

Los prefacios de *Tutameia* de João Guimarães Rosa: entre el ensayo y la anécdota

Maria Rosa Duarte de Oliveira •
Pontificia Universidade Católica
de São Paulo (Brasil)

Resumen

Trabajo comparatista del ensayo como género literario de frontera entre la crítica, la teoría y la práctica escritural, y los prefacios del libro *Tutameia* del escritor brasileño João Guimarães Rosa (1908–1967); obra enigmática que inaugura nuevos parámetros para la narrativa literaria, cuestionando lo que se concordó llamar como cuento, novela y otras «formas simples» como la anécdota, los proverbios y las adivinanzas.

60 61

Palabras clave:

· Guimarães Rosa · Tutameia · ensayo · prefacio · narrativa

Abstract

This is a comparative work between the essay as a boundary literary genre between criticism, theory and writing practice and the prefaces of the book *Tutameia*, written by the Brazilian author João Guimarães Rosa (1908–1967); enigmatic work which opens new parameters for literary narrative, questioning what is conventionally called tale, romance and other «simple forms» as the anecdote, proverbs and riddles.

Key words:

· Guimarães Rosa · Tutameia · essay · preface · narrative

• Maria Rosa Duarte de Oliveira es profesora titular de Teoría Literaria en el Programa de Posgrado en Literatura y Crítica Literaria de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo (PUCSP). Investigadora de la obra de Machado de Assis y de narratividad literaria en sus más variadas formas. Editora científica de la Revista *FronteiraZ*, autora de diversos artículos y libros, entre los que se destaca Machado de Assis: *cuentos para muchas voces* (2011, coautora), en edición bilingüe portugués–español.

*Escribe ensayísticamente quien compone experimentando;
quien voltea y revuelve su objeto, quien lo cuestiona y lo palpa,
quien lo prueba y lo somete a reflexión; quien lo ataca de diversos lados
y reúne en la mirada de su espíritu aquello que ve,
poniendo en palabras lo que el objeto permite vislumbrar
bajo las condiciones generadas por el acto de escribir.*

ADORNO¹

La lapidaria definición que Adorno nos ofrece sobre el género ensayístico anuncia la cuestión central de este artículo que es investigar este espacio intercalar e híbrido del ensayo donde ya no se pueden trazar líneas demarcadoras entre la investigación científica, reflexiva y conceptual y la práctica escritural en el sentido barthesiano, es decir, aquella en la cual la lengua abdica de su función instrumental para constituirse como presencia viva e intransitiva.

El ensayo en tanto género de frontera entre la disertación y la ficción, el concepto y la imagen poética, es el campo ideal para la experimentación estético-literaria de los escritores-críticos, es decir, de aquellos que, como el brasileño João Guimarães Rosa, transformaron el arte literario en ocasión para reflexionar sobre los límites y afinidades entre las palabras y las cosas; entre el universo poético y la investigación de su estatuto de representación y creación de mundos posibles.

Efectivamente, es esta conciencia de responsabilidad con la forma lo que distingue al ensayista, en la concepción de Adorno, y lo aproxima al escritor; ambos son artífices de un método de pensar por desplazamiento y juego, afinado con su expresión en el acto de la escritura, o sea, aquel discurso donde las palabras no son usadas como instrumento, sino puestas en escena como figuras (Barthes:17-28).

Le corresponde al ensayo, entonces, tener como objeto, método y diseño el acto de pensar, desdoblarse en nuevos pensamientos, en una cadena abierta hacia la inconclusibilidad y el inacabamiento, a semejanza del símbolo del *oroborus*, la serpiente que devora su propia cola y que, para Valéry, es la mejor traducción para este acto generativo de un pensamiento en otro.²

Este método serpenteante es el responsable por un tipo de sintaxis que opera en sentido contrario al raciocinio deductivo-inductivo, a favor de la configuración estelar, es decir, una red de conceptos no idénticos, pero que se aproximan por medio de conexiones transversales, creando un campo de fuerzas en tensión permanente entre lo uno y lo diverso; la concentración y la dispersión.

He aquí el escenario de *Tutameia* (*Terceiras Estórias*),³ último libro publicado en vida por João Guimarães Rosa, quien falleció poco tiempo después de la publicación de la primera edición del libro, en 1967. Obra de frontera entre el ensayo, la metacrítica y la ficción en forma de prefacio y/o cuento, se trata, en efecto, de un texto extraño, desde el índice que señala cuatro prefacios,⁴ estratégicamente ubicados entre los 40 cuentos del libro.

