

La otredad y la mismidad como resultado de la perspectiva del lector en *Meu Tio o Iauaretê*, de João Guimarães Rosa

Edison Duván Avalos Florez¹

Fecha de recepción: 31 de agosto de 2016

Fecha de aceptación: 30 de octubre de 2016

Como citar este artículo: Avalos, E. (2016). La otredad y la mismidad como resultado de la perspectiva del lector en *Meu Tio o Iauaretê*, de João Guimarães Rosa. *Revista Fedumar Pedagogía y Educación*, 1(1), 37-49.

Resumen

La novela *Meu tio o iauaretê* (1962) presenta, bajo un mismo texto, dos finales: uno dirigido al lector que decodifica desde el portugués; otro dirigido al lector que, además del portugués, tiene acceso al vocabulario tupí. Cada uno de estos finales construye en el lector una perspectiva que le obliga a replantear su posición frente al Mismo y al Otro, a partir de la muerte de los dos personajes centrales de la obra. Esto ilustra, de manera perfecta, los postulados que ha construido Viveiros de Castro (2010) para explicar la trascendencia de la perspectiva en los estudios antropológicos.

Palabras clave: João Guimarães Rosa, *Meu tio o iauaretê*, *Mi tío el jagareté*, Viveiros de Castro, perspectivismo.

El hacer-frente del otro, en su literalidad, significaría tanto la indefensión como la oposición de la alteridad, una alteridad que trasciende la simple alteridad lógica, esa que identifica individuos y conceptos y los distingue unos de otros o que opone —recíprocamente— las nociones mediante la contradicción o la contrariedad. La alteridad del otro es la expresión extrema del ‘no cometerás homicidio’ y, en mí, es el temor por todo aquello que en mí existir, a pesar de su inocencia intencional, corre el riesgo de cometer violencia y usurpación. (Levinas, 2001, p. 305).

¹ Docente de la SENESCYT asignado al Instituto Tecnológico Superior ‘Vicente Fierro’, Tulcán, Ecuador; Director de Trabajos de Investigación, Maestría en Literatura Infantil y Juvenil de la Universidad Técnica Particular de Loja, Ecuador; Doctorando en Literatura Latinoamericana, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador. Correo electrónico: duvanflo@yahoo.com

La novela corta *Meu tio o iauaretê*, de João Guimarães Rosa, parece escrita en dos lenguas: una lengua que sirve de base o de fondo que es el portugués, y otra lengua que ejerce un influjo dinámico encima de ese fondo, el tupí, que es la lengua de los indígenas precolombinos que habitaban gran parte de la costa brasileña cuando llegaron los europeos.

El narrador de la novela, un cazador de jaguares que se construye a sí mismo como hijo de india y de blanco, combina en su habla términos y procedimientos lingüísticos de la cultura de su madre y de su padre. De hecho, por momentos, pareciera que a partir de esa combinación generara una nueva lengua, la cual, por supuesto, es de carácter eminentemente literario, es decir, no es un sistema de comunicación con una estructura y un aparataje sintáctico y semiótico propios, sino más bien es la representación de un modo de expresión que cobra vigencia, vitalidad e independencia dentro de las dinámicas ficcionales del relato.

Guimarães Rosa no le incluyó a su novela un glosario que ofreciera el significado de los muchos términos ni expresiones que aparecen en tupí, ni de aquellos otros que son un híbrido de esa lengua con el portugués. La inclusión de glosario, vocabulario, notas al pie de página con explicaciones lingüísticas y corchetes con aclaraciones sintácticas es realmente una decisión de los editores y de los traductores que posteriormente ha tenido la novela. ¿Cuál fue la razón por la cual el autor tomó esa decisión, una decisión que editores y traductores han pasado por alto o han considerado desacertada, irrelevante o perjudicial para los intereses de la obra?

1. El lector ideal: ¿es el 6 o es el 9?

Guimarães Rosa, al no incluir un glosario, estaba de alguna manera construyendo el lector ideal o lector modelo que demandaba su obra. A primera vista, podría pensarse que ese lector ideal es alguien que cumple, principalmente, con la siguiente característica: domina el portugués y el tupí con tal fluidez y capacidad que puede fusionarlos en su habla creando una nueva lengua híbrida, alguien con las mismas capacidades lingüísticas que posee el narrador de la obra, alguien con su mismo código lingüístico y cultural.

