

## EL NARRADOR DISLOCADO Y DESPLUMADO: LOS DESEOS DE RIOBALDO EN *GRANDE SERTÃO: VEREDAS*

Por Daniel Balder

Hace poco estuve enseñando *Grande Sertão: Veredas*, y ocurrió algo curioso. Varios alumnos, al llegar al momento final en que se descubre que Diadorim, el objeto de deseo del narrador, Riobaldo, es mujer (y no hombre, como pensaba Riobaldo -y el lector), reaccionaron de la manera siguiente: ¿no es cobarde por parte del autor crear una historia de amor homosexual sólo para revelar a última hora que siempre fue heterosexual? ¿acaso Riobaldo sólo puede narrar la historia porque la narra cuando Diadorim ya está muerta -y cuando él ya sabe que era mujer? Por extraño que parezca, la vasta bibliografía sobre la novela no parece incluir una reflexión sobre esta cobardía íntima del narrador (y tal vez del autor), a pesar de que existen muchos estudios de la ambigüedad narrativa. Por lo tanto quisiera esbozar una propuesta de lectura nueva de la novela, una lectura que me parece que sólo se vuelve posible una vez que se acepten las propuestas de la *queer theory* anglo-americana (y pienso sobre todo en la obra de Eve Kosofsky Sedgwick y Judith Butler).

El problema radica no tanto en el hecho de que Diadorim se disfraza de hombre para poder entrar en los combates de los *jagunços*-el travestismo en el combate tiene ilustres antecedentes en textos del medioevo (véase sobre todo el conocido ensayo de Manuel Cavalcanti Proença, "Don Riobaldo do Uruçuia, Cavaleiro dos Campos Gerais") - sino en el hecho de que Riobaldo cuenta su versión de la vida de Diadorim, y del deseo que sentía por él, sabiendo, cuando cuenta la historia, que Diadorim es mujer. Entonces tiene el lujo de saber -mucho antes que su interlocutor, y mucho antes que los lectores que leen la versión escrita por el interlocutor- que su aparente deseo homoerótico nunca fue tal cosa. Ese lujo es lo que parece haber molestado a mis alumnos, ya que la aparente transgresión se construye desde un lugar seguro.

Tal vez sirva la comparación con *M. Butterfly*, en que el diplomático francés se enamora de la cantante de ópera china sin saber, a pesar de la duración e intimidad de la relación, que la persona amada es hombre. En dicha obra, construida sobre noticias del periódico (es decir, construida desde una posición en que la verdad ya se sabe), la pregunta parecería ser no "¿cómo pude haberme enamorado de alguien de un sexo diferente al que pensaba que era?" sino "¿cómo no me di cuenta?" El hecho de que el espectador ya sabe el final -gracias a la chismografía de los periódicos- hace que la atención recaiga no en la equivocación sino en la persistencia en el error. En este sentido, *Grande Sertão: Veredas* es una obra más conservadora, en que tiene que terminar una vez que se revele la verdad, mientras en *M. Butterfly* una revelación semejante es el punto de partida.

Se dice a menudo en los estudios críticos sobre *Grande Sertão* que Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins se disfraza de hombre -y se hace llamar Diadorim- para vengar la muerte de su padre. Sin embargo, las escenas de *flashbacks* a períodos anteriores de su vida -el encuentro de Riobaldo niño con el "Menino" en la orilla del río São Francisco, y el encuentro de los dos ya adolescentes en casa del tío de Diadorim- ya lo muestran travestido, o por lo menos ambiguo en cuanto a su género sexual. Y allí hay un problema para los que quieren -como Cavalcanti Proença- descubrir cuotas prefijadas, establecidas, de masculinidad y femineidad en su conducta. Si el Diadorim niño que conoce Riobaldo en la orilla del río ya parece niño varón -pero es biológicamente niña- entonces su conducta no corresponde a estos estereotipos de la femineidad, sino que es lo que en inglés se llama *tomboy*, la versión joven de la futura marimacha (*butch*). No es "hermafrodita" ni "andrógino" como han querido tantos críticos, sino mujer marcada por una fuerte tendencia a la masculinidad (como la "Chris" hacia el final de la reciente película *Ma vie en rose*).