En este breve estudio, nuestro objetivo es enfocar *Tutameia* a la luz de la perspectiva ensayística de dos de los prefacios —Aletría y Hermenéutica e Hipotrérico—, que analizaremos aquí con mayor profundidad y donde, creemos, se inscriben las líneas maestras del proyecto literario roseano que, en este libro, está calcado sobre

la reflexión a partir de cosas menudas, aparentemente de poco valor, como con el nombre «tutameia» sugiere el propio autor, en un juego entre lo etimológico y la creación imaginaria: «nonada, бага, nana, huesos de mariposa, quiquiriquí, tuta-y-media, nica, casi-nada» (Rosa, 1976:166).⁵

Es importante recordar que los prefacios aquí se encuentran desplazados de su función habitual de para-textos que anteceden el texto propiamente dicho, para desdoblarse por varias regiones del libro, que parece estar siempre comenzando de nuevo al atravesar estos «pórticos», lugares de paso entre el exterior y el interior, de modo que ya no existe una línea de demarcación entre lo que es lo «fuera» y lo «dentro» del libro. Entrar, verdaderamente, en un campo de investigación sobre los límites del arte de narrar, más específicamente, sobre estos espacios imponderables en los que las fronteras se sumergen en zonas de paso y fluctuación, que es lo que Benjamin llama de *liminar*: «Lo liminar (*schwelle*) debe ser rigurosamente diferenciado de la frontera (*grenze*). Lo liminar es una zona. Cambio, transición, flujo» (535).

Según el ensayista portugués João Barrento, el concepto de liminar corresponde, en Benjamin, al «hibridismo que encontramos en aquello que él llamaba de “imagen de pensamiento”, ni imagen (eidética, desnuda) ni concepto, sino instrumento de un “pensamiento imagético” (Bilddenken) que refleja la propia fisionomía filosófica de este pensador» (46-47).

En los cuatro prefacios de *Tutameia*, este pensamiento por imágenes, que es propio del ensayo y de las formas poético-literarias, es ejercido con maestría por medio de varias estrategias donde cabe al humor del anecdotario, de los juegos chistosos, de las adivinanzas y de los proverbios, el fundamento conductor de las inferencias, haciendo que la cadena de pensamiento avance hacia abstracciones cada vez más sutiles.

A partir de ese impulso de la risa, la meta es alcanzar un nivel de reflexión de orden superior, tornando el ejercicio del libre pensar un camino que lleva de lo físico a lo metafísico; de la lógica a la analógica algebrica de la magia, tal como ocurre en «Aletría y Hermenéutica», el prefacio de apertura del libro:

A anedota, pela etimologia e para a finalidade, requer fechado ineditismo. Uma anedota é como um fósforo: riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. (...) Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos-novos sistemas de pensamento. (Rosa, 1976:3)⁶

Más allá del prefacio reconfigurado, tenemos también ahí una forma simple⁷ como la anécdota, que rompe la frontera de lo «ordinario y popular» para alzar vuelo en otra dirección: la de la filosofía y del ensayismo, envueltos por la figuración ficcional.

En la anécdota, es el súbito corte en la breve narrativa que, al desestructurar la secuencia lógica del pensamiento, actúa a semejanza de un fósforo detonando la risa y la posibilidad de un salto para otra dimensión reflexiva. Lo anecdotario constituye el centro del experimento ensayístico de «Aletría y Hermenéutica», cuyas anécdotas se suceden, unas a otras, llevando a reflexiones cada vez más refinadas. Son operadores ensayísticos, no por acaso denominadas de *anécdotas de abstracción*: «Tal vez porque más directamente coliden con el no-sentido, a fin con él; y el no-sentido, consideramos, refleja por un tris la coherencia del misterio general, que nos envuelve y crea» (4).

Tal es el método de esa configuración de pensamientos que se desdoblán en nuevos, buscando alcanzar la rarefacción meditativa que enlaza, en un mismo movimiento, al escritor–ensayista con el ensayo–cuento–prefacio.

