

en ella. Ambos se hallan supeditados —de ahí también la importancia de cómo se escribe, del estilo— a los destinatarios a quienes se dirige. Un pacto, pues, establecido (*a priori*) entre escritora y lector; entre el primero y su personaje; entre ambos y la autoridad que escruta el texto como experiencia, como manifestación mística, y como escritura didáctica y ejemplar. El texto quedó, por tanto, fallido como relato autobiográfico a causa de la mano férrea de la autoridad que mandó su confección, vigiló su trazado, y, finalmente, autorizó su difusión.—ANTONIO CARREÑO (*University of Illinois. URBANA, Il. 61801. U.S.A.*).

## El sertón de Guimarães Rosa<sup>1</sup>

João Guimarães Rosa (1908-1967) es considerado el nombre más importante de la narrativa brasileña contemporánea.

Su primer libro, *Sagarana* (1946), lo acerca a la generación literaria de 1945, que se caracteriza especialmente por una actitud crítica sobre el material tratado, ya sea éste palabra, hecho histórico, social, etc. La intención crítica de Guimarães Rosa se refleja a nivel lingüístico en presencia de contenidos, de historias o *estórias*, como prefería definir sus narraciones (considerando *estória* una fantástica reconstrucción de los hechos), muchas veces tradicionales. *Sagarana* es aún obra regionalista, pero, poco a poco, el ansia de innovación y de renovación expresiva predomina sobre el cuento.

En *Corpo de Baile* ya tenemos como protagonista al sertón. Con *Grande Sertão: Veredas*, el escritor es reconocido internacionalmente como el mayor innovador de la lengua portuguesa.

El sertón de Guimarães Rosa es una fabulosa altiplanicie del interior del Brasil que comprende parte de los estados de Minas Gerais y Mato Grosso. Su paisaje vegetal es interrumpido por grandes ríos. La ganadería prevalece sobre la agricultura y perduran tradiciones y costumbres antiguas. De cuando en cuando encontramos pequeñas o grandes *veredas*, verdaderos oasis (lagos con aves y peces), donde reinan los *buritís* (palmeras sagradas). El sertón y las *veredas* están recorridas por vaqueros, *fazendeiros*, *jagunços* (valentones, bandoleros) y curanderos.

El escritor «inventa» el sertón a través del lenguaje usado por estos hombres paradigmáticos. Su expresión poética es la resultante de la fusión de arcaísmos,

---

<sup>1</sup> *Manolón y Miguelín*. Ed. Alfaguara, 1981, 284 págs. *Urubuquaquá*. Ed. Seix Barral, 1982, 280 págs. *Noches del sertón*. Seix Barral, 1982, 314 págs. *Gran Sertón: Veredas*. Ed. Seix Barral, 1982, 470 págs. *Corpo de Baile* (1956), 2 vols. En la segunda edición de 1960 aparecen tres volúmenes independientes: *Manuelzão e Muigulim*, *No Urubuquaquá, no Pinbém y Noites do Sertão*. *Grande Sertão: Veredas* (1956).

neologismos, modismos, latinismos, y se enriquece con sugerencias semánticas, aliteraciones, juegos onomatopéyicos y sinestesias.

Las andanzas de los personajes rosianos por su tierra natal se convierten, gracias al impulso poético del autor, en una aventura fascinante, en una verdadera *travesía literaria*.

El léxico incluye también regionalismos procedentes de todas las partes de Brasil, de base fundamentalmente *sertaneja* (del sertón). En este sentido, como en *Macunaíma*, de Mario Andrade, el sertón es el microcosmos de un Brasil encuentro del mundo, confluencia de razas. Tenemos que señalar, además, la gran cantidad de palabras combinadas, proceso muy usado por Joyce, para la creación verbal. En Guimarães Rosa son muy corrientes palabras como *sonoite* = só + sono + noite; *visli* = vi + vislumbrei + li; *prostitutrix* = prostituta + meretriz; etc.

Siguiendo un fenómeno analógico, encontramos la formación de palabras a partir de prefijos intensivos, como, por ejemplo, *tresfuriado*, *desinfeliz*, etc. Para él, las palabras tienen *canto y plumaje*. Las varias combinaciones léxicas le permiten explorar el manantial sonoro del vocablo. Al igual que en Joyce, la sintaxis es rítmica, telegráfica y no obedece a un orden previamente establecido.

