

**LOS SENDEROS DE LA MEMORIA EN  
*GRANDE SERTÃO: VEREDAS*,  
VISTOS DESDE LA ALEGORÍA Y LA MÍMESIS**

Frieda Liliana Morales Barco\*

---

**RESUMO:** *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa, é explorado neste estudo desde uma perspectiva hermenêutica através da conjunção da alegoria e da mimese. Nesse sentido, Riobaldo, a personagem central do livro, como sujeito e objeto da linguagem, viaja pelos caminhos da sua memória descobrindo-se e construindo-se nela. Nesse processo, então, a alegoria e a mimese têm um papel muito importante. Estas duas formas de representação e interpretação vão se misturar junto com a subjetividade e a objetividade para a melhor apreensão do conhecimento num movimento dialético e dialógico, que no final, provocam um efeito de totalidade e transcendência que contribui para conduzir o narrador e o leitor a um estado de reflexão e auto-conhecimento.

**Palavras-chave:** Hermenêutica; alegoria e mimese; memória; processo.

---

A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim acho, assim é que eu conta. [...] todas horas antigas que ficaram muito mais da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe (Rosa, 1986, p.82).

*Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa es una novela regionalista brasileña que aparece en 1956 e irrumpe en el

---

\* Guatemalteca, Licenciada en Letras por la Universidad de San Carlos de Guatemala y Master en Letras por la PUCRS. Actualmente estudia el Doctorado en Letras en la PUCRS.

contexto con sorprendentes técnicas narrativas y lingüísticas que fueron más allá de las formas tradicionales hasta entonces usadas, propiciando un nuevo período de la literatura nacional. Además, el momento de su aparición coincide con las ideas de *ordem e progresso* representadas por la planificación y construcción, recientemente iniciada (1955), de la ciudad de Brasilia que se convertiría en la Capital Federal del Brasil y marcaba también, un período de expansión y consolidación de la política brasileña en el centro y centro oeste del país.

El regionalismo, visto desde la perspectiva de la literatura, es un movimiento estético que se basa en el libre uso de la lengua regional, que para nada afectan la soberanía del Estado, y por medio de la lengua retrata locales y regiones culturales determinados de un país. En Brasil como en la mayoría de los países latinoamericanos, la historia del surgimiento del regionalismo, como movimiento estético, se forja y se caracteriza por criterios de originalidad y de nacionalidad que se agudizan, principalmente, después del período de independencia y de separación de las Colonias del yugo Europeo. Conformadas estas literaturas "regionales", cada una va a ir mostrando poco a poco rasgos específicos que las identificarán con sus respectivos países. Así notamos, en el caso del regionalismo brasileño, que él parte de una consciencia nacional iniciada en el siglo anterior y avanza hacia un modelo y estilo literarios que tienen su momento cumbre con la aparición de *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa a mediados del presente siglo.

*Grande Sertão: Veredas*, retrata o sertão que está em toda parte e o sertão que é do tamanho do mundo que es contado a través de un extenso diálogo/monólogo realizado por Riobaldo para un interlocutor sin nombre, por medio de un proceso de recuperación de la memoria, que contiene sus andanzas y aventuras por esos *gerais* del "sertão" brasileño.

*Grande Sertão: Veredas* es una obra que se caracteriza no sólo por la estructura compleja, sino también por la ambigüedad que se deriva de ésta. Esa ambigüedad se refiere tanto al género literario como a la composición narrativa. En relación al primer elemento señalado, el de la ambigüedad de género, nos encontramos con una

obra que oscila entre la novela y la poesía. En cuanto novela narra una historia de amor, con inicio, medio y fin, e historias paralelas de sus compañeros *jagunços*; en cuanto poesía podemos resaltar la característica lúdica que adquiere en ella la palabra, de sonoridad, de armonía y de ritmo de las frases que tienden a destacar la oralidad del lenguaje para producir un efecto de inmediatez y realismo de las situaciones narradas.

En cuanto al segundo elemento se refiere, el de la composición narrativa, observamos que la narración es hecha en primera persona por un narrador personaje: Riobaldo, que parte de un presente inmediato, que no es el de sus tiempos de *jagunço*, y se dirige a un interlocutor al que sólo conoce por la expresión de *o senhor*, que no pertenece a su mundo *sertanejo* y que está de paso por la región. Luego este narrador produce un desdoblamiento temporal para retornar a su pasado, a su mundo lleno de creencias y aventuras a través de la memoria para contarle al desconocido aquellos episodios que él vivió junto a sus compañeros *jagunços*.