Tutameia podría compararse, pues, a una arquitectura ensayística hecha a partir de destrozos de una base rígida y estable, pero que, en contradicción, desea reconstruir una unidad de otro orden, donde lo que cuenta son los flujos internos, siempre en movimiento, diseñando una especie de ascesis en espiral y serpenteante del pensamiento, desde su grado más grosero y denso, hasta el más excelso y sutil, en correspondencia con el lenguaje que lo expresa: de las palabras de uso común con fines pragmáticos, a la palabra poética, donde lo que cuenta es justamente lo no dicho, lo residual, aquello que escapa a la codificación y al nombre; es ahí que se da el súbito rescate del «silogismo inconcluso» tan caro al ensayista y al escritor en su arte de narrar elíptica y truncada, tal cual ocurre en esta imagen–concepto que pasa en los intersticios de este prefacio inicial de *Tutameia*: «Por onde, pelo comum, poder-se corrigir o ridículo ou o grotesco, até levá-los ao sublime; seja daí que seu entrelimite é tão tênue. E não será esse um caminho por onde o perfeitoíssimo se alcança? Sempre que algo de importante e grande se faz, houve um silogismo inconcluso, ou, digamos, um pulo do cômico ao excelso» (11).⁸

Todo está en este salto que la inconclusibilidad del silogismo ofrece por medio de la desestructuración del raciocinio deductivo; rota esta línea, lo que sobra es el vacío de un salto en el abismo del sentido, capaz de un súbito y paradójico pasaje de lo grotesco a lo sublime sin el deseo de sobrepasar la línea divisoria que los separa, pero inscrito en el «entre–límite», en lo liminar de un pensamiento impensable.

El principio configurador es la paradoja, que está en la raíz de estas *anécdotas de abstracción*, desestructurando la lógica cartesiana a través de la confrontación con la cadena de pensamiento de base deductivista. El choque crea un hueco, un vacío de pensamiento inaprensible e inclasificable, comportándose a la manera de un koan, práctica del budismo Zen que depura la comprensión de la verdad universal por medio del no–pensar, de la intromisión instantánea e intraducible de un sentido volátil, más acá de la palabra y de la diferenciación de los sentidos; lo que denuncia, también, el territorio de lo poético.

Por eso mismo, en los prefacios, desde los títulos hasta el desarrollo, fluye, como río subterráneo, la vibración de la risa y de las paradojas–koans, que representan y dramatizan la escritura poético–ensayística por medio de las tensiones y de los diálogos multifocales, dejando al descubierto las coordenadas del proyecto literario roseano.

Risa, paradoja y koan como método ensayístico

<i>Aletría</i> =	vs.	<i>Hermenéutica</i> =
masa de hebras finas (niñería; casi–nada)		arte de interpretar el libro sagrado (excelso, sublime)

Ya en el título —«Aletría y Hermenéutica»— se distingue la paradoja y la tensión: las finas hebras de la aletría, el conocido macarrón popular, son capaces de barajar la interpretación hermenéutica, en una sutil ironía a la crítica, que hasta hoy se siente incómoda con el misterio de *Tutameia*.

En el caso de la anécdota, género aficionado a la «nana, tuta-y-media, nica, casi nada» de la cultura popular, se trata de reconducirla hacia su origen de reflexión metafísica sobre el universo, a partir de una perspectiva ensayística que la reconsidere en tanto célula pensamental condensada. En ella se inscribe la voz inmemorial de la risa, que la recorre desde adentro, como una fuerza vital que conduce a las más altas esferas meditativas.

En «Aletría y hermenéutica», al incluir escalas de anécdotas, desde las más concretas y elementales (gracejos), hasta las más esenciales y abstractas, el escritor-ensayista apunta hacia el método de este libro-ensayo, que hace de la risa el elemento desestructurador de las fronteras entre bajo y alto, popular y erudito, autoría y anonimato, por medio de la dilución del sujeto que escribe en los discursos ajenos, ya sean eruditos (científicos, filosóficos, etc.), o apropiaciones de dichos populares de la tradición de los proverbios, adivinanzas y anecdóticos. Masticación reconfiguradora que bordea el *nonsense*, por medio del cruce entre la mente occidental (paradoja) y la oriental (*koan*), que fructifica a partir de las raíces de un pensamiento simultáneamente mágico y algébrico, de alcance universal.