A continuación quisiera comentar algunos ensayos incluidos en el tomo de "fortuna crítica" de Guimarães Rosa recopilado por Eduardo de Faria Coutinho. Ese tomo, en el cual más de la mitad de las 577 páginas están dedicadas al comentario de *Grande Sertão: Veredas*, no incluye más que una pequeña parte de los trabajos críticos sobre la novela, pero sí incluye varios de los más significativos: ensayos ya clásicos de Manuel Cavalcanti Proença, Benedito

Nunes, Antonio Cândido, Walnice Nogueira Galvão, Roberto Schwarz y otros. La crítica más importante sobre *Grande Sertão* muestra de una tendencia fuerte: la de ensalzar la ambigüedad narrativa en general sin entrar en una discusión profunda de la ambigüedad sexual en el texto, o a lo sumo -si se menciona este tema- es siempre en relación a la figura de Diadorim, nunca en relación a la del narrador Riobaldo. Aquí comentaré cuatro de estos ensayos -los de Benedito Nunes, Antonio Cândido, Manuel Cavalcanti Proença y Jean-Paul Bruyas- seleccionados porque giran todos en torno al tema de la ambigüedad, y demuestran en qué términos se ha planteado la discusión de la ambigüedad en la crítica sobre la novela.

El ensayo de Benedito Nunes, "O amor na obra de Guimarães Rosa," es uno de los más citados en la bibliografía sobre el autor, y parecería muy prometedor para este estudio. Nunes estudia varios casos de amor en la obra de Rosa, enfocando siempre el objeto deseado; sin ambages habla de varias mujeres amadas y de Diadorim. Dice de este último: "Diadorim, ambiguo, menino que é também menina, desperta a alma de Riobaldo, infunde-lhe o desassossego, toque de Eros, que mais tarde, nos longes do Sertão, se converterá em amor" (160). Rastrea la presencia del andrógino en la tradición desde el *Banquete* de Platón a las mitologías populares cristianas de la "Criança Divina" o "Criança Primordial" (163). Menciona que estas figuras dobles suelen ser a la vez divinas y diabólicas (164), y compara a Diadorim con las mujeres que ama Riobaldo: "Diadorim é um outro modo de amor, incomparável com o de Otálicia e Nhorinhá -amor que tinha um quê de paradisíaco, de idílico . . . e algo de ameaçador, escondendo o encanto noturno e proibido de uma felicidade enganosa" (165). Resume: "Diadorim, que pertence à família do infante mítico, representa a fase caótica, ambígua de *eros*. Mas *eros* é extremamente versátil e suas encarnações são múltiplas" (165). A continuación, sin embargo, Nunes no comenta la "versatilidad" del *eros* ejemplificado por Diadorim, sino la figura de la vieja Dona Rosalina en *A estória de Lélio e Lina* (166). Parecería que la aceptación de conceptos jungianos como el "eterno femenino" (168) priva a Nunes (sin duda uno de los críticos más inteligentes de la obra de Rosa) de la posibilidad de trabajar las múltiples ambigüedades de la relación Riobaldo-Diadorim, una relación que no se entiende del todo sabiendo que Diadorim es mujer, o mujer/hombre, andrógino, dual, etc. etc., sino que tiene que verse como una crisis de categoría (para utilizar el conocido concepto de Thomas Kuhn). Riobaldo piensa que está enamorado de un hombre, cosa que le preocupa pero que logra encasillar; el descubrimiento posterior de que ese hombre es mujer no explica el deseo que sintió antes, y por muchos años, cuando pensaba que era hombre.