A través del recuerdo, su memoria se remonta al ser y al mismo tiempo le incita a pensar en su existencia. Una existencia que está limitada tanto por su propia vida como por un tiempo físico. La comprensión de su tiempo y las direcciones que éste toma, se van a relacionar con su autoperfeccionamiento y autoconocimiento. Las diferentes direcciones del tiempo, a su vez, serán el reflejo de sus estados mentales y la formación de su aparente conciencia dependerá de la forma como vea el mundo exterior y también de la manera como organice su percepción de la realidad para poder controlar la continuidad de su identidad. En fin, esta organización temporal por medio de la memoria será un camino hacia *el conócete a tí mismo*.

Los acontecimientos narrados en *Grande Sertão: Veredas* corresponden a un orden propio y no meramente diacrónico, lineal, sino que sigue la cronología de la memoria de su narrador, Riobaldo, donde los episodios se clasifican según una disposición interna de importancia que él les otorga. Él es el guía, el que dirige el diálogo, el que da el tono a la conversación, es como si ese pasado fuera compuesto por una serie de mitos que ahora le sirven para explicar su presente y su existencia humana.

La formación de esa conciencia, sin embargo, no es tan fácil, pues cuando se coloca la reconstitución de la memoria al lado de la internalización hay que enfrentar algunos problemas, cuya solución dependerá del hecho de que pueda colocarse a sí mismo como si fuese objeto del mundo exterior. Ya que si puede pensarse como objeto, aplicará el lenguaje sobre sí mismo. Se tratará como si fuese objeto y sujeto del lenguaje al mismo tiempo, a la vez que, objeto del simbolismo y símbolo de éste. Riobaldo como sujeto y objeto del lenguaje, de ese modo, viaja por los senderos de su memoria descubriéndose y construyéndose en ella, en cuyo proceso la alegoría y la mimesis juegan un papel muy importante. Por esa razón, nos vamos a detener un momento en ambos conceptos.

**Alegoría:** decir de una cosa significando otra, lo que se dice es el significado superficial del texto, su cortex o cáscara; lo que debe ser entendido es el nucleus o almendra que yace oculto bajo el cortex. Es una especie de criptograma. Era una manera de poner a prueba la inteligencia del lector (Hart, 1959, p. 15).

Remontándonos a la etimología de la palabra alegoría, ella se deriva del griego *allós* = otro; y *agourien* = hablar, que significa *otro discurso*. De ahí que, por un lado sea considerada como un discurso que hace entender otro, en donde un lenguaje oculta otro. Por el otro, generalmente se la toma como una figura del lenguaje.

Al principio, en la antigüedad clásica, la alegoría poseía una función hermenéutica que encontraba en el mito su funcionalidad, pues éste contenía una totalidad en la que el sentido de las cosas no sólo residía en el significado anecdótico o inmediato, sino donde existía también, a la par, un significado velado y oculto. Esta división interpretativa conduce en aquella época a la formación de tradiciones de lectura que tienden a instaurar por un lado, equivalencias doctrinales para muchas de las imágenes y sucesos de los mitos y, por el otro, la multiplicidad y variaciones de interpretación desencadenadas tiende a incidir en la aparición de códigos para su desciframiento que fueran de acorde con las equivalencias imaginativas.

En ese sentido, la alegoría en la antigüedad clásica era vista como un instrumento que servía para hacer comprensibles y palpables las ideas cuando lo que se quería significar era algo más que no podía representarse directamente por tratarse de abstracciones, cualidades morales o espirituales. Además, presentaba la ventaja de diluir la arbitrariedad, delineando en el significado algún elemento ejemplar o concreto del mismo.

Siguiendo por este camino, observamos que la alegoría se asienta posteriormente a manos de la retórica y de la poética y sale del cuadrante de la actividad interpretativa propiamente dicha. Es decir, la alegoría asume ahora una posición en el nivel de la producción del mensaje y se sitúa en el ámbito formado por los tropos y las figuras de pensamiento inmutables.