La meta de generación de *anécdotas abstractas* es una clave invertida y torcida que engendra la especulación sobre aquello que escapa a la lógica común, dando lugar a otro tipo de razonamiento, que «separa en dos los planes de la lógica, proponiéndonos realidad superior y dimensiones para nuevos sistemas mágicos de pensamiento» (Rosa, 1976:3). Esos huecos de sentido actúan como fósforos propulsores del contrasentido a semejanza de koans, que operan en sentido opuesto a la causalidad lógica. Un ejemplo de *anécdota abstracta* es el texto reproducido a continuación, que crea un vínculo invisible y misterioso entre tres factores aparentemente incongruentes: el «mito de la caverna» de Platón, la historieta humorística de un cierto Manuel y una posible cápsula narrativa de Kafka:

o não-senso, crê-se, reflète por um triz a coerência do mistério geral, que nos envolve e cria. A vida também é para ser lida. Não literalmente, mas em seu supra-senso. E a gente, por enquanto, só a lê por tortas linhas. Está-se a achar que se ri. Veja-se Platão, que nos dá o «Mito da Caverna».

Siga-se, para ver, o conhecidíssimo figurante, que anda pela rua, empurrando sua carrocinha de pão, quando alguém lhe grita: —«Manuel, corre a Niterói, tua mulher está feito louca, tua casa está pegando fogo!» Larga o herói a carrocinha, corre, voa, vai, toma a barca, atravessa a baía quase... e exclama: —«Que diabo! eu não me chamo Manuel, não moro em Niterói, não sou casado e não tenho casa...».

Agora, ponha-se em frio exame a estorieta, sangrada de todo burlesco, e tem-se uma fórmula à Kafka, o esqueleto algébrico ou tema nuclear de um romance kafkaesco por ora não ainda escrito. (4)⁹

¿Cuál sería la respuesta para tan singular asociación? Tal vez sea posible encontrarla si recorremos otra línea de sentido, que opere en dirección opuesta a la causalidad lógica de base deductiva. Si así lo hiciéramos, experimentaremos un sentido de orden superior, cuyo principio lógico es el razonamiento analógico: entre el «mito de la caverna» de Platón, la historieta de Manuel y el argumento kafkiano existe una proximidad invisible, un concepto —abstracto y paradójico— que los une desde dentro: el contrasentido como vector de aproximación de la verdad, sugiriendo un punto de encuentro entre las tres situaciones.

Interesante percibir que la cápsula de una narrativa kafkiana potencial está, justamente, en aquello que hay de contrasentido, sea en la historieta del «figurante Manuel», sea en el «Mito de la Caverna» de Platón, que también debe leerse por aquello que no fue dicho, o sea, el contrasentido en relación con la lógica estricta del discurso filosófico por la incorporación de la narrativa mítica: un pensamiento por imagen, entre el concepto y la creación poética.

Se construye ahí el escenario propicio para la escena intelectual del ensayo, que implica el cuestionamiento de la hermenéutica clásica y de sus modelos de interpretación, vaciados, súbitamente, de las vías de acceso al sentido de una sola dirección. La verdad está en construcción y, paradójicamente, mientras más la interpretación opere en el vacío y en el no-sentido, más estará en sintonía con la mente universal y con el universo poético roseano.

En «Aletría y hermenéutica», la tónica está en la escena-experimentación del universo poético por medio de las anécdotas y adivinanzas de abstracción, que ejecutan «el salto de lo cómico a lo excelso». En esta especie de alquimia, el pensamiento opera por sustracción, disipándose en búsqueda de la «nada-residual», efecto de contra-sentidos y no-sentidos que se suceden, en cadena:

Por aquí porém, vai-se chegar perto do nada residual, por sequência de operações subtrativas, nesta outra, que é uma definição «por extração» —«O nada é uma faca sem lâmina, da qual se tirou o cabo...» (Só que, o que assim se põe é o argumento de Bergson contra a ideia do «nada absoluto») (...) ou agora o motivo lúdico— fornece-nos outro menino, com sua também desitiva definição do «nada»: —«É um balão sem pele...» E com isso está-se de volta à poesia. (5-6)¹⁰

El final del prefacio es el ejemplo más puro de la desestructuración del pensamiento cartesiano por medio de la aletría anticartesiana y poética, formada por finos hilos de contrasentidos:

Conflui, portanto que:

Os dedos são anéis ausentes?

Há palavras assim: desintegração...

O ar é o que não se vê, fora e dentro das pessoas (...)

Copo não basta: é preciso um cálice ou dedal com água, para as grandes tempestades.

(...)

Haja a barriga sem o rei. (Isto é: o homem sem algum rei na barriga.)

(...) Se o tolo admite, seja nem que um instante, que é nele mesmo que está o que não o deixa entender, já começou a melhorar em argúcia. (...)

Ergo:

O livro pode valer pelo muito que nele não deveu caber.

