

Europa occidental. La primera edición en España data de 1509, donde su fama no decayó a pesar de haber sido una obra inscrita en el índice expurgatorio ya en 1581.

La primera traducción portuguesa es de 1733 —sigo siempre los datos de Câmara Cascudo— y no es difícil imaginar que en cualquiera de las lenguas, cualquiera de las sucesivas ediciones de la historia de Roberto el Diablo hayan encontrado tierra fértil en el imaginario brasileño. La conexión obvia de este texto con «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» ha sido bastante estudiada —especialmente por Walnice Nogueira Galvao¹⁰— por lo que resulta del interés de este ensayo que resumamos la anécdota básica.

Nacido de la unión del demonio con la hasta entonces infértil y desenfrenada Duquesa de Normandía, Roberto comete todo tipo de crímenes y abusos hasta que, arrepentido, busca abrigo en un eremitorio, donde vivirá por siete años compartiendo la comida con los perros sin dueño. Cuando el Emperador de Roma sufre el ataque de un Almirante despechado porque aquel no le concedía la mano de su hija, la princesa —la cual era muda—, Roberto acude a su auxilio llevando una doble vida de penitente y de combatiente, luchando a la luz del día, trocando su armadura por los andrajos de mendigo por las noches. El guerrero misterioso crece en fama; el Emperador promete a su hija al guerrero misterioso con la condición de que este se desenmascare; se presenta entonces el Almirante apasionado, enarbolando el dudoso papel de traidor de sí mismo que le habría ganado la envidiable posición del más cortés enemigo de la historia de la literatura, si fuese verídico su desenmascaramiento en el plano de la ficción.

Afrentada con tal oportunismo, la princesa recupera la voz para apuntar a Roberto —a quien había sorprendido una noche mientras se cambiaba de vestimenta y se autocuraba las heridas de la lucha— como el verdadero héroe que su padre necesitaba. Se casan la princesa y el valiente guerrero, que la recibe como premio tanto por su determinación moral como por su destreza bélica. En una versión tradicional, Roberto se vuelve enseguida contra el condestable de su suegro y a la muerte de éste (ocasionada por el ultrajado Almirante), es coronado Emperador después de haber vengado la muerte de su suegro. En otra versión, más pía, semi-hagiográfica, el héroe, en el camino de la santidad, desiste de las glorias mundanas, entre ellas de las comodidades de su parlanchina consorte, y se encierra para siempre en un convento¹¹.

Como fue mencionado desde el principio de este ensayo, Guimarães Rosa augura retomar esta historia popular, con la que posiblemente habrá topado más de una vez en los confines del Sertón. Sin extendernos en una red exhaustiva de analogías y comparaciones, subrayemos que este registro

¹⁰ Walnice Nogueira Galvão; op. cit.

¹¹ Según Câmara Cascudo, la versión más pía corresponde a la tradicional francesa; en la versión brasileña citada por él en el *Dicionário...* (cit.), encontramos por su parte al héroe como «imperio de la nación». Como será mencionado en este ensayo, la interpretación personal de Rosa en relación con la historia de Roberto el Diablo lleva a una aproximación del personaje Augusto Matraga hacia ambos «modos» del protagonista de la historia medieval original. Otro personaje de la historia de Roberto el Diablo que fructificará en la obra roseana, a mi modo de ver, es el de la princesa muda, que Rosa disfrazará —guardadas las proporciones— en su *María Mutema del Grande Sertão*: Veredas.

en más de un ángulo ilumina el cuento que estudiamos. Matraga, como su arcano Roberto, del Diablo irá a Dios por fuerza propia, imantándose de voluntad y pasando por las mismas etapas: de pecador se convierte en beato (obedeciendo la segunda versión de la historia medieval arriba mencionada), y después en símbolo del guerrero santo, enemigo del Mal, ahora conforme a la primera versión que acabamos de ver. De esa forma, el personaje Matraga conciliará la doble faz de Roberto (una acentuada contemplativa, otra enfáticamente pragmática); así, Rosa hizo uso propio, personal, de una información colectiva, que pulsa viva en el archivo de las costumbres regionales.