El trabajo creador en el lenguaje consiste, sobre todo, en descubrir y aprovechar posibilidades inéditas del sistema lingüístico. Coseriu comenta que *los grandes creadores de la lengua (...) rompen conscientemente la norma (...), utilizan y realizan en el grado más alto las posibilidades del sistema: no es una paradoja ni una frase hecha decir que un gran poeta utilizó todas las posibilidades que le ofrecía la lengua*. Fue lo que hizo Guimarães Rosa. &

*Grande Sertão: Veredas*, obra-síntesis del autor, es un largo monólogo en el cual el narrador, Riobaldo, ya viejo y cansado, cuenta sus *estórias* de *jagunço*, sus hazañas, al visitante que quiere conocer el sertón. Epopeya *sertaneja* se ha dicho, con un héroe en conflicto entre Dios y el Diablo, el bien y el mal, el amor puro por Otacilia, novia distante que espera, y el amor equívoco por Diadorim, el misterioso muchacho de ojos verdes que sólo la muerte revelará en su aspecto femenino; epopeya con una heroína en campo de batalla y caballeros en lucha...

El sertón representa tanto la realidad objetiva como la realidad simbólica. *Sertón es movimiento; sertón: esos vacíos; el sertón es del tamaño del mundo; sertón: está dentro de nosotros; sertón es estar solo*.

El narrador intenta definir el sertón como si fuese la propia vida, pero le resulta muy difícil. Así, dirá: *Contar es muy dificultoso*. Riobaldo-Rosa tiene perfecta consciencia del enigma de la vida y de todo lo que puede tener de caótico la evocación de sus experiencias personales. Por eso, en la estructura de la composición fabular estamos obligados, sin aviso previo, a dejar una época y a penetrar en otra. En la evocación del viejo *jagunço*, los hechos pasados no fluyen de manera coherente, cronológicamente ordenados; al revés, se yuxtaponen a incidencias presentes, sin obedecer al imperativo del tiempo.

*Contar es muy dificultoso* en el tiempo de la memoria, donde los recuerdos se clasifican según un orden interno de importancia. Hay horas antiguas que se quedaron más cerca de nosotros que otras, de reciente fecha. Lo que importa son los hechos y sus consecuencias, las causas y los efectos. *Contar es muy dificultoso, no por los años que*

pasaron, sino por la astucia que tienen algunas cosas pasadas (...) de removerse de sus lugares. ¿Lo que dije fue exacto? Lo fue. Pero, ¿habría sido? Ahora creo que no. Son tantas horas de personas, tantas cosas en tantos tiempos... Todo se complica en el flujo de la memoria. Esta yuxtaposición de sucesos recientes y pasados, que atropella a veces la narración, ha llevado a algunos críticos a establecer un paralelismo con los procesos de Joyce en *Ulyses*.

Sin embargo, hay una gran diferencia entre los dos escritores: mientras que Joyce se concentra en un solo individuo (Mr. Bloom), a Rosa le interesa la representación colectiva (aunque se trate de un largo monólogo). En las dos obras no hay una interpretación única ni una única verdad; todas son convergentes y a la vez contrastantes. Los personajes son problemáticos, especulativos y contradictorios.

Desencantado y un poco triste, Riobaldo reflexiona: *Para la vejez voy, con orden y trabajo. ¿Sé de mí? Cumplo*. Notamos el tono fatalista de sus palabras al descubrir que las acciones humanas no están determinadas por nuestra voluntad, sino por el *deus ex machina*.

*Lo que existe es el hombre humano. Travesía*. El ser humano nunca se completa, vive siempre en potencia, transformándose continuamente de manera imperceptible y sin agotar nunca sus posibilidades creadoras. Por esta razón, en la última página de su novela encontramos la señal matemática del infinito.—ANA MARIA CHARLEMONT (*Boix y Morer*, 22, 6.º izqda. MADRID).

## Consuelo Rubio

La soprano española Consuelo Rubio falleció en Madrid el 1 de mayo de 1981. Había nacido en la capital de España el 15 de mayo de 1927 y durante, más o menos, un decenio fue la figura de gran relieve en el panorama vocal internacional. Aparece ahora un libro firmado por la ilustre intérprete, *El canto*, que se subtitula «Estética, teoría, interpretación» y que es, en realidad, un homenaje a su memoria pues a lo estrictamente realizado por Consuelo Rubio se une un «perfil artístico y humano» firmado por Domingo Paniagua (Esplandian), que aparece al principio del libro y a modo de prólogo y tres apartados finales: «El arte de Consuelo Rubio en la crítica de Europa y América», «Repertorio de Consuelo Rubio» y un complemento fotográfico, «Ilustraciones», que documentan, con una treintena de ejemplos, la carrera de la soprano.