Quod erat demonstrandum. (12)¹¹

Existe ahí un doble movimiento de incorporación y desplazamiento de los discursos ajenos (el de Descartes y el de la tradición proverbial), creándose una figura distorsionada entre un tono de razón cartesiana («por tanto que; ergo; *quod erat demonstrandum*») y un contenido imposible de estar dentro de esa razón («el libro puede valer por lo mucho que en él no debió caber»); sentencias proverbiales de la tradición popular y la desintegración inesperada por las inversiones, que se apropian

de las fórmulas repetitivas de los proverbios, dándoles un nuevo sentido. Lo que vale, al final, es el vaciamiento, la sustracción, lo que no está escrito, el no-libro.

No debe ser mero acaso el irónico aviso a los hermeneutas y críticos ávidos por la clave del misterio de *Tutameia*: «Si el tonto admite (...) que es en sí mismo que está lo que no lo deja entender, ya comenzó a mejorar en argucia».

Neologismos en nueva clave

El segundo prefacio —Hipotrérico— centralizará nueva faceta ensayística por medio de otra vía metacrítica del proyecto literario roseano y que es, justamente, aquella a la cual la crítica se apega más: la creación de neologismos. Lo que el escritor-ensayista hará es desintegrar esa interpretación modelar a través de las mismas armas: risa, ironía y paradoja-*koan*.

66 67

Sobre el «hipotrérico» que da título al prefacio, su destino es el mismo: el de un sentido que se desdobra hasta vaciarse en la no-existencia:

Há o Hipotrérico. O termo é novo, de impesquisada origem e ainda sem definição que lhe apanhe em todas as pétalas o significado. Sabe-se só que vem do bom português. Para a prática, tome-se hipotrérico querendo dizer: antipodático, sençagante, (...) indivíduo pedante, importuno agudo, falto de respeito para com a opinião alheia. Sob mais que, tratando-se de palavra inventada, e como adiante se verá, embirrando o hipotrérico em não tolerar neologismos, começa ele por se negar nominalmente a própria existência. (64)¹²

Esta es la paradoja que se configura: si el término es «palabra inventada», lo que podría configurarlo como invención neológica, por otro, el sujeto de esta invención estaría en el anonimato, desde que disuelto en la propia lengua (el «buen portugués»).

Sin embargo, la revuelta ocurrirá, al final, como ya estaba anunciada en la «(no) definición» del «hipotrérico», cuando el «buen portugués» se revela, solo, un «hombre de bien —y muy inteligente, pero que, de vez en cuando, neologizaba, según sus necesidades íntimas» (66–67). Se da, entonces, el vaciamiento del «neologismo», reducido a un fenómeno ordinario de la lengua, como creación espontánea del pueblo, desmistificándole el aura de invención sólo concedida al escritor.

El hecho de que el nacimiento del término ocurra de forma espontánea y, por medio de la voz inculta de un «buen burgués», como una historieta humorística, acaba revirtiendo la puesta en escena metacrítica del proyecto literario de Guimarães Rosa, contrario a la creación de neologismos por razones estilísticas de enriquecimiento artificial de una lengua, que ya trae consigo la capacidad generadora de nuevos modos de decir.

Esta crítica aguda e irónica alcanza el texto que sigue al prefacio —«Glosación» (:gozación?) en anexos al «hipotrérico»— que en las glosas a los neologismos enfatiza cuánto pueden tener de artificial en la búsqueda etimológica por el término raro, distante de la esencia conductora de lo poético, que no se encuentra en la etimología, sino en la tentativa de llenar un vacío de sentido, de nombrar lo innombrable que escapa; inclasificable, como toda contemplación de instantáneos fugaces de belleza: «Pode-se lá, porém, permitir que a palavra nasça do amor da

gente, assim, de broto e jorro: aí a fonte, o miriquilho, o olho-d'água; ou como uma borboleta sai do bolso da paisagem?» (66).¹³

Esta capacidad inventiva de «palabrizar» emana de la fuente de la propia lengua hablada y escrita, hermanando los neologismos, en tanto intención estilístico-literaria de uso intencional de palabras nuevas, con las jergas y el lenguaje del pueblo, «de los rústicos del campo que palabrizan autónomos, sea por rigor de mostrar lo vivo a la vida, no obstante el escaso peculio lexical de que disponen, sea por gusto o capricho de transmitir con oscuridades coherentes sus propias y oscuras intuiciones» (66).