Antonio Cândido, en el también célebre ensayo "O homem dos avessos", también explora la ambigüedad de la relación Riobaldo-Diadorim:

A amizade ambígua por Diadorim aparece como primeiro e decisivo elemento que desloca o narrador do seu centro de gravidade. Levado a ele (ou a ela) por um instinto poderoso que reluta em confessar a si próprio, e ao mesmo tempo tolhido pela aparência masculina-Riobaldo tergiversa e admite na personalidade um fator de desnorsteio, que facilita a eclosão de sentimentos e comportamentos estranhos, cuja possibilidade se insinua pela narrativa e o vão lentamente preparando para as ações excepcionais, ao obliterar as fronteiras entre lícito e ilícito. (307)

Y cita este pasaje de *Grande Sertão*:

Ele fosse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer-pegava, diminuía: jela no meio de meus braços! Mas dois guerreiros, ¿como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes de matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei:- . . . *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos* . . . ; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. (436-37, citado en Cândido 307)

Al centrar su discusión en Diadorim, y en los momentos de la novela en que Riobaldo dice que se habría enamorado del compañero si hubiera sido mujer, no presta atención al hecho de que Riobaldo -cuando cuenta su historia años después- sabe que sí era mujer, pero que se había enamorado de ella pensando que era hombre. Los "comportamientos extraños" que borran las

fronteras entre lo lícito y lo ilícito, según Cândido, siguen definiéndose, en la obra de este crítico, desde la supuesta "normalidad".

Manuel Cavalcanti Proença, en su clásico ensayo sobre los resabios de la épica medieval en *Grande Sertão*, afirma:

a paixão do jagunço Riobaldo pelo moço Diadorim, não se parece, no seu primitivismo, com o refinamento de romancistas europeus lavrando no lusco-fusco do homossexualismo. Antes nos recorda processo muito ao gosto do povo -de dar aparência de imoralidade a fatos comuns-explorados, principalmente, nas adivinhas como a da agulha, do macarrão, dos olhos, ou de João e Maria. (318)

Curiosamente, el mejor estudio de la ambigüedad genérica/sexual de Diadorim, el ensayo de Manuel Cavalcanti Proença, depende casi totalmente para su exploración de los atributos masculinos y femeninos que tiene Diadorim de una serie de estereotipos culturales: un hombre no puede conocer el nombre de una flor ni apreciar la naturaleza, una mujer no puede ser gran guerrera, etc. Proença no habla nunca de comportamientos que mezclan atributos femeninos y masculinos, ni de la manera en que Guimarães Rosa cuestiona dichos estereotipos; lejos de un "primitivismo" puro, esta novela, escrita después de Freud y de varias novelas europeas que trabajan el "lusco-fusco do homossexualismo", socava constantemente ideas prefijadas de sexo, género y orientación sexual.

Jean-Paul Bruyas, en su *Técnicas, estruturas e visão em Grande Sertão: Verdades*, es el que más atención le dedica a la ambigüedad sexual en la novela, aunque de nuevo depende de estereotipos de lo masculino y lo femenino para definir el problema, y centra su discusión en Diadorim pero por lo menos dedica un espacio significativo al aparente amor homosexual en la novela. Afirma:

O que Riobaldo procura desesperadamente alcançar, e que lhe escapa sempre, é o seu amor por Diadorim. Nesse sentido *Grande sertão* é um romance de amor e dos mais romanescos. . . Mas *Grande Sertão* manifesta, ao mesmo tempo, a negação do romance de amor. O sentimento nunca é analisado; mais ainda, por causa da proibição que pesa sobre ele, devido ao sexo suposto de Diadorim, é apresentado como por essência não analisável, ininteligível, como exatamente absurdo no sentido filosófico do termo: presente e desprovido de sentido. Certamente ele existe no âmago das duas vidas e dá, como se pode supor, sabor ao cotidiano. (465-66)

Más adelante, discute la sexualidad de Riobaldo:

No fundo, o que conhecemos de Riobaldo, sem dúvida "o mais conhecido" dos personagens? A bravura, naturalmente; a sensualidade, também; uma espécie de orgulho que se confunde quase com virilidade e vitalidade; e o movimento carnal, e mais que carnal, que o impulsiona em direção de Diadorim. Mas esta paixão nunca é analisada, nunca atinge, para o leitor, a forma superior de existência de algo que é explicado. . . . Para nós, e de modo especial para aquele que o vive, aos vinte anos, para aquele que se lembra trinta anos mais tarde de ter vivido aquilo, ela tem a realidade opaca, intacta, do pedregulho. Certamente a natureza deste apego, ou dessa situação (a atração de um homem heterossexual pelo ser que ele acredita ser um homem) ajuda o autor a apresentar a paixão como sendo incompreensível. (470)

