera del Mutún, [...] padeció tanta nostalgia”*.

Dentro de esta relación dinámica que tiene el protagonista con el sertón, un segundo momento relevante se relaciona con el padecimiento y resistencia de la violencia. En el caso de Miguelín, los maltratos del padre provocan un choque entre dos fuerzas del sertón. Por un lado, una fuerza y amenaza natural del sertón y, por otro, la fortaleza de Miguelín, su pureza y alegría en el Mutún. Debido a que las dos fuerzas se muestran como propias del sertón, la violencia que el padre ejerce contra el niño funciona alegóricamente como un modo para exponer al lector la experiencia de vida del sertón. Esto es, explicar una experiencia que como se comprende en la novela, trasciende estos hechos de violencia, adquiriendo un sentido constructivo en relación con la comunidad en general. La resistencia de la violencia posibilita la confirmación de la fortaleza del sertanero y la aparición de su dignidad moral intachable. Sin embargo, para ello, la novela desarrolla el maltrato hasta un extremo de crueldad en las reiteradas golpizas, al punto en que Miguelín comienza a renegar de aquello que lo constituye: su origen, el sertón.

***Hacia mucho tiempo que Miguelín no era señor de una tan ancha alegría. No por haberse liberado del hermano. Menos por eso que por el pensamiento que se había formado: también un día se podría ir de la casa. No sabía ni cuándo ni cómo. Mas la idea lo suspendía con un tronido de consuelo. (252)***

En efecto, la narración exacerba este período donde la relación Miguelín-sertón se encuentra eclipsada, extendiéndose en momentos en los que Miguelín enferma gravemente. Mientras está enfermo, el padre mata a Luisaltino –del que siente celos-, va al monte y se suicida y Miguelín, al enterarse de estas noticias, en su delirio, continúa temiendo de su padre.

***- “!No me mates! ¡No me mates!”, imploraba Miguelín, gritando, sollozando. Abuela Isidra vino, expulsó a todos del cuarto. Abuela Isidra se sentó al borde de la cama, sujetándole la mano a Miguelín: - “Vamos a rezar, Miguelín, deja a los demás, ellos se las arreglan; olvídate de todos: ¡Tú tienes que curarte! Yo rezo y tu me acompañas de corazón mientras puedas, después te duermes...”***

Ante este eclipse en la relación Miguelín-sertón, la trama desenvuelve un tercer momento en el que se consume la mitificación. A pesar de todas las vivencias negativas y dolorosas que Miguelín ha experimentado, hacia el final de la novela, cuando Miguelín se prepara para irse del Mutún con un doctor que lo apadrina para llevarlo a estudiar a la ciudad, el protagonista muestra su amor al Mutún, juzgando por sí mismo que el Mutún es

lindo. Para el lector, es en ese momento cuando el Mutún se confirma como lugar del origen. El Mutún, en términos emotivos, es claramente lindo en esos momentos, pero además se mitifica por el robustecimiento que tiene su construcción al representar el designio existencial de su pérdida.

***Y Miguelín vio a todos con tanta fuerza. Salió afuera. Miró los matorrales oscuros arriba del cerro, la casa, aquí, la cerca del frijol silvestre y bayo; el cielo, el corral, el patio; los ojos redondos y las altas ventanas de la mañana. Miró más lejos, el ganado pastando cerca del brezal, florecido de sanjosés, como un algodón. El verde de los buritíes, en la primera vereda. ¡El Mutún era bonito! Ahora ya lo sabía. (262)***

De esta manera, mediante la valoración que el protagonista hace del propio sertón, el Mutún deviene en un espacio lleno de belleza. No sólo por la observación de Miguelín, sino que a partir de la condensación de toda la narración que se entabló en la novela: su violencia, la pobreza, la riqueza, la injusticia. Todo parece devenir en una belleza del sertón que se ve enriquecida en un peculiar proceso de mitificación.

En *Vidas Secas*, como indiqué, se da un procedimiento análogo. Al principio de la novela, la relación de Fabiano con el sertón también se dispara a partir de la nostalgia. Habiendo acudido bien vestido a una fiesta en la ciudad, el sertanero se siente incomodo y torpe, de tal modo que experimenta una profunda nostalgia por la catinga en donde montado sobre un animal vuela. Esta nostalgia testimonia sobre una relación primordial e íntima que tiene Fabiano con el sertón, pero además, en su caso, hay otros episodios en los que esta intimidad se contagia también a su relación con Doña Vitoria. Ambos se complementan entre sí y con el sertón.