Esta nueva concepción de la alegoría nos remonta a dos puntos de vista que van a crear dos líneas interpretativas que se mantendrán hasta la fecha en mayor o menor grado. Una, es la que desarrolla Platón en la cual sobrepone la imagen a la imitación y en donde ésta es tratada como metáfora en cuanto que constituye la base para fundamentar a la imagen, convirtiéndose así en su principal elemento de comunicación. La imagen propiamente dicha queda en el plano de la representación de la idea en cuanto ejemplifica situaciones con los elementos cotidiano o de la tradición cultural vigente. Platón considera el concepto de mimesis como la imitación que realizan tanto los poetas como los actores. Esto se debe a que, según él, existen dos mundos: el de las ideas que contiene la verdad, y el sensible y material. Y de ese modo, entonces, las creaciones poéticas no son más que la imitación de la imitación y la representación mimética, por lo tanto, resultará falsa e ilusoria porque la arbitrariedad y el carácter sensual del arte hacen que el receptor se incline por las historias particulares, perdiendo de vista la verdad en sí.

La otra línea es la que constituye Aristóteles. Él va a privilegiar la imitación sobre la imagen. Ya que a través de ésta se reproduce lo conocido, es decir que se puede copiar, el mundo sensible. La imagen por lo tanto, sólo se quedará en el plano de las equivalencias. El concepto de mimesis es entendido por Aristóteles como un proceso que se dirige para algo que está fuera del texto por

medio del arreglo y organización del mito, que se concretiza a través de un lenguaje elaborado que, a su vez, está regido por las leyes de la verosimilitud y de la necesidad. La verosimilitud se refiere a la realidad interior del texto, como por ejemplo, la coherencia entre las acciones de los personajes con la fábula, con la realidad externa al mismo. Pues la obra generada debe ser semejante a la forma originaria y el receptor deberá, por lo tanto, reconocer en ella el modelo representado. La tensión que se origina entre la realidad interna y la externa dinamiza el carácter mimético de la obra de arte y garantiza el efecto catártico en el receptor.

La mimesis literaria, según Aristóteles, se construye a través del lenguaje que surge a partir de algo externo que es reelaborado internamente para luego volver para un elemento exterior, deseando provocar una reacción. Ya en Platón, tanto el lenguaje, las palabras, como la alegoría son sólo mediadores que se colocan entre el hombre y el conocimiento de las cosas mismas.

En el caso del *Grande Sertão: Veredas*, vamos a encontrar estas dos formas de representación, donde la expresión mimética y la interpretación alegórica se mezclan para la mejor aprehensión de conocimiento en un movimiento dialéctico y dialógico. Guimarães Rosa usa el lenguaje para generar situaciones de posibilidades de totalidad, donde la memoria se constituye en una red de particularidades de ese todo. Por lo tanto, es en la memoria que se van a combinar la alegoría y la mimesis. La primera para representar lo particular a través de los recuerdos contenidos en la memoria de Riobaldo, con los cuales busca construir sistemas de relaciones intelegibles que sean capaces de explicar los hechos sensibles; la segunda, la mimesis, hace verosímiles esas particularidades, esos recuerdos, reduciéndolos a acontecimientos inmediatos de la experiencia sensible, pues al detenerse en los detalles paso a paso va a generar gradualmente la configuración de una *gestalt* de la obra. Por lo tanto, ese efecto de totalidad y trascendencia son provocados por la conjunción de la mimesis y la alegoría donde, además, la subjetividad y la objetividad se mezclan y contribuyen a llevar al narrador y al lector a la reflexión y cuestionamiento de sí mismos.

La estructura que presenta la narración de *Grande Sertão: Veredas* es la de una narrativa dentro de otra, de encaje, en un movimiento dialógico que va de lo general a lo particular. Así, el narrador personaje comienza narrando desde un presente inmediato y poco a poco se aleja hacia el pasado que continua fresco en su memoria. Ese pasado es presentado primero como un gran todo; después lo fragmenta, lo ordena y lo hace comprensible a su interlocutor y por ende, al lector.