Fue muy singular esta carrera. Vencedora por unanimidad en el Concurso Internacional de Ginebra de 1953, es contratada inmediatamente para cantar en Alemania, Inglaterra, Italia y Francia; luego, los Estados Unidos y Argentina.

---

\* Consuelo Rubio: *El canto*, Reus, Madrid, 1982, 198 páginas

Interviene en el Mayo musical de Florencia, en el Festival de Aix-en-Provence y en el Glyndebourne y, muy particularmente, en la Opera de Viena donde interpreta numerosos papeles tanto del repertorio germano como del italiano. Pero no sólo la ópera es su centro como cantante, sino que el concierto ocupa también buena parte de su trabajo musical. Entre sus actividades en este campo cabe destacar sus actuaciones con Paul Hundemith en Buenos Aires, donde interpreta las *Canciones de la vida de María* del compositor alemán basadas en textos de Rainer María Rilke, que luego repetiría en Madrid con la Orquesta Nacional. En pocos años, la actividad de Consuelo Rubio se hace muy grande y variada. Canta óperas wagnerianas como *Tannhäuser* y *El holandés errante*, que requieren una voz lírica y poderosa al tiempo, otras del repertorio francés destinadas a una mezzo —*Carmen* y *Werther*— y títulos de soprano lírico-spinto, como *La fuerza del destino* y *Andrea Chenier*, que contrastan con otros que requieren mayor ligereza y flexibilidad vocal —*Manon*, *Beatrice di Tenda*.

La sola enumeración de estos títulos nos indica ya la dificultad de enmarcar o clasificar la voz de Consuelo Rubio. Según he podido escuchar en las grabaciones que nos ha legado, el instrumento como tal era magnífico: amplio, hermoso, de buen volumen, con un centro de gran anchura, graves suntuosos, casi de contralto, y agudos más brillantes de lo esperado. El timbre era oscuro, lo que en muchos momentos podría hacer creer que la tesitura de algunas obras de su repertorio no era la más adecuada a su voz. En realidad, la de Consuelo Rubio era la de una mezzo con agudos de soprano aunque, después de todo, tampoco esto tenga mayor importancia. Si creo que la voz era de mezzo es porque, además del timbre, Consuelo Rubio parecía encontrarse más a gusto en la zona central y grave de la voz. Los agudos, con ser buenos, amplios y generosos, están a veces emitidos con cierto miedo, como si la cantante se lanzase a una suerte de salto mortal que, efectivamente, lograba vencer, pero que estaba ahí como una amenaza. Quizá debido a ello la emisión de la zona aguda se nota, en ocasiones, forzada, algo brusca y no del todo controlada, lo que hace que la afinación no siempre sea perfecta. El que Consuelo Rubio tuviese en repertorio las partes de soprano y mezzosoprano del *Don Carlos* de Verdi —Isabel de Valois y la princesa de Eboli—, pueden darnos una idea de su capacidad vocal. A mi juicio, Consuelo Rubio debió haberse centrado en los grandes papeles de mezzo, aguda o de soprano que sólo ocasionalmente necesita subir mucho y cuya tesitura fuese más bien central. Sin la menor dificultad en los graves, la gran cantante tenía todas las condiciones para haber sido una gran Dido en *Los Troyanos* de Berlioz, una excelente Kundry en el *Parsifal* de Wagner, una Adalgisa de lujo en la *Norma* de Bellini, o una soberbia Leonora en el *Fidelio* de Beethoven. En ciertos aspectos, el tipo de voz recuerda a la de Jessie Norman por el color y la tesitura, si bien la de la cantante norteamericana es más dulce y hermosa y la de Consuelo Rubio parece de mayor incisividad y nervio.

Pero, de pronto, a mediados de los años sesenta, cuando se encontraba en la plenitud de su edad vocal, llega la retirada. ¿A qué se debió? En la solapa del libro que da pie a este comentario, se dice que para dedicarse a la enseñanza. No parece razón de mucho peso, máxime si tenemos en cuenta que para dedicarse a enseñar canto no hace falta la voz, pero para hacer o seguir una carrera, sí. Según mis noticias —y