Otro es, por tanto, el concepto de neologismo que se erige a partir de la configuración trazada por las rutas tortuosas conducidas por el «hipotrérico». Lo que se representa en la escritura ensayística de este prefacio es la intención poética que subyace en la invención de nuevas palabras, capacidad creadora no sólo de escritores y letrados, sino de personas sencillas, inclusive analfabetas. Sólo es necesario atravesar la frontera de las normas lingüísticas, de la etimología y de la sintaxis, y atreverse a crear trampas para lo inexpresable, como sugiere Rosa en la entrevista al escritor y periodista portugués Arnaldo Saraiva, el 24 de noviembre de 1966:

Cuando escribo, no pienso en la literatura: pienso en capturar cosas vivas. Fue la necesidad de capturar cosas vivas, junto a mi repulsa física por el lugar-común (y el lugar-común nunca se confunde con la simplicidad), lo que me llevó a otra necesidad íntima de enriquecer y embellecer la lengua, haciéndola más plástica, más flexible, más viva. Por eso es que no tengo ningún proceso en relación a la creación lingüística: quiero aprovechar todo lo que hay de bueno en la lengua portuguesa, sea de Brasil, sea de Portugal, de Angola o Mozambique, e incluso de otras lenguas: por la misma razón, recurro tanto a las esferas populares como a las eruditas, tanto a la ciudad como al campo. (Rosa, 1966)

Por eso, ninguna investigación filológica puede responder a este desplazamiento del uso automático y modelar de la lengua; ningún diccionario ni clasificación pueden codificar tantos contrasentidos lingüísticos, que dicen sin decir, y tienen sentido justamente por lo que callan.

Este lugar vacío de un sentido que no se fija correspondería, según el filósofo contemporáneo Giorgio Agamben, al estar en la presencia de la lengua desde su principio originario, su in-fancia, que está justamente en este contemplarse de su potencia de decir/no decir, fuente de la poeticidad (Agamben:48). Por eso las estrategias retóricas pierden su carácter definidor del lenguaje poético, desde que metáforas, paradojas, neologismos, etc. son sólo procedimientos discursivos que apuntan para un núcleo común: el lugar vacío de un sentido en la contingencia de poder/no poder ser.

Esta operación de traer la lengua para su lugar de origen en cuanto pura contemplación de su potencia de decir/no decir, sin la obligatoriedad de tornarla acto comunicativo y definidor de un sentido, es lo que da, por un lado, el frescor y la capacidad de inventar nuevos usos para la lengua, y, por otro, el fracaso de no conseguir comunicar un sentido, una información. La lengua en estado de pasaje y nomadismo es lo que lo poético nos deja. Paisaje hecho por «silogismos inconclusos». Y parece ser éste el mensaje, si es posible proyectar uno, de *Tutameia*, este fino «poema intelectual», en la precisa y paradójica nominación que Schlegel dio al ensayo, conforme referencia de Lukács¹⁴ y, por eso mismo, capaz de traducir con

perfección lo in-traducible. Ya decía lo Guimaraes Rosa, en entrevista al crítico literario Günter Lorenz, que «las paradojas existen para que aún se pueda expresar algo para lo que no existen palabras» (Lorenz:68).

La estructura ensayística de los prefacios se traduce, pues, en la exposición del «yo» del escritor-ensayista que asume el discurso en nombre propio, lo cual significa decir, también, nombre en el entre límite real-ficción de un filósofo-crítico y escritor, ya que construido por la escritura como concepto, imagen, figura y máscara.

João Guimarães Rosa es también el hipotrélico enredado en los hilos de aletría para la fundación de una especie de hermenéutica de lo invisible, fundada sobre los vacíos de silogismos inconclusos. Tuta y media. Tutameia. Nonada.

Notas

¹ Este fragmento se encuentra en «O ensaio como forma» (El ensayo como forma) (35-36), clásico ensayo de Theodor Adorno sobre el género, del cual es uno de los más eminentes representantes. En él, retoma la reflexión pionera de Lukács sobre la forma híbrida del ensayo entre la teoría y la elaboración artística, apuntando nuevos constituyentes de esta construcción que tiene en el fragmento, en lo asistemático, en la experimentación intelectual, en la incertidumbre y en la inconclusibilidad, sus líneas maestras.