Así, el pasado como generalidad está condensado en las primeras ochenta y cuatro páginas, representando una macronarrativa (como hace Machado de Assis en *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, en los primeros nueve capítulos, principalmente, en el *Delirio*). Guimarães Rosa, resume aquí lo que luego va a contar con más detalles, ese resumen termina así:

[...] Sei que estou contando errado, pelos altos. Desemendo. Mas não é por disfarçar, não pense. De grave, na lei do comum, disse ao senhor quase tudo. A lembrança da vida da gente se guarda em trechos diversos, cada um com seu signo e sentimento, uns com os outros acho que nem se misturam. Contar seguido, alinhavado, só mesmo sendo as coisas de rasa importância. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoje vejo que eu era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho, assim é que eu conto. [...] Todas horas antigas que ficaram muito mais perto da gente do que outras, de recente data. O senhor mesmo sabe. [...] Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. [...] O que muito lhe agradeço é a sua fineza de atenção (Rosa, 1986, p. 82-84).

En el párrafo citado, termina la narración general, que aparentemente es caótica. El narrador personaje hace una pausa y justifica ese desorden diciendo que del presente no va a hablar porque él ya lo conoce. Va a hablar de su pasado, que no es más que la sucesión de presentes continuos que van formando su identidad, su historia.

Pues, si consideramos que el tiempo es consecuencia de la medición del espacio, en estados de percepción entre un determinado

punto y otro de una extensión que puede ser medida. Y el tiempo es igual a espacio. Entonces, como el tiempo tiene velocidades diferentes, tenemos también conceptos distintos de distancias. De ahí que, la historia de Riobaldo se estructure a partir del párrafo citado, que comience a tener un principio, medio y fin. Esta estructura afirma el concepto de duración y, al mismo tiempo, demuestra que el tiempo no constituye un concepto abstracto, sino que está ocupado por hechos palpables y verificables, que serán narrados en un espacio de tres días. La memoria, entonces, al adueñarse del tiempo, de ese su tiempo, es capaz de actuar sobre la realidad de las cosas en la mente del lector. De ese modo, al abrir el relato de la siguiente manera:

Se deu há tanto, faz tanto, imagine: eu devi de estar com uns quatorze anos, se. Tínhamos vindo para aqui –circunstância de cinco léguas- minha mãe e eu. No porto do Rio-de-Janeiro nosso, o senhor viu. Hoje, lá é o porto do seu Joãozinho, o negociante (Rosa, 1986, p. 84).

produce un poder más creativo, evocativo y estimula la imaginación del lector a la vez que fortalece la relación comunicativa con el mismo. En esas cuatro líneas el narrador personaje nos sitúa en el tiempo, espacio y lugar, que inicia como si fuese un cuento de hadas con la fórmula: *se deu há tanto, faz tanto...*, como el *era una vez...* de aquéllos, que garantiza cierto distanciamiento tanto entre el narrador del presente con el interlocutor que escucha los sucesos de su pasado, como con el lector. En ese sentido, la historia al ser narrada y escuchada nos permite acercarnos a esa dimensión del pasado sin confrontaciones, de una forma tranquila y podemos establecer una mejor comunicación y descubrirnos a nosotros mismos poco a poco por medio de la travesía de Riobaldo, que ahora pasa a ser protagonista de los acontecimientos que serán narrados.

La historia de Riobaldo comienza con un hecho memorable de su infancia, que es la promesa que su madre había hecho y que debía cumplir si el se curaba de una cierta enfermedad grave y que está marcado cronológicamente: *eu devia ter uns quatorze anos, se.* (GS:V, 1986: 84). Este hecho propiciará el encuentro con Diadorim y también será su primer encuentro con las aguas del Río San Francisco, que se convertirá en la fuente que dará vida a su riachuelo, hasta entonces



estancado, y partir de allí, también, comienza a construir su vereda que surcará esos *gerais* hasta juntarse a las aguas del Río Urucuia y encontrar su propio camino hacia el mar. Luego, cuando su madre muere, él se va a vivir con su padrino Selorico Mendes. En la hacienda de éste conoce a los primeros *jagunços*. La revelación de que su padrino es su verdadero padre le lleva a huir de él y a convertirse en un *jagunço*. Y aquí comienza la historia de una serie de aventuras y transformaciones del protagonista: Riobaldo, Riobaldo Tatarana hasta convertirse en Urutu-Branco, al mismo tiempo esas transmutaciones configuran el ciclo de su vida.