Pero: ¿por qué definir a Riobaldo como "hombre heterosexual"? La novela parecería sugerir por lo menos una fluidez en su orientación, una especie de bisexualidad tal vez nunca llevada a cabo pero muy presente en los deseos ambiguos. Ni siquiera se puede hablar realmente de "bisexualidad", ni de orientación sexual: el deseo en *Grande Sertão* es tan fluido que no se deja canalizar, que se desborda de los cauces de una deseada orientación. Continúa Bruyas:

Sexualmente e afetivamente, idêntica divisão que, de um só golpe, se estende à totalidade de sua vida. Já no início, aos 20 anos, uma dupla divisão. Dentro de sua paixão por Diadorim,

primeiramente há um dilaceramento entre a atração por um homem e sua consciência de *macho*, para quem essa atração é uma vergonha. (471)

Aquí Bruyas abre la discusión a un tema nuevo en la crítica de la novela, el hecho de que la concepción que se presenta del machismo es de un monolito que se construye por la negación de las fisuras, por el rechazo de lo que se asocia a la "vergüenza". Bruyas no desarrolla esta idea, pero sugiere una idea más matizada de la función de los estereotipos genérico-sexuales en la novela.

Y ahora quisiera regresar a la reacción de mis alumnos. Lo extraño de la novela no radica tanto en la dualidad de Diadorim, en sus disfraces y ambigüedades, como en las estrategias de Riobaldo de narrar lo que sólo podemos llamar amor por Diadorim. Al esperar décadas por relatar la historia, y al relatarla desde el saber del verdadero sexo biológico de Diadorim, Riobaldo distancia los impulsos libidinales que lo confundían en vida de Diadorim. Es decir, centra en Diadorim todos los enigmas del texto para que él -narrador y personaje de su historia- no se convierta en el enfoque del interés del interlocutor (y del lector). Si Bruyas puede definir a Riobaldo como el "más conocido" de los personajes de la novela, es porque la crítica ha dado por sentado que el lugar de la ambigüedad no es él sino Diadorim. El desplazar la atención al personaje espectacularmente *desviado* -la mujer guerrera, encarnación no sólo de tradiciones medievales sino también de las Amazonas de la leyenda del descubrimiento del Brasil (y emparentada también con la "monja alférez" del otro lado de la cordillera)- es una estrategia por no convertirse a sí mismo en "raro". Y sin embargo, dada la fuerte carga cultural que se asocia a orientaciones sexuales "desviadas", no sorprende que algunos lectores se fijan ahora -y cada vez más- en Riobaldo. Porque él, artífice de lo que caracteriza como el "canto e plumagen das palavras" que recopila su interlocutor, ha construido su masculinidad sobre una fundación socavada, sobre la negación de las "plumas" de su discurso.

He aquí el problema central: Riobaldo ama a Diadorim, y lo sigue amando en el recuerdo mucho después de su muerte, es decir, mucho después de saber que es mujer, pero lo sigue amando *como si fuera hombre*. En un momento dice, por ejemplo: "Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim, todo formosura" (385: nótese el adjetivo masculino *todo*). Y en contraste al pasaje que cita Antonio Cândido, en que Riobaldo dice que se habría enamorado de Diadorim si hubiera sido mujer (o si hubiera sabido a tiempo que era mujer), hay muchos pasajes en que la aparente masculinidad de Diadorim es lo que lo seduce:

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nele. Um João-congo cantou. Eu queria morrer em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d'Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários. . . . Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para ele. (19: esta es la primera referencia a Diadorim en la novela)