***Removió las brasas con el cabo de la cuchara de coco, arregló entre las piedras astillas de ángico mojado, intentó encenderlas. Fabiano la ayudó, suspendió el parloteo, se puso en cuatro pies y sopló los carbones inflando mucho las mejillas. Una humareda invadió la cocina, las personas tosieron, se enjugaron los ojos. Doña Vitoria movió el abanico, y pasando un minuto las llamaradas crepitaban entre las piedras. (76)***

En un segundo momento, el del advenimiento de una nueva sequía, Fabiano percibe su llegada como si la superficie del sertón fuera la de su propia piel, sintiendo como “ella se acercaba al galope con deseos de matarlos” (44). Esta capacidad adivinatoria, que también comparte con Doña Vitoria, se reitera en otros momentos con una fuerza y claridad extremas.

***El molungo del abrevadero se cubría de bandadas de pájaros. Mala señal probablemente el sertón iba a incendiarse. Venían en bandadas, se posaban sobre los árboles de la orilla del río, descansaban, bebían y, como en los alrededores no había comida, seguían viaje hacia el sur. La pareja angustiada soñaba desgracias. El sol chupaba los pozos, y aquellas excomulgadas se llevaban el resto del agua, querían matar al ganado. (112)***

Del mismo modo que en *Campo General*, en *Vidas Secas* este segundo momento deviene en una hostilidad respecto del sertón. De hecho, Fabiano decide abandonarlo, a pesar de que esto implica dejar una vida que, a través de la novela, se ha revelado fundamental para él.

***Miró hacia los cuatro rincones, se quedó algunos segundos mirando al norte, rascándose la quijada. - ¡Esto es el fin del mundo! No permanecería allí mucho tiempo. En el silencio extendido sólo se oía el rumor de alas. (112)***

Hacia el final de la novela, en un tercer momento, se consolida la mitificación del sertón, ya que a pesar de todos los sufrimientos que ha vivido Fabiano -los abusos del patrón, el advenimiento de la nueva sequía- él manifiesta su afecto y pertenencia al no querer abandonarlo a pesar de la sequía. La belleza colorida y terrible que presagia en el sertón antes de mirarlo, manifiesta también la visceralidad de la relación de Fabiano con su tierra.

***Ahora Fabiano examinaba el cielo, las nubes que tenían el naciente, y no quería convencerse de la realidad. Intentó distinguir cualquier cosa diferente del rojo que espiaba todos los días, con el corazón a los saltos. Las manos gruesas, debajo del ala curva del sombrero, le protegían los ojos contra la claridad y temblaban. Los brazos le colgaban, desanimados. Antes de mirar el cielo, ya sabía que estaba negro de un lado, color de sangre del otro, y que iba a tornarse profundamente azul. Se estremeció como si descubriera algo espantoso. (120-121)***

En estos fragmentos, *Vidas Secas* termina por adquirir toda su dimensión mítica como lugar del origen, al construirse como el espacio que a pesar de estar allí se ha vuelto irrecuperable. El contraste que se provoca, entonces, entre un modo de vivir y comprenderse en relación con el mundo y el traslado a otro espacio, implica una desarticulación que devendrá en la degradación y muerte de Fabiano mismo, pero en la alimentación de aquello otro que ha de venir.

***Una ciudad grande llena de personas fuertes. Los niños en escuelas, aprendiendo cosas difíciles y necesarias. Ellos dos viejitos, acabándose como perros, inútiles, acabándose como Baléa. ¿Qué harían? Se demoraron, temerosos. Llegarían a una tierra desconocida y civilizada, quedarían presos en ella. Y el sertón seguiría mandando gente para allá. El sertón mandaría para la ciudad hombres fuertes, brutos, como Fabiano, doña Vitória y los dos niños. (128)***

El sertón en tanto lugar del origen, se consolida, a través de la emblemización alegórica de sus personajes, como una matriz inagotable de energía. Tal fuente es la que pone en relación la construcción de una historia, junto con la recuperación de una memoria sobre aquel espacio y sus habitantes. Como queda evidentemente planteado en *Vidas Secas*, Fabiano a pesar de ser expulsado constantemente del sertón, no puede abandonarlo jamás. En tanto participa de él, en tanto que su relación y experiencias en él son originarias, su traslado hacia la ciudad no hace otra cosa más que destacar su sertaneridad y todas las virtudes que ello implica.