La tradición (el mito, la alegoría) no es para Rosa una Autoridad, sino una referencia. Al echar mano de ella, Rosa la innova (desmitifica, recicla la alegoría), haciéndola plástica. La tradición para él no es limitante — grado intransitivo para la escritura—: es, sin profundizar demasiado, ejercicio repetido, puerta abierta para la hermenéutica de la Historia (del mito, de la alegoría) y de su propio texto; es encuentro entre su ser *in the making* y un colectivo *in progress*. La resultante, necesariamente, es la actualización sin fisuras de textos en un texto, el *pentimento* en el cual la cara antigua de Roberto se deja entrever por detrás del rostro combatiente de don Augusto Matraga.

Volvamos al héroe sertanero; antes, sin embargo, de proceder a la tercera etapa de su trayectoria del pecado a la luz —la de paladín— conviene recuperar lo que anteriormente decíamos sobre el riesgo que, como Borges, corre Rosa. Si Dahlmann puede ser visto como el protagonista de un cuento realista, toda la riqueza alegórica, espiritualmente ejemplar de Matraga, podría perderse en una lectura que no intente contextualizarlo en relación al *corpus* cristiano, según el cual se viene trazando el texto. Si, como Borges, Rosa solicita un esfuerzo del lector, la naturaleza de los elementos textuales que éste debe considerar es diferente. El «otro» borgiano se encuentra enmascarado en el texto mismo de «El Sur»: la pista que se sigue después de una bifurcación, la figuración constantemente evasiva del inconsciente acaba obstinadamente por hacerse notar como móvil del discurso del autor: entre los elementos para este afloramiento contemos el texto mismo, *ab origine*.

En Rosa, un pacto es propuesto entre texto y lector: el conocimiento por parte de éste del «otro» de Rosa, de aquello que se sitúa fuera del espacio del texto, en el contexto de la tradición religiosa cristiana. Esta pasa a ser, por tanto, una *mediación* entre texto y lector, necesaria para que el relato alcance su plena eficacia estética (no programática: obviamente sería descabellado atribuir al narrador brasileño una intención pseudo o paracatequística en su proyecto literario). En pocas palabras, la

percepción del esquema alegórico por parte del lector en «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» se hace parte de la estructura misma del cuento, pero los elementos para que esta lectura se dé no los contiene el cuento. La escritura de «A Hora e a Vez...» se vuelve, así, un todo inclusivo, un sistema en expansión que principia por referenciar la tradición y termina por llamar para dentro de sí al propio lector.

De la misma manera que en Borges, como vemos, los cuentos rosianos podrían ilustrar la noción contemporánea del «texto». Arriba mencionamos la raíz oral, popular, en el discurso de Guimarães Rosa; éste es, a nuestra manera de ver, uno de los niveles privilegiados que este discurso obtiene para persuadir magnéticamente al lector para que sus virtualidades se le ofrezcan. Otro nivel no menos importante es la construcción dramática, acumulativamente clásica: de acuerdo con el tema del relato, avanzamos hacia un final catártico. Como paladín de la fe y de la justicia, Matraga encontrará «su hora» y «su vez». Lo habíamos abandonado, mucho tiempo ha, todavía peregrino, camino del eufónico campamento de Rala-Coco, montado en el lomo de un burrito, dueño de sí y contento. En este momento, Matraga, desmontado, sube por la calle principal del pueblo; ni siquiera le prestan atención los habitantes, ocupados como están en sentirse amenazados por la poco comfortable presencia de Joãozinho Bem-Bem y su banda.

Augusto corre a su presencia. El encuentro entre los dos gigantes no podría ser más calculadamente ameno. Anteriormente dijimos que la simple aparición de Joãozinho Bem-Bem había implicado una tentación para Matraga por personalizar aquél la posibilidad del camino de salvación elegido por éste. La última tentación que sufrirá Matraga, a imagen y semejanza del episodio ocurrido entre el Demonio y Cristo, en el desierto de Judea, será la oferta que el jefe de los *cangaceiros* le hace para que él tome las armas en lugar de su teniente Juruminho, que fuera muerto a traición por un joven del lugar: es para vengar esta deshonrosa muerte de uno de los suyos que irrumpieron los bandidos en el pueblo. «Augusto tocó la mano en la winchester con el gesto con que un gato pondría su pata sobre un pajarito»: las tentaciones son el índice más objetivo de la certidumbre para el cristiano, si son superadas. Además, aún esta vez se revelan inocuas para empañar la fuerza de la resolución de Matraga.