Diadorim e eu, nós dois. A gente dava passeios. Com assim, a gente se diferenciava dos outros -porque jagunço não é muito de conversa continuada nem de amizades estreitas. (25)

eu ambicionando de pegar em Diadorim, carregar Diadorim nos meus braços, beijar (33)

Que vontade era de pôr meus dedos, de leve, o leve, nos meigos olhos dele, ocultando, para não ter de tolerar de ver assim o chamado, até que ponto esses olhos, sempre havendo, aquela beleza verde, me adoecido, tão impossível. (38)

Diadorim era aquela estreita pessoa-não dava de transparecer o que cismava profundo, nem o que presumia. Acho que eu também era assim. Dele eu queria saber? Só se queria e não queria. Nem para se definir calado, em si, um assunto contrário absurdo não concede seguimento. (49)

eu dele era louco amigo, e concebia por ele a vexável afeição que me estragava, feito um mau amor oculto (65)

Gostava de Diadorim, dum jeito condenado; nem pensava mais que gostava, mas aí sabia que já gostava em sempre (74)

O moço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! . . . Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a boca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. . . . Eu queria ir para ele, para abraço, mas minhas coragens não deram. (107-08: descripción del "Reinaldo" o Diadorim adolescente)

O nome de Diadorim, que eu tinha falado, permaneceu em mim. Me abracei com ele. Mel se sente é todo lambente—"Diadorim, meu amor. . ." Como era que eu podia dizer aquilo? Explico ao senhor: como se drede fosse para eu não ter vergonha maior, o pensamento dele que em mim escorreu figurava diferente, um Diadorim assim meio singular, por fantasma, apartado completo do viver comum, desmisturado de todos, de todas as outras pessoas -como quando a chuva entre-onde-os-campos. Um Diadorim só para mim. Tudo tem seus mistérios. Eu não sabia. Mas, com minha mente, eu abraçava com meu corpo aquele Diadorim- que não era de verdade. Não era? (221)

Diadorim estava perto de mim, vivo como pessoa, com aquela forte meiguice que ele denotava. Diadorim conversou, aceitei a companhia dele. Logo larguei meu começo de mão, relaxei aqueles propósitos. (305)

Diadorim . . . com uma beleza ainda maior, fora de todo comum (374)

Para meu sofrer, muito me lembro. Diadorim, todo formosura. (385)

de Diadorim eu gostava com amor, que era impossível. E. Mire e veja: o senhor se entende? Deixe avante; conto. (413)

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. . . Diadorim -mesmo o bravo guerreiro- ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço. . . E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra.

E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar. (458: nótese que los adjetivos masculinos todavía se usan para describir a Diadorim aun después de la revelación de su sexo verdadero)

Este acopio de citas (tal vez excesivo) es elocuente por lo que dice de los deseos de Riobaldo, deseos, además, que frecuentemente aluden a la masculinidad de Diadorim. Pero a la vez esa inclinación amorosa lo preocupa: "eu vinha tanto tempo me relutando, contra o querer gostar de Diadorim mais do que, a claro, de um amigo se pertence gostar" (30). Lo que Eve Kosofsky Sedgwick llama de "pánico homosexual" -el mecanismo de defensa de agrupaciones homosociales, como el bando de *jagunços* de la novela, por no permitir la afloración del deseo homoerótico- es aquí lo que funciona para vigilar que la amistad de los dos compañeros no se convierta en otra cosa. En otro momento este pánico se convierte explícitamente en rechazo: "Sofismeí: se Diadorim segurasse em mim com os olhos, me declarasse as todas as palavras? Reajo que repelia. Eu? Asco! Diadorim parava normal, estacado, observando tudo sem importância. Nem provia segredo. E eu tive decepção de logro, por conta desse sensato silêncio?" (50). O mucho más adelante: "De que jeito eu podia amar um homem, meu de natureza igual, macho em suas roupas e suas armas, espalhado rústico em suas ações?" (374). Lo que lo preocupa -además de las prohibiciones sociales en contra de la homosexualidad- es la posibilidad de que la aparente perversión de Diadorim lo marque también a él, que sería "de natureza igual". Entonces uno de los esfuerzos es marcar su diferencia (y su distancia) con respecto a Diadorim: de feminizar a Diadorim y, a la vez, de fortalecer su propia masculinidad. De demostrar, pues, que no son dos hombres de la misma naturaleza.