***El vaquero se ensombreció con la idea de que se dirigía a tierras donde tal vez no hubiera ganado para cuidar. Doña Vitória intentó calmarlo diciéndole que podría entregarse a otras ocupaciones, y Fabiano se estremeció, se dio vuelta, dirigiendo los ojos hacia la hacienda abandonada. Se acordó de los animales heridos y luego ahuyentó el recuerdo. ¿Qué hacía mirando hacia atrás? Los animales estaban muertos. Entrecerró los párpados para contener las lágrimas. Una gran tristeza le oprimió el corazón, pero un instante después acudieron a su***

***mente figuras intolerables: el patrón, el solado amarillo y la perra Baléia se desvanecieron en su mente. (123)***

La retirada del lugar del origen implica la recuperación de la memoria y la integración de esta en la construcción de la historia. En este sentido, en ambas novelas, el acto de “mirar hacia atrás” de los protagonistas, recalca la construcción del sertón como origen, pero ahora subsumido a una idea de origen brasileiro. Ellos ya no son sólo del sertón, sino que son las bases de la composición de la nación. Visto en relación con su momento histórico, el gesto refiere claramente a un tiempo en que la migración desde los sertones se fue agudizando fuertemente y en ese contexto de desarraigo forzoso, la mirada hacia atrás y hacia el sertón es el primer paso para la reconstrucción de un hogar.

Desde la perspectiva mitificante, la contemplación del origen y el destino contenidos en ese espacio al que se mira mientras la historia continúa en su devenir, transfiere a los lectores la conciencia de que los personajes y sus espacios son efectivamente signos de lo sagrado, mediante los que su propia existencia les es manifestada y dispuesta, estableciéndola absolutamente como esfuerzo y como deseo de ser.

## Conclusiones

Mediante el análisis que he desarrollado en esta tesis he podido constatar que en las novelas se conjugan al menos tres discursos. Primero, el discurso biográfico de las novelas que apela a una identificación con los personajes. Segundo, el discurso propiamente mítico y luego el discurso martiroológico cristiano. A través de la orquestación de dichos discursos, el sertón y el sertanero se convierten en constructos mitificados con una valor patrinómico en el Brasil.

De esta forma, una vez establecidas, en el primer capítulo de mi tesis, las coordenadas artística tan similares como ignoradas de ambas obras, y luego las coordenadas histórica de la mitologización del sertanero, en el tercer capítulo analicé el discurso parabólico de las novelas, análisis que me permitió estudiar la estructura que sostiene la mitificación de los hechos seculares narrados. Luego, en el tercer capítulo analicé la construcción de una especial heroicidad de los personajes, determinada por sus mismas características de sertanero que devienen en la creación de un “arquetipo del sertanero”. Fabiano y Miguelín, cada uno a su modo, refieren a la firmeza, la pureza, la valentía de su cultura representando para el lector una condensación y abstracción definitiva del nordeste.

Finalmente, en el capítulo cinco, revisé la forma en que las determinaciones que he mencionado cimientan una construcción particular sobre el sertón en la que dicho espacio se sustenta como un origen, que se subsume, en un punto final de las novelas, a una idea de origen brasileiro. En ese punto conclusivo de las narraciones, se comprende que la sublimación de los personajes a través de las novelas forma parte de este proceso de

contrucción de un “origen” donde los personajes ya no son sólo emblemas del sertón, sino que son las bases de la composición de la nación. De esta manera, el sertón es situado también como un destino y el lector adquiere la conciencia de que los personajes y sus espacios son efectivamente signos de lo sagrado, mediante los que su propia existencia les es manifestada y dispuesta, estableciéndola absolutamente como esfuerzo y como deseo de ser.

Finalmente, el sertón en tanto lugar del origen, se consolida, a través de la emblemización alegórica de sus personajes, como una matriz inagotable de energía. Tal fuente es la que pone en relación la construcción de una historia, junto con la recuperación de una memoria sobre ese espacio y sus habitantes.

# Bibliografía

## Fuentes primarias

### a. Textos de Graciliano Ramos y João Guimarães Rosa

---

Rosa, João Guimarães. *Campo General y otros relatos*, México. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.

Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.

### b. Textos críticos

---

Alegria, Fernando. *Breve historia de la novela hispanoamericana*. México D. F.: Andrea, 1966.

Amado, Janaina "Região, sertão, nação". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n.15, 1995, 145-151.

- Amado, Jorge. "Graciliano Ramos. O homem e sua obra". Disponible en: <http://www.geocities.com/gracilianoramos/doc2.htm>. Consultado 30 de Julio.
- Bosi, Alfredo. "Tendencias contemporáneas". En: *Historia concisa de la literatura brasileira*. México: Fondo de cultura económica, 1982.
- Bosi, Alfredo, "La parábola de las vanguardias latinoamericanas". En: Schwartz, Jorge (comp.) *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y #críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991.
- Brayner, Sonia. "Graciliano Ramos". En: Coutinho, Afrânio *A Literatura no Brasil. Volume 5. Era Modernista*, Río de Janeiro: José Olympio y EDUFF. 1986.
- Candido, Antonio. *Introducción a la literatura brasileña*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1968.
- "Literatura y subdesarrollo". En: Fernandez Moreno, Cesar (comp.), *América Latina en su Literatura*. México D.F.: Siglo XXI, 1998.
- Costa, Horacio, "Tres escritores y la región". *Mar Abierto. Ensayos sobre Literatura Brasileña, Portuguesa e Hispanoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Coutinho, Eduardo F. (Comp.) *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1983.
- Da Cunha, Euclides. *Los Sertones*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1980.
- Dantas, Paulo. "Místicos e fanáticos do Nordeste". *Os Sertões de Euclides e Outros Sertões*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.
- De Oliveira, Franklin. "Guimaraes Rosa". En: Coutinho, Afranio. *A Literatura no Brasil. Volume 5. Era Modernista*, Río de Janeiro: José Olympio y EDUFF. 1986.
- Eyzaguirre, Luis. *El Héroe en la Novela Hispanoamericana del Siglo XX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1967.
- Freyre, Gilberto, *Casa Grande & Senzala. Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*, Río de Janeiro: Librería José Olympio Editora, 1983.
- *Manifesto Regionalista*. Disponible en: <http://www.ufrgs.br/cdrom/freyre/index01.html>. Consultado 30 de Julio.
- Garfield, Seth. "As raízes de uma planta que hoje é o Brasil: os índios e o Estado-Nação na era Vargas". *Revista Brasileira do Historia*, vol.20, no.39, 2000.13-36.
- Garramuño, Florencia. "El regionalismo equívoco de *Vidas secas*". En: Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 2001.
- Lemaire, Ria. "Reler *Vidas secas*: redescobrir al sertanejo forte". *Brasil/Brazil: Revista de Literatura Brasileira/A Journal of Brazilian Literature*, 15, 1996. 43-79.
- Ribeiro, Darcy. "El brasil sertanero". *El Pueblo Brasileño. La Formación y el Sentido de Brasil*. México. D.F: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Rodríguez Monegal, Emir. En busca de Guimarães Rosa. En *Mundo Nuevo*, no. 20. Febrero de 1968.
- Vianna, Oliveira. *Evolução do Povo Brasileiro*. Sao Paulo: Monteiro Lobato y Co. Editores, 1923.

- Wey, Valquiria. "Prólogo". En: Rosa, João Guimarães. *Campo general y otros relatos*, México. D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Williams, Daryle. *Culture Wars in Brazil: The First Vargas Regime, 1930-1945*. Durham: Duke UP, 2001.

### c. Textos teóricos

- Aristotle. *Poetics*. Trad. Malcom Heath. London: Penguins Books, 1996.
- Agamben, Giorgio, "Infancia e historia". *Infancia e Historia. Destrucción de la Experiencia y Origen de la Historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- Bale, Kjersti. "The Confused Court as the Model of Allegory: On Allegorical Reading in Walter Benjamin's *Ursprung des Deutschen Trauerspiels*." En: Reinton, Ragnhild E. y Dag T. Anderson (ed.). *Walter Benjamin: Language, Literature, History*. Oslo: Solum Forlag, 2000.
- Bataille, Georges. *The Accursed Share*. New York: Zone Books, 1988.
- Benjamin, Walter. *El Origen del Drama Barroco Alemán*. Madrid: Taurus, 1989.
- Castelli, Elizabeth, *Martyrdom and Memory: Early Christian Culture Making*. New York: Columbia UP, 2004.
- De Certeau, Michel. "Spatial Stories." *The Practice of Everyday Life*. Los Angeles: University of California Press, 1984.
- Eco, Umberto, "Signo e Inferencia". *Semiótica y Filosofía del Lenguaje*, Barcelona: Lumen, 1995.
- Herder, Johann Gottfried. "On the modern usage of Mythology". *Selected early Works: 1764-1777*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1992.
- Jung, C. G. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. New Jersey: Princeton UP, 1968.
- Laird, Andrew. "Figures of Allegory from Homer to Latin Epic." En: Boys-Stones, G.R. *Metaphor, Allegory, and the Classical Tradition: Ancient Thought and Modern Revisions*. Oxford: Oxford UP, 2003.
- Marchesse, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de Retórica, Crítica y Terminología Literaria*. Barcelona: Ariel, 1989.
- Rojo, Grínor, *Globalización e Identidades Nacionales y Postnacionales... ¿De Qué Estamos Hablando?*, Santiago de Chile: Lom, 2006.
- Ricoeur, Paul. "Existencia y Hermenéutica." *El Conflicto de las Interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Sperber, Dan y Deidre Wilson. *La Relevancia*, Madrid: Visor, 1994.