Por lo tanto, ese camino delineado arriba no puede ser enfrentado a primera vista como una gran totalidad, lo debe fragmentar. De ese modo, el carácter particular de *Grande Sertão: Veredas* se hace evidente en la recuperación de la memoria, en la recuperación del pasado, que se constituye en el plano del de suceder, donde la oralidad cobra un papel importante. Es por medio de la palabra lúdica, oral que se propicia la narración de realidades inmediatas, de las acciones de los personajes, de los episodios individuales y colectivos que, a su vez, irán configurando paso a paso la totalidad de la obra. A través de la oralidad, también, se refuerzan las relaciones afectivas que se establecen entre el narrador y su interlocutor y entre éstos y el lector.

Los hechos narrados por Riobaldo son minuciosos, se detiene en cada detalle, los relatos de cada escena son bien descriptivos y hacen con el lector visualice y sienta los hechos contados por él. Nos hace entrar en su mundo, participar de él como podemos notar en el siguiente fragmento:

Aí mês de maio, falei, con a estrela-d'alva. O orvalho pripingando baciadas. E os grilhos no chirilim. De repente, a certa distância, enchia espaço aquela massa forte, antes de poder ver eu já presentia. Un estado de cavalos. Os cavaleiros. Nenhum não tinha desapareado. E deviam de ser perto de uns cen. Respirei: a gente sorvia o bafejo –o cheiro das crinas e rabos sacudidos, o pêlo deles, de suor velho, senado das poeiras do sertão. Aonde o movimento esbarrado que se sussurra numa tropa assim –feito de uma porção de barulinhos pequenos, que nen dum grande rio, do a-flor (Rosa, 1986, p. 99).

Es una imagen bastante clara. Llegamos a oír el canto de los grillos, el trote de los caballos y el olor a sudor. Y sigue contando:

A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrelas, o deduzir dos grilos e a cavahada a peso. Dava o riailar, entreluz da aurora, quando o céu branquece. Ao o ar indo ficando cinzento, o formar daqueles cavaleiros, escorrido, se divisava. E o senhor me desculpe, de estar retrasando en tantas minudências. Mas até hoje eu represento en meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade. (Rosa, 1986, p. 100).

Esas *minudências*, como Riobaldo las llama, son las que nos invitan a introducirnos en su mundo. Pero no nos hechiza del todo, siempre trata de traernos de vuelta al presente cuando interrumpe su relato para dialogar con su interlocutor.

Não estou caçando desculpa para meus errados, não, o senhor reflita. (...) Simples digo ao senhor: aquilo molhou minha idéia (Rosa, 1986, p. 103).

Ese movimiento dialógico y temporal es el que mantiene la atención del lector y lo integra a sus experiencias. A la vez, este movimiento garantiza también la construcción de estructuras de continuidad en el espacio y en el tiempo que nos permiten trazar las veredas posibles tanto de la historia de Riobaldo como la nuestra.

Luego avanza en su narración y cuenta su pasada por las filas de Zé Bebelo y cómo desertó de ellas para unirse a las de Joca Ramiro. En medio de estos hechos comienza a delinear su historia con Diadorim, que se va a convertir en el hilo conductor hasta el final. En esa nueva fase de su vida, Riobaldo (cuyo nombre significa *río estancado, parado*) adopta el apodo de *Tatarana* (tata = pai de santo; -rana, sufijo tupi que significa *semejante a*), un nombre compuesto que significa *parecido o semejante a un pai de santo o padre protector*. Pues, es esa función, la de protector, la que adopta ante Diadorim (y también ante Otacília y Nhorinhá, los otros personajes femeninos que intervienen en la historia) y ante la tropa de *jagunços*.

Más tarde, Joca Ramiro es asesinado por los sublevados Hermógenes y Ricardão, que huyen después de consumado el hecho. Este episodio sirve para que sea retomada la narración y pueda contar sus aventuras al mando de Medeiro Vaz y los planes para vengar a Joca Ramiro hasta su transformación en el jefe Urutu-Branco. Pero, poco tiempo después Medeiro Vaz muere y el mando es otorgado a Zé Bebelo (ya convertido en *jagunço*) nuevamente. Allí comienza la búsqueda y persecución de los sublevados hasta el momento en que Riobaldo Tatarana pacta con el diablo, toma el mando destronando a Zé Bebelo y pasa ser llamado de *Urutu-Branco* (urutu, del tupi uru'tu. Es una serpiente venenosísima, de la familia de los crotalídeos, de las serpientes cascabel). Así, investido con el mismo poder y fuerza de Hermógenes, Riobaldo, ahora Urutu-Branco, sale en su busca, lo enfrenta y éste muere a manos de Diadorim. Pero en el mismo enfrentamiento también muere Diadorim y con su muerte la verdad es revelada: la de que Diadorim no era él, era *Maria Deodorina da Fé Bettancourt Marins*. Después de eso, Riobaldo se aleja, se casa con Otacília, constituye una familia con ella y se convierte en un hacendado más de la región. La narración de esos presentes continuos del pasado termina en la página 531 así:

Narrei ao senhor. No que narrei, o senhor talvez até ache mais do que eu a minha verdade. Fim que foi.

Aqui a estória se acabou.

Aqui, a estória acabada.

Aqui a estória acaba.

Con esa forma cadenciosa y de gradación lingüístico-temporal nos trae de vuelta al presente en un movimiento que se da de lo particular para lo general, al tiempo que crea nuevamente un efecto de distanciamiento entre su interlocutor más próximo, *o senhor*, y el lector implícito. Esa distancia establecida, que separa el texto del lector, hace más gestáltico nuestro mirar hacia la memoria que está siendo reconstruída y el tiempo al no ser cortado dramática ni traumáticamente, nos permite regresar, de forma gradual, de ese pasado remoto sin dificultad a un pasado mediato, que está delimitado también por tres días, que es el tiempo suficiente para contarle su

historia a Zé Bebelo: *três dias falei con ele, lá, no Porto-Passarinho*. (Rosa, 1986, p. 537). Zé Bebelo le cuenta sus proyectos de dejar el *sertão* e irse para la ciudad donde se convertiría en comerciante y estudiaría para abogado y hasta contaría sus aventuras a través del periódico, "*com retratos... A gente descreve as passagens de nossas guerras, fama devida...*" (Rosa, 1986, p. 537). A lo que Riobaldo hace una salva y dice: "*Da minha, não senhor! –eu fechei. Distrair gente com meu nome*" [...] (Rosa, 1986, p. 537). Claro, la historia de su vida no es para distraer, sino para que el que la escuche aprenda de ella.

En ese sentido, la interpretación que Guimarães Rosa está privilegiando es la alegórica, la que se da por medio del diálogo. La historia de Riobaldo y las aventuras con sus compañeros *jagunços* constituye el mito creado por él como una narrativa única y completa que le sirve para representar sus ideas. Por lo tanto, el recurso alegórico es un medio de que se vale para la representación y meditación de sus ideas en un proceso dialéctico en que los interlocutores trazan sus propias travesías. Ya que, Riobaldo al recontar su historia, reinventa su mito llevándole a percibir mejor su verdadera naturaleza y a conocerse mejor a sí mismo.

En otras palabras, el mundo de las ideas, según Platón, es inexpresable, invisible, divino y el ser humano para acceder a él, sólo puede hacerlo a través del recuerdo de los objetos, del lenguaje, de las palabras que imitan la realidad verdadera e inmaterial, de una forma racional, es decir, argumentando. Y he aquí que entra el diálogo como la mejor forma para llevar a cabo ese procedimiento. Por eso, el mito para Platón no es algo estático, inmutable, sino que es arbitrario. Desde este punto de vista, entonces, tiene sentido el porqué Riobaldo cuenta él mismo su propia historia. Primero la cuenta para Zé Bebelo, luego para su compadre Quelemém y después para ese interlocutor oculto.

Ese orden de contar su historia nos trae de vuelta a la ordenación temporal que va, de lo más simple a lo más complejo y viceversa. De un presente inmediato para un pasado mediato y luego para un pasado remoto. Cuando acaba de contar la historia para su interlocutor oculto, nos trae de vuelta gradualmente de un pasado remoto a un pasado mediato (que en su encuentro con Zé Bebelo y su

compadre Quelemém) y luego al presente inmediato en el que se encuentran él y su interlocutor.