El deseo de feminizar a Diadorim se expresa en otro momento, cuando Riobaldo dice: "Meu corpo gostava de Diadorim. . . . Meu corpo gostava do corpo dele, na sala de teatro. Maiormente. . . . ¿Que é que queria?. . . Falei sonhando:-¿Diadorim, você não tem, não terá alguma irmã, Diadorim?" (140). Y en el pasaje citado por Cândido dice:

Deixei meu corpo querer Diadorim; minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dele. . . Diadorim -mesmo o bravo guerreiro- ele era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquele perfume no pescoço. . . E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Ele fosse uma mulher, e à-alta desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer -pegava, diminuía: jela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação- por detrás de tantos brios e armas? Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei:-. . . *Meu bem, estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a cor de seus olhos.* . . . -; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando somente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. *¡O senhor não fala sério!* (436-37)

Pero a la vez Riobaldo se define como "diferente", y esa palabra no puede no tener una connotación sexual: "sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo" (15). Esa "diferencia" también se asocia a Diadorim, incluso en la descripción de su primer encuentro en la orilla del río São Francisco en la lejana niñez: "ele era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito aprazível. . . Fui recebendo em mim um desejo de que ele não fosse mais embora" (81). Las manos de Diadorim son también diferentes de un modo que perturba al Riobaldo niño: "Era uma mão bonita, macia e quente, agora eu estava vergonhoso, perturbado" (81). De nuevo describe a Diadorim como diferente: "Ele, o menino, era dessemelhante, já disse, não dava minúcia de pessoa outra nenhuma. Comparável um suave de ser, mas asseado e forte . . . Eu queria que ele gostasse de mim" (82). Diadorim también se define por esa misma cualidad: "Sou diferente de todo o mundo" (86). La "diferencia" -ambigüedad genérica, pero también diferencia con respecto a las normas de comportamiento genérico-sexual- marca entonces a los dos, y sobre todo los marca cuando están juntos. Y la conciencia de que eso es así se convierte fácilmente en cualidades negativas: celos, odio, rechazo. Hacia el final es evidente que Riobaldo piensa llamar a Diadorim *demaricón* (*bicha* o *viado* en portugués) pero se muerde el labio (¿consciente de que ese nombre también podría tildarlo a él?): "doeu no meu beijo o que eu estava me mordendo, assim para não insultar Diadorim com nomes que fossem da maior ofensa" (365). (¿Será que lo que está latente cuando afirma que "o que guerreia é o bicho, não é o homem" [417] es que el que ama es *bicha* y no hombre?)

Uno de los momentos más tensos de la novela gira precisamente en torno a la difícil definición de la masculinidad. Riobaldo se da cuenta de que la amistad o el amor que siente por Diadorim socava la definición que tiene de sí mismo:

Estou contando ao senhor, que carece de um explicado. Pensar mal é fácil, porque esta vida é embrejada. A gente vive, eu acho, é mesmo para se deseludir, e desmisturar. A senvergonhice reina. . . . Mas ponho minha fiança: homem muito homem que fui, e homem para mulheres!-- nunca tive inclinação pra aos vícios descontraídos. Repilo o que, o sem preceito. Então -o senhor me perguntará- o que era aquilo?. . . Aquele mandante amizade. Eu não pensava em adiação nenhuma, de pior propósito, dia mais dia, mais gostava. Diga o senhor: como um feitiço? Isso. Feito coisa-feita. Era ele estar perto de mim, e nada me faltava. Era ele fechar a cara e estar tristonho, e eu perdia meu sossego. E eu mesmo não entendia então o que aquilo era? Sei que sim. Mas não. E eu mesmo entender não queria. Acho que. Aquela meiguice, desigual que ele sabia esconder o mais de sempre. E em mim a vontade de chegar todo próximo, quase uma ânsia de sentir o cheiro do corpo dele, dos braços, que às vezes adivinhei insensatamente--tentação dessa eu esparecia, aí rijo comigo renegava. Muitos momentos. (114)