## Fuentes secundarias

Campbell, Joseph. *El Héroe de las Mil Caras*. México: Fondo de Cultura Económica. 2006.

Candido, Antonio. "Radicalismos". *Estud. av.* [online]. 1990, vol. 4, no. 8 [citado 2007-07-02], pp. 4-18. Disponible en:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141990000100002&lng=en&nrm=ISSN 0103-4014](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141990000100002&lng=en&nrm=ISSN 0103-4014).

----- *Os parceiros do Rio Bonito*. Sao Paulo: Ed 34 1997.

Corrêa de Mello, Cléa. "O intelectual nas veredas da oralidade". Colóquio de Pós-Graduação de Ciência da Literatura, 12 e 13 de noviembre de 2003

Costa, Horácio. "Brasil, 1933: Serafim Ponte Grande". *Mar Abierto. Ensayos sobre Literatura Brasileña, Portuguesa e Hispanoamericana*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.

De Andrade, Mario. *Macunaíma*. Madrid: Allca XX, 1997.

De Castro Neves, Frederico. "Getúlio e a seca: Políticas emergenciais na era Vargas" *Rev. bras. Hist.* [online]. 2001, vol. 21, no. 40 [cited 2007-07-02], pp. 107-129.

Available from:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0102-01882001000100006&lng=en&nrm=ISSN 0102-0188](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01882001000100006&lng=en&nrm=ISSN 0102-0188).

De Queiroz, Rachel. *O Quinze*. Río de Janeiro: J. Olympio, 1977.

Fausto, Boris, *Historia Concisa de Brasil*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

Kayser, Wolfgang. "Origen y crisis de la novela moderna", *Revista Mapocho*, Año III, tomo III, N° 3, Vol. 9.

Legrás, Horacio. "El Ateneo y los orígenes del Estado Ético en México", *Latin American Research Review*, 38, 2003. 58.

Lucas, Fabio. "Do esteticismo brasileiro: tradição e dependência". *Revista Iberoamericana*, vol. L, nº 126, enero-marzo, 1984.

Melo, Miranda. Wander. "Sin Patria". En: Ramos, Graciliano. *Vidas secas*. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2001.

Muller, Geraldo. "Cem anos de República: notas sobre as transformações estruturais no campo". *Estud. av.* [online]. 1989, vol. 3, no. 7 [citado 2007-07-02], pp. 109-136.

Disponible en:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141989000300007&lng=en&nrm=ISSN 0103-4014](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141989000300007&lng=en&nrm=ISSN 0103-4014).

Oliveira, Francisco de. "A questão regional: a hegemonia inacabada". *Estud. av.* [online]. 1993, vol. 7, no. 18 [citado 2007-07-02], pp. 43-63. Disponible en:

<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141993000200003&lng=en&nrm=ISSN 0103-4014](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141993000200003&lng=en&nrm=ISSN 0103-4014).

Oliveira, Lucía María Lippi. "Apresentação; introdução; tradição e politica; autoridade e política". En: Lucia Lippi Oliveira. (org). *Estado novo: ideologia e poder*. Río de Janeiro: Zahar editora, 1982.

- Ortiz, Renato. *Cultura Brasileira e Identidad Nacional*. Río de Janeiro: Editora Brasiliense, 1985.
- Ramos, Graciliano. *Cartas*. Río de Janeiro: Record, 1981.
- *Memórias do cárcere*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- Randal, Johnson. "The Dynamics of the Brazilian Literary Field, 1930-1945", *Luso-Brazilian Review*, 31 (1994), pp. 5-23.
- Schiller, J. Ch. F. *Escritos sobre estética*. Barcelona: Tecnos, 1991.
- Skidmore, Thomas. "Brasil, ¿desarrollo para quién?". *Historia contemporánea de América latina. América latina en el siglo XX*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Süsekind, Flora. "De la idea de no estar del todo". En: Amante, Adriana y Florencia Garramuño (org.) *Absurdo brasil. Polémicas en la cultura brasileña*. Buenos Aires: Biblos, 2000.
- Williams, Caryle. "Gustavo Capanema, ministro da cultura". En: Angela de Castro Gomes (org.) *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.