Don Augusto está en frente a Bem-Bem —nombre irónico por el que responde este demonio familiar, su tentador y *alter-ego*—; la colisión entre estos antagonistas mutuamente fascinados es inevitable, además de ser dramática y alegóricamente necesaria para el relato tal y como lo fuera en su momento el accidente/castigo sufrido por Matraga al caer por el abismo, evento este con un significado completamente diferente al ocurrido

con Dahlmann. Como vimos al principio de este ensayo, el motor del accidente de Dahlmann, del cual se origina la situación escritural de «El Sur», es el Acaso; antípodamente, el evento en el cual Matraga se transforma en paciente esta preñado de un carácter simbólico, y se nos revela en términos de Necesidad, en tanto ilustrador/estructurador de un relato asentado sobre una superestructura moral cuidadosamente manejada por el autor.

Augusto está frente a Bem-Bem. La colisión («hora» y «vez») se aproxima. El padre del asesino de Juruminho —frágil y fuerte anciano— se presenta para pedir clemencia al jefe maleante. No la encuentra. No podría la ley del *cangaço*, el código de honor tiene como base la ley del Talión. Joãozinho Bem-Bem está ahí para vengar la memoria de su teniente con la muerte de uno de los hermanos y con la violación de las hermanas del asesino. Contra el miedo que inspira Bem-Bem, la piedad de Augusto Matraga: tomando los dolores del más flaco, Augusto, paladín, parte para una guerra santa.

Fuera de la casa, en el espacio abierto, la navaja de don Augusto instigando a la pistola de Bem-Bem, se enfrentan estos héroes. No habrá sobreviviente en esta contienda: mueren uno a mano del otro, respetuosos uno del otro hasta el final; primero el *cangaceiro*, que en un mar de sangre patalea agarrándose las tripas, y después Matraga, vencido por el peso de tanto plomo que recibiera. Muere no sin antes asegurarse que a su contendiente (su «pariente», no nos olvidemos) le será dado un digno entierro, en campo santo.

Para el colmo de la felicidad de Matraga, como si no le bastase la muerte gloriosa —y quizá como última bendición divina— se encuentra en la asistencia un conocido de otras épocas, que en el justiciero reconoce al desaparecido heredero de las Pindaibas y del Saco da Embira. A través de esta figura, Matraga *in extremis* se reconcilia con su vida pasada: en contrapunto con Tião da Tereza, este actual João Lomba podrá llevar a la exmujer y a la hija de Matraga el relato de su heroísmo, de su holocausto, de su éxtasis final. Rodeado de devotos, en camino de volverse leyenda, aquí dejamos a don Augusto: en el semblante, el gozo.

El Acaso, la Necesidad. Reflexiono por un instante sobre estas figuras. Borges y Rosa: la escritura del acaso, en el primero, enmascara la necesidad de nombrar la vida a través de la escritura misma; en el segundo, la escritura de la Necesidad enmascara su temor de encontrar apenas el imperativo del acaso. El silencio amenaza a Borges, así como la duda a Rosa: Dahlmann y Matraga son *condottieri* metafóricos de dos batallas distintas —paradójicamente próximas en el origen— que revelan mucho sobre el arte y la personalidad de dos de los mayores creadores latinoamericanos. «El Sur» es el emblema en el que se cristalizan muchas facetas de la obra

borgiana; «A Hora e a Vez de Augusto Matraga», algo temática y algo formalmente, prepara y prevé, en Rosa, el vuelo de *Gran Sertón: Veredas*.

Finalmente, vale arriesgar una aproximación sobre la vida de los autores de estos cuentos; después de tantos sememas, algunos biografemas. Se ha vuelto legendaria en la literatura brasileña la imagen de un Guimarães Rosa atormentado por demonios interiores que, a deshoras, buscaba en el abrigo de las naves de ciertas iglesias cariocas la pacificación de las fuerzas opuestas que en él combatían; cuento esta anécdota para resumir de la mejor manera mi punto de vista. La obra roseana se encuentra en confluencia de su experiencia exterior —en este mundo en que fue médico itinerante en el Sertón, alto funcionario de Estado y laureado escritor— y de una vivencia espiritual de preeminente e inigualable intensidad en la literatura brasileña.