No quiere entender, se pregunta incesantemente qué era aquello que había entre los dos, no quiere contestar la pregunta. La aparente imposibilidad para Riobaldo de definir la relación que tiene con Diadorim es un ejemplo más de su autodefinition como "hombre para mujeres", como

heterossexual mulherieiro. Diadorim não cabe comodamente na categoria "mulher", e mais grave ainda faz difícil a inserção de Riobaldo na categoria "homem para mulheres". Quando Riobaldo diz que os demais do bando notavam sua diferença —"Achavam que eu era esquisito" (125)- essa qualidade "rara" (porque "esquisito" em português é isso, a diferença da palavra em castelhano) põe em tela de julgamento sua masculinidade ou virilidade (lo que él llama *macheza*), e de evitar lo que llama el "dever de minha masculinidade" (400).

Riobaldo expresa su deseo de definirse una vez como siempre, pero la misma expresión sugiere que es un deseo de conversión:

eu desconfiava mesmo de mim, não queria existir em tenção soez. . . . com dura mão sofreei meus ímpetos, minha força desperdiçada; de tudo me postrei. Ao que me veio uma ânsia. Agora eu queria lavar meu corpo debaixo da cachoeira branca dum riacho, vestir terno novo, sair de tudo o que eu era, para entrar num destino melhor. (240-41)

Ese deseo de ser bautizado de nuevo, o de pasar por un rito de limpieza espiritual, está evidentemente asociado al deseo de no ser lo que es. Pero ¿qué es Riobaldo?

Gran parte de la novela gira en torno a la filosofía de Riobaldo: que el ser humano no está definido de una vez para siempre, que puede ser dos o más, ser contradictorio, etc. Todo esto acaba sonando -por estar relacionado con el amor de Riobaldo por Diadorim- a las reflexiones "axiomáticas" de Eve Kosofsky Sedgwick al principio de *Epistemology of the Closet*. Al traducir el "what's in a name?" de *Romeo y Julieta* en su pregunta "¿Que é que é um nome?" (121) está preguntándose no sólo por el "nombre verdadero" de Diadorim sino por el valor de las etiquetas que utilizamos para definimos: "hombre" y "mujer", pero también "heterossexual" y "homossexual". En distintos momentos Riobaldo afirma la heterogeneidad del mundo: "este mundo é muito misturado" (169, también 170). Esa imposibilidad de definir y de definirse se expresa también en otras ocasiones: "¿Quem sabe direito o que uma pessoa é?" (205) o "toda firmeza se dissolve" (239). Riobaldo se pregunta: "¿e, que é que eu era? Natureza da gente não cabe en nenhuma certeza" (315), y también: "¿Posso me esconder de mim?" (320). Contrasta al amigo -que tiene muchos nombres, y que es sumamente ambiguo- con un ser aparentemente más ambiguo y más confuso todavía: "Diadorim, que era o Menino, que era o Reinaldo. E eu. Eu?" (341). Se pregunta: "¿o demo então era eu mesmo?" (356), o un poco más adelante: "¿Eu era dois, diversos?" (369), y resume: "eu mesmo estava contra mim" (371). Su filosofía servirá para justificar la "travesía", para expresar la diversidad y mezcla que caracterizan su universo, pero se queda finalmente sin la posibilidad de definirse, en que él se convierta en el ser más enigmático de su historia.