² En los Cahiers de Valéry, se encuentra el siguiente fragmento traducido por Augusto de Campos (2011): «Acostumbrarse a pensar como serpiente (*penser em Serpent*) que se come la cola. Pues ahí está toda la cuestión. Yo “contengo” lo que me “contiene”. Y soy sucesivamente continente y contenido».

Son ellos: «Aletría y Hermenéutica»; «Hipotrélico»; «Nosotros, los temulentos» y «Sobre la escoba y la duda».

³ Hay una edición en español de *Tutameia: Minudencias*, de 1979, de la editora Calicanto de Buenos Aires, en traducción de Santiago Kovadloff.

⁴ Son ellos: «Aletría y Hermenéutica»; «Hipotrélico»; «Nosotros, los temulentos» y «Sobre la escoba y la duda».

⁵ Se trata del glosario que el propio autor incluyó al final de «Sobre la escoba y la duda», que es uno de los cuatro prefacios del libro.

⁶ «La anécdota, por la etimología y para la finalidad, requiere completo ineditismo. Una anécdota es como un fósforo: encendido, deflagrado, se fue la serventía. Pero sirva tal vez a otro empleo la ya usada, cual mano de inducción o por ejemplo instrumento de análisis, en los tratos de la poesía y de la transcendencia. (...) No es el chiste simple cosa ordinaria; tanto sea porque ensancha los planes de la lógica, proponiéndonos realidad superior y dimensiones para mágicos-nuevos sistemas de pensamiento (Rosa, 1976:3). (Todas las citas del original de *Tutameia* fueron traducidas por Carlos Mario Vásquez Gutiérrez).

⁷ La anécdota como forma simple nos remite al clásico libro de André Jolles *Formas simples – Legenda, Saga, Mito, Adivinha, Ditado, Caso, Memorable, Conto, Chiste* (1976). São Paulo: Cultrix. Traducción de Álvaro

Cabral, cuyo original en alemán (*Einfache Formen – Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz*), es de 1930. Aunque la «anécdota» no esté explícitamente colocada entre las formas simples, puede ser estudiada en su correspondencia con las «adivinanzas» y el «chiste».

⁸ «Por donde, por lo común, se puede corregir lo ridículo o lo grotesco, hasta llevarlos a lo sublime; sea tal vez por eso que su entre-límite es tan tenue. ¿Y no será este un camino por donde la perfección se alcanza? Siempre que algo importante y grande se hace, hubo un silogismo inconcluso, o, digamos, un salto de lo cómico a lo excelso».

⁹ «el no-sentido, pensamos, refleja por un tris la coherencia del misterio general, que nos envuelve y crea. La vida también es para ser leída. No literalmente, sino en su supra-sentido. Y nosotros, mientras tanto, sólo la leemos por líneas torcidas. Pensamos que reímos. Vea Platón, que nos brinda el “Mito de la Caverna”.

Siga, para ver, el conocido figurante, que anda por la calle, empujando su carreta de pan, cuando alguien le grita: —“¡Manuel, corre a Niterói, tu mujer está como una loca y tu casa se está incendiando!” Larga el héroe la carreta, corre, vuela, va, toma la barca, atraviesa la bahía casi... y exclama: —“¡Qué diablos! No me llamo Manuel, no vivo en Niterói, no estoy casado ni tengo casa...”.

Ahora, examine fríamente la historieta, sangrada del todo burlesco, y se obtiene una fórmula Kafkiana, el esqueleto algébrico o tema nuclear de una novela de Kafka todavía no escrita» (Rosa, 1976:4).

¹⁰ «Por aquí sin embargo, se va a llegar próximo de la nada residual, por secuencia de operaciones sustractivas, en esta otra, que es una definición “por extracción” “La nada es un cuchillo sin lámina, del que se tiró el mango...” (Sólo que, lo que así se pone es el argumento de Bergson contra la idea del “nada absoluto”) (...) o ahora el motivo lúdico – nos ofrece otro niño, con su también diminutiva definición de la “nada”: —“Es una balón sin cuero...” . Y con ello se está de vuelta a la poesía».

¹¹ «Confluye, por tanto que:

¿Los dedos son anillos ausentes?

Hay palabras así: desintegración...

El aire es lo que no se ve, fuera y dentro de las personas. (...)

Copa no basta: es preciso un cáliz o dedal con agua, para las grandes tempestades. (...)

Nada como la barriga sin el rey. (Es decir: el hombre sin algún rey en la barriga.)

(...) Si el tonto admite, aunque sea ni por un instante, que es en sí mismo que está lo que no lo deja entender, ya comenzó a mejorar en argucia. (...)