Esta confluencia existe, ciertamente, en cualquier artista; pero en el caso de Rosa, sin embargo, el segundo componente nos permite develar una doble alegoría (en acepción laxa) en la escritura del cuento que acabamos de analizar: una primera, ya mencionada, relativa a la teoría de la fe religiosa, referencializada en un texto-base anterior; una segunda, más sutil, en que un cotidiano proceso análogo al de Matraga se deja entrever como dato formativo de su creador. De lo dicho anteriormente se puede desprender que escribir en términos alegóricos para un cristiano, para Guimarães Rosa, es algo genuinamente confesional. No quiero implicar algo tan simplista como una ecuación de primer grado entre escritor y personaje; Matraga no es, no espejea a Rosa; Matraga actúa con, y por, su creador.

Por su parte, Borges vive un acontecimiento similar al que describe en «El Sur». En la víspera de la Navidad de 1938, cuando subía una escalera (lo podemos imaginar; los peldaños de cuatro en cuatro, pisos y pisos art déco, en las manos un libro caliente como una ardilla), Borges se topa con la esquina de una ventana que alguien dejara abierta. Como su personaje, también él sufre septicemia y una operación peligrosa, presumiblemente dolorosa, de urgencia: estos datos pueden ser difusamente encontrados en su «Ensayo Autobiográfico», publicado en 1970¹².

En este ensayo, el propio Autor declara que fue de este acontecimiento real que se originó el cuento que aquí hemos estudiado; más, si en el cuento todo ocurre como por obra del Acaso, Rodríguez Monegal en su *Jorge Luis Borges: a Literary Biography* llama la atención hacia una etapa particularmente significativa de la vida de Borges en que tal acontecimiento de dio: el padre del escritor había muerto hacía poco; él, por primera vez, sufría vértigo de verse fuera de su tutela tanto económica como literaria. En breve, en este contexto, «el accidente puede ser visto como una

¹² Jorge Luis Borges: «An Autobiographical Essay»; en: *The Aleph and Other Stories*. New York, Dutton, 1970; págs. 203-260.

forma de perpetuar su dependencia, una excusa para no entrar en la madurez.»¹³.

Según esta interpretación, el acaso habría colaborado como una necesidad inconsciente de Borges en aquel momento; quince años después, el fruto de esta usual confluencia fue la escritura de «El Sur», donde la sintaxis del inconsciente juega un papel tan importante. Como vemos, la proximidad de Dahlmann a su inventor es bastante más obvia que la de Matraga a Rosa: la situación familiar descrita en el cuento, la de un personaje dividido entre una stirpe bélica y otra burguesa, imita la versión que Borges desarrolló sobre su historia familiar. Además, la preferencia novelesca del personaje por el costado materno (por la carrera de las armas contra la de las letras), corresponde a la preferencia alardeada por Borges por sus abuelos maternos Acevedo. Descendiente de militares por los dos costados, y viviendo en la infancia en una casa donde las reminiscencias de los héroes familiares hacían que se asemejara a un museo, Borges, entretanto, creció más expuesto a las historias de la familia materna, contadas una y otra vez por su madre como intento de inspirarle respeto.

Las historias del *clan* Borges, paterno, venían mezcladas, con todo, por un saludable escepticismo irónico, ya que su padre, él mismo hijo de una inglesa que le enseñaría su lengua natal al nieto Jorge Luis, procuraba desarrollar en el joven una independencia espiritual precoz, ligada a los gustos literarios. En este sentido, es posible asociar el carácter bélico al costado materno, tanto como la vena literaria a la raíz paterna, como ocurre en la psicología de Dahlmann. Las proyecciones creador-criatura son, efectivamente, innumerables: «El Sur» es tan confesional como «A Hora e a Vez de Augusto Matraga» lo es, también, a su manera.

¹³ E. Rodríguez Monegal; op. cit., pg. 322.

El Acaso, la Necesidad. Dahlmann/Borges y Matraga/Rosa andan por aquí, conversando en estas páginas.

Horacio Costa