Esta idea de la innata heterogeneidad del ser se expresa también metafóricamente en las referencias (algo sorprendentes, dado el contexto rural de la novela) al teatro. Riobaldo piensa que la gente *representa un papel*, e igual que representan uno podría representar otro. Aquí la relación con Diadorim obliga a Riobaldo a pensar en ese aspecto teatral. Dice: "Meu corpo gostava de Diadorim. . . . Meu corpo gostava do corpo dele, na sala de teatro." (140). Y más adelante:

eu já achava que a vida da gente vai em erros, como um relato sem pés nem cabeça, por falta de sisudez e alegria. Vida devia de ser como na sala do teatro, cada um inteiro fazendo com forte gosto seu papel, desempenho. Eu o que eu acho, é o que eu achava. (187)

Aquí es interesante la insistencia en que cada uno juega o representa un solo papel (y no diversos papeles, como se podría esperar por la filosofía discutida antes). Y todo el *sertão* se convierte en un "gran teatro de este mundo" cuando dice: "O teatral do mundo" (276).

Más o menos en la mitad de la larga conversación Riobaldo desafía a su interlocutor a descubrir el secreto que encierra Diadorim:

Ah, meu senhor, mas o que eu acho é que o senhor já sabe mesmo tudo-que tudo lhe fiei. Aqui eu podia pôr ponto. Para tirar o final, para conhecer o resto que falta, o que lhe basta, que

menos mais, é pôr atenção no que contei, remexer vivo o que vim dizendo. Porque não narrei nada à-tôa (234)

Este desafío verbal es una referencia al pasaje cien páginas antes donde había dicho:

Me lembro, lembro dele nessa hora, nesse dia, tão remarcado. ¿Como foi que não tive um pressentimento? O senhor mesmo, ¿o senhor pode imaginar de ver um corpo claro e virgem de moça, morto a mão, esfaqueado, tinto todo de seu sangue, e os lábios da boca descorados no branquiço, os olhos dum terminado estilo, meio abertos meio fechados? E essa moça de quem o senhor gostou, que era um destino e uma surda esperança em sua vida?! Ah, Diadorim. . . E tantos anos já se passaram. (147)

Y al final de la novela, cuando la mujer de Hermógenes se refiere al cuerpo de una mujer desnuda (que después resulta ser Menino/Reinaldo/Diadorim/Deodorina), es fascinante que aún en ese entonces, dos páginas antes del final del texto, el narrador utilice el pronombre masculino para referirse a Diadorim: "E, Diadorim, às vezes conheci que a saudade dele não me desse repouso; nem o nele imaginar" (458). El lector tiene que preguntarse cuál de los dos traumas relatado en esas páginas ha resultado más traumático: ¿la muerte de Diadorim? ¿o el descubrimiento de que es mujer? Su amor por Diadorim siempre ha sido, y siempre será, el amor por un hombre, y eso, como dice varias veces, forma parte de su destino ("¿Por isso era que eu gostava dele em paz? No não: gostava por destino" [285]). Pero es un "gusto" y un "destino" que descubre a lo largo del viaje de su vida: "o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia" (52). *Travessia*: la última palabra de la novela (460), y también un modelo de conocimiento. "Mestre não é quem ensina, mas quem de repente aprende" (235): el "de repente" de la epifanía -del que presencia la revelación del sexo de la persona amada, por ejemplo- es a la vez producto del largo viaje de conocimiento, un viaje donde las definiciones no son ni punto de partida ni de llegada sino revelaciones súbitas, iluminaciones.

### Obras citadas:

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nueva York: Rotledge, 1990.

Coutinho, Eduardo Faria, comp. *Guimarães Rosa*. Coleção Fortuna Crítica 6. Río de Janeiro: Civilização Brasileira/ Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1983.

Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 15ª edición. Río de Janeiro: José Olympo, 1982.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

### Notas

(1) Otra historia semejante es la de Catalina de Erauzo, que existe en las mil y una versiones de la historia de la "monja alférez". Véase el valioso estudio de Stephanie Merrim.

(2) Aquí pienso en la brillante – y divertida- discusión que hace Brad Epps de la función de las plumas en Goytisoló y Arenas, y en el artículo de Oswaldino Marques sobre *Grande sertão*, "Canto e plumagem das palavras".

(3) Es la misma cita del *Manifiesto comunista* que utiliza Marshall Berman como título de *All That Is Solid Melts Into Air*.

(4) Como afirma Judith Butler en *Gender Trouble*, la orientación sexual se construye a lo largo de una serie de reiteradas *performances*.