Ergo:

El libro puede valer por lo mucho que en él no debió caber.

Quod erat demonstrandum.»

¹² «Hay el Hipotrélico. El término es nuevo, de origen no pesquisado y aún sin definición que le prenda en todos los pétalos el significado. Sólo se sabe que viene del buen portugués. Para la práctica, tomamos hipotrélico queriendo decir: antipodático, sin gracia, (...) individuo pedante, importuno agudo, falto de respeto para con la opinión ajena.

Aún más, tratándose de palabra inventada, y como adelante se verá, insistiendo el hipotético en no tolerar neologismos, comienza por negarse nominalmente la propia existencia».

¹³ «Allá, sin embargo, se puede permitir que la palabra nazca de nuestro amor, así, de naciente y chorro: ahí la fuente, el miriñaque, el ojo-de-agua; ¿o cómo una mariposa sale de la bolsa del paisaje?».

¹⁴ Lukács afirma, al final de su ensayo «Sobre la esencia y la forma del ensayo: una carta a Leo Popper», de 1910, lo siguiente: «Solamente ahora podemos escribir las palabras iniciales: el ensayo es un género artístico, una configuración propia y total de una vida propia, completa. Sólo ahora no sonaría contradictorio, ambiguo y algo como una perplejidad llamarlo obra de arte y, sin embargo, subrayar continuamente aquello que lo distingue del arte: él se posiciona delante de la vida con los mismos gestos de la obra de arte, mas apenas los gestos; la soberanía de esta toma de posición puede ser la misma, pero, más allá de ello, no hay entre ellos ningún contacto. Sólo de esta posibilidad del ensayo quería hablarle aquí, de la esencia y de la forma de estos *poemas intelectuales*, como el viejo Schlegel llamó a los de Hemsterhuis».

7071

Referencias bibliográficas

- ADORNO, THEODOR W. (2003). «O ensaio como forma». *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 15–45. Traducción al español: Jorge de Almeida.
- AGAMBEN, GIORGIO (2007). «Arte. Inoperatividade. Política». *Política. Agamben. Marramo. Rancière. Sloterdijk. Crítica do contemporâneo*. Conferencias Internacionales Serralves. Portugal: Fundación de Serralves. Traducción al español: Simoneta Neto.
- BARTHES, ROLAND (1980). *Aula*. São Paulo: Cultrix. Traducción al español: Leyla Perrone-Moisés.
- BARRENTO, JOÃO (2012). «Walter Benjamin: limiar, fronteira e método». *Revista Olho d'água*, (4), 41–51.
- BENJAMIN, WALTER (2006). *Passagens*. Bolle, Willi y Matos, Olgária (comps.). Belo Horizonte: Editora da UFMG. Traducción al español: Irene Aron; Cleonice Mourão.
- CAMPOS, AUGUSTO DE (2011). *Paul Valéry: A serpente e o pensar*. São Paulo: Ficções.
- LORENZ, GÜNTER (1991). «Diálogo com Guimarães Rosa». Coutinho, Eduardo (comp.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 62–97.
- LUKÁCS, GEORG (1971). «Sobre a essência e a forma do ensaio: uma carta a Leo Popper». Traducción al portugués: Mario Luiz Frungillo a partir de la edición alemana: Lukács, Georg. (1971). «Die Seele und die Formen. Essays. Neuwied: Luchterhand» 7–31. Consultado el 28 de enero de 2014 en http://www.proec.ufg.br/revista_ufg/junho2008/Textos/essenciaFormaEnsaio.pdf.

ROSA, JOÃO GUIMARÃES (1966). «Entrevista a Arnaldo Saraiva», para el *Diário de Notícias* de Portugal el 24 de noviembre. Saraiva, Arnaldo (2000). *Conversas com escritores brasileiros*. Porto: ECL (Comisión Nacional para las Conmemoraciones de los Descubrimientos Portugueses). Consultado el 30 de enero de 2014 en <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/grandes-entrevistas-guimaraes-rosa.html>.

——— (1976). *Tutameia* (Terceiras Estórias). 4.a ed. Rio de Janeiro: José Olympio.

Duarte de Oliveira, Maria Rosa

«Los prefacios de *Tutameia* de João Guimarães Rosa: entre el ensayo y la anécdota». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (14), 61–72.

Fecha de recepción: 25 · 02 · 14

Fecha de aceptación: 13 · 05 · 14