Sin embargo, basta echarle un vistazo superficial a las condiciones referenciales históricas y contextuales para refutar esa idea. En primer lugar, cuando Guimarães Rosa escribió su novela, el tupí ya

era una lengua extinta o prácticamente en desuso, de manera que no había quien lo dominara con fluidez. En segundo lugar, Guimarães Rosa, al inscribirse dentro de un género literario, demuestra que está dirigiéndose a la ciudad letrada, no al habitante de la selva que puede conservar un conocimiento lejano y borroso del tupí con un dominio aceptable del portugués. Y tercero, sería impropio o absurdo que él espere que su lector posea en su acervo cultural un código que en realidad apenas está siendo sacado a la luz con su novela, es decir, no tiene sentido que Guimarães Rosa espere que su lector posea algo que recién está siendo inventando, algo que solo existe como representación dentro de los parámetros ficcionales de la novela.

Es erróneo, entonces, pensar que Guimarães Rosa, al no incluir un glosario en su obra, estaba construyendo un lector bilingüe con capacidades creativas en el plano lingüístico, pues ese sería un lector imposible desde todo punto de vista, un lector que por su misma imposibilidad de existencia convertiría la novela en un acto de comunicación fallido o sin sentido. ¿Qué tipo de lector estaba, entonces, construyendo Guimarães Rosa con la decisión de no incluir un glosario ni ningún otro mecanismo que permitiera decodificar el código tupí?

Al parecer, Guimarães Rosa, con esa decisión, estaba realmente construyendo dos lectores ideales. Por un lado, un lector que no necesita conocer nada del tupí, un lector al que le basta conocer la lengua portuguesa para acceder completamente al mensaje de la obra. Pero, por otro lado, a la misma vez, estaba construyendo un lector que, además de la lengua portuguesa, también fuera conocedor del léxico tupí, un lector que ayudado por diccionarios y vocabularios también pudiera acceder completamente al mensaje de la obra.

Ahora bien, ¿cómo es posible que una obra construya dos lectores ideales que con puntos de vista tan diferentes puedan acceder completamente al mensaje de la obra? ¿No debería decirse más bien que uno de esos lectores ideales, el lector que además del portugués posee el léxico tupí, accede más enteramente al mensaje, mientras el otro se queda con una información incompleta y parcializada porque carece de las capacidades o instrumentos con que sí cuenta el otro? No, de ninguna manera. La novela presenta dos lectores ideales porque, aunque conserva un mismo y único texto, cuenta con dos mensajes diferentes: uno va dirigido al lector que solo conoce el portugués; el otro va dirigido al lector que además del portugués accede al léxico tupí.

Lo que hizo Guimarães Rosa fue crear una novela que, en términos analógicos, se parece al efecto que produce el número 6, el cual, desde otro punto de vista es el número 9. Se trata de un mismo número (novela) que, dependiendo del punto de vista del observador (lector), presenta dos valores diferentes (mensajes), sin que ello implique cambiar ni modificar ni una línea de su tipografía (texto)².

De este modo, los traductores y editores, al anexar el glosario, vocabulario, notas al pie de páginas y corchetes aclaratorios que nunca estuvieron en el presupuesto de Guimarães Rosa, potencializan el mensaje dirigido al lector ideal que además del portugués también conoce el léxico tupí; pero, así mismo, anulan completamente ese otro mensaje dirigido al lector ideal que solo conoce el portugués. Ese tipo de incorporaciones, por lo tanto, no le suman nada a la novela; al contrario, le restan.

Es por esa razón que la mayoría de lectores, actualmente, entienden que al final de la novela el narrador muere a manos del oyente: ese es el final que construyó Guimarães Rosa para quienes conocían o tenían acceso al léxico tupí. Pero muy pocos, o casi ninguno, acceden al otro final, al final donde sucede todo lo contrario: quien muere es el oyente a manos del narrador, el final construido por Guimarães Rosa para quienes solo conocían el portugués.

2. El lector con glosario tupí

La maestría de Guimarães Rosa no está tanto en haber construido dos finales en su novela, sino sobre todo en haberlos construido de manera simultánea con el mismo texto. Su técnica no es al estilo de Julio Cortázar, en la novela *Rayuela* y en el cuento “La noche boca arriba”, donde el lector tiene dos textos diferentes, cada uno de los cuales presenta su propio hilo narrativo. No, la técnica de Guimarães Rosa consiste más bien en presentar un solo y único hilo narrativo,

² Esta técnica lograda por Guimarães Rosa tiene múltiples implicaciones si se la contempla a la luz de diferentes disciplinas. Un análisis desde la hermenéutica, por ejemplo, implicaría reelaborar la tesis de Umberto Eco (2014) acerca de los límites que presentan los textos para permitir cierto tipo de interpretaciones y rechazar otros tipos. Lo que parece decir Guimarães Rosa es que esos límites no están determinados por el texto sino por el punto de vista del lector. El texto, entonces, tiene ciertos significados porque esos son los que el lector puede construir desde su punto de vista; pero, al mismo tiempo, otro lector ubicado en un punto de vista diferente puede construir en ese mismo texto unos significados totalmente opuestos. Lo que se puede deducir, entonces, es que para Guimarães Rosa, a diferencia de lo que dice Eco (2014), un texto puede tener todos los significados que sean posibles, es decir, un texto puede decir que algo es y, al mismo tiempo, puede decir que ese algo no es. Pero, eso lo logrará siempre y cuando el texto sea observado por lectores ubicados semánticamente desde dos puntos de vista opuestos.

el cual, dependiendo del punto de vista que haya asumido el lector, adquiere diferentes significados.

Para ilustrar esa técnica, es necesario recordar el final de la novela:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo?
Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda...
Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver
pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? Ói: tou
pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?!
Atié! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada
vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça
meu parente... Ei, por causa do preto? Matei preto não, tava contando
bobagem... Ói a onça! Ui, ui, mecê é bom, faz isso comigo não, me mata
não... Eu - Cacuncozo... Faz isso não, faz não... Nhenhém... Heeé!...
Hé... Aar-rrâ... Aaãh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucàanacê...
Araaã...Uhm... Ui... Ui... Uh... uh... êêêê... êê... ê... (Guimarães, 1962, pp.
21 - 22).

Ei, ei, ¿qué está usted haciendo?
¡Retire ese revólver! No juegue, retire el revólver para el otro lado...
No me muevo, toy quieto, quieto... Mire: ¿usted quiere matarme, huy?
¡Eche, eche el revólver para allá! Usted ta enfermo, ta desvariando... ¿Vino
a llevarme preso? Mire: si pongo la mano en el suelo es sin motivo, sin
razón... Vea el frío... ¿Usted está loco?! ¡Atié! ¡Sálgase, la choza es mía, xo!
¡Atimbora! Usted me mata, el compañero viene, se lo lleva preso... El jaguar
viene, María-María se lo come... El jaguar es mi pariente... Ei, ¿por culpa
del negro? No maté al negro. Taba contando tonterías... ¡Mire el jaguar!
Huy, huy, usted es bueno, no me haga eso, no me mate... Yo -Macuncozo...
No haga eso, no lo haga... Ñeñeñén... ¡Heeé!...
He... Aar-rrâ... Aaah... Usted me arahoou... Remuací... Reiucaanacé...
Araaa... Uhm... Huy... Huy... Uh... Uh... eeee... ee... (Guimarães, 2007,
pp. 221 - 222).

¿Qué lee ahí el lector que en las ediciones actuales cuenta con el glosario
tupí anexado al final del libro?

En primer lugar, ese lector asiste al desenvolvimiento de una trama
que el autor previamente había estado preparando. Se trata de varios
procesos narrativos que encuentran en el final su punto de detonación:
el miedo creciente que cada vez va demostrando con mayor énfasis el
narrador, la importancia que poco a poco va cobrando el revólver dentro
de la narración y la actitud sospechosa del oyente que con su silencio va
colmando de intrigas el relato. Todo eso, justo ahí, en el final, alcanza su
clímax narrativo: el miedo se transforma en pánico, el revólver apunta
amenazante y el oyente demuestra que su objetivo era matar al narrador.

Desde el inicio de la novela, el narrador destaca y resalta constantemente que el oyente a quien le está contando su historia posee un revólver. Esa arma, además de generar una distribución del poder ubicando al oyente como dominador y al narrador como dominado, cobra poco a poco tal importancia que deja de ser un elemento simbólico que gira aisladamente en la trama, para transformarse en núcleo temático que concentra la producción del discurso novelístico. En términos cinematográficos, sería como si el revólver dejara de ser parte del decorado escenográfico para ir ganando un espacio cada vez más importante en el encuadre hasta quedar en primer plano.

Hum, por que é que mecê tá percurando mão no revólver? Hum-hum... Aã, arma boa, será? Hã-hã, revólver bom. Erê! Cê deixa eu pegar com minha mão, mor de ver direito... A-nhã, não deixa, não deixa? Gosta não que eu pego? Tem medo não. Mão minha bota arma caipora não. Também não deixo pegar em arma, mas é mulher, mulher eu não deixo; deixo nem ver, não deve-de. Bota panema, caipora... Hum, hum. Nhor não. É. É. Hum, hum. Mecê é que sabe...

Hum. Hum. É. É não. Eh, n't, n't... Axi... É. Nhor não, sei não. Hum-hum. Nhor não, tou agravado não, revólver é seu, mecê é que é dono dele. Eu tava pedindo só por querer ver, arma boa, bonita, revólver... Mas mão minha bota caipora não, pa! - sou mulher não. Eu panema não, eu - marupiara. Mecê não quer deixar, mecê não acredita. Eu falo mentira não... Tá bom, eu bebo mais um gole. Cê bebe também! Tou vexado não. Apê, cachaça bom de boa... (Guimarães, 1962, p. 18).