Pero, en otro sentido, también la obra tiene características miméticas al presentar en el mito la historia de Riobaldo y Diadorim, que adquiere en él la forma de la tragedia (con prólogo, episodios, éxodo. Peripetias, reconocimiento, catastrofe). Se centra en la construcción de una única acción que, en este caso, va de la felicidad a la infelicidad. Es decir, se vale de mecanismos compositivos internos para hacer verosímiles los acontecimientos, sin perder de vista, claro está, los criterios de necesidad. De ese modo, aquí la alegoría pasa a ser una necesidad discursiva, una figura retórica que sirve para hacer más intelegibles y concretas las ideas para que puedan ser fácilmente asimiladas por el lector. El proceso de imitación, en ese sentido, es indirecto y se convierte tanto en un medio para conocer el mundo como en una fuente de placer para el lector.

Por lo tanto, vamos a encontrar en *Grande Sertão: Veredas* estas dos formas interpretativas, alegórica y mimética, como formas que apuntan hacia la incompletud y la fragmentación de la obra que resultan en una estructura disímil que proyecta un medio de como realizar varias lectura. De esa manera, el sentido de totalidad no se construye a través de la historia representada (mito), sino por medio de la conjunción de la interpretación alegórica y mimética que es llevada a cabo por el discurso de Riobaldo, cuya subjetividad tiende a obstaculizar la aparición y representación de verdades únicas, donde la integración de la alegoría y la mimesis tienen la función de garantizar una mejor experiencia estética.

Así, la narración termina de la misma forma como comenzó: calmada, tranquila, dialogando con *o senhor*. Y retomando el motivo del diálogo con él, que era la indignación sobre la existencia o no del diablo:

*E me inventei neste gosto, de especular idéia. O diabo existe e não existe?* (Rosa, 1986, p. 3).

Indagación que termina, después de haber ejemplificado bastante a lo largo de todo el relato, respondiendo a la pregunta él mismo:

[...] Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é un homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diablo não há! É o que eu digo, se for... Existe é homem humano. Travessia (Rosa, 1986, p. 538).

Estos dos movimientos tienden a producir un equilibrio. Equilibrio que también es producido en el final con el símbolo  $\infty$ , que significa el inicio de un nuevo ciclo, de una nueva vida, de otra travesía que cabe en los mundos posibles que existen en la memoria y donde las palabras siempre alumbrarán el mundo. Nuestras(sus) palabras, porque,

[...] Percebam vocês que quando li o Grande *Sertão*, recibi um potencial de alegria que me daria saldo para una vida inteira [...] governou os horizontes de minhas emoções mais puras, mais brasileiras, mas sertanejas.

Agora, a pergunta faço: como é que pode um sonho assim, um falso imaginado, uma ficção, governar tanto o pensamento da gente a ponto de adquirir por algumas horas de todos os dias, una vivência real e vivida? E tudo por nada! (Marcelo de Almeida Toledo).

Eso es porque [...] "*Eu gosto de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar justo*" (Rosa, 1986, p. 7).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **El arte poética**. Buenos Aires: Austral, 1953.

HART, Thomas R. **La alegoría en el Libro del Buen Amor**. Madrid: Artes Gráficas Clavileño, 1959.

SIGNOS, ano 22, p. 37-51, 2001

MARTINS, Wilson. **História da inteligência brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1977 (1933-1960), v. 7.

PLATÓN. **La República**. Guatemala: Gómez Robles, s.d.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

SANSEVERINO, Antônio Marcos Vieira. **Realismo e alegoria em Machado de Assis**. 1999. Tese (Doutorado em Literatura) - PUCRS, Porto Alegre.

TOLEDO, Marcelo de Almeida. **João Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas**, as trilhas de amor e guerra de Riobaldo Tatarana. Rio de Janeiro: José Olympio, s.d.

**ABSTRACT:** *Grande Sertão: Veredas*, by João Guimarães Rosa, is explored in this study through an hermeneutic view based on the conjunction of the allegory and the mimesis. In this way, Riobaldo, the principal character, as person and as an object of the language, travels through his memory paths to discover and to construct himself in it. In this process, the allegory and the mimesis have a very important role. Both of them, as representational and interpretative literary forms are mixed with the subjectivity and the objectivity to get a better apprehension of the knowledge in a dialectic and dialogical movement, that, at the end, provokes an effect of totality and transcendence that contributes to lead the narrator and the reader to a state of reflection.

**Key-words:** Hermeneutic; allegory and mimesis; memory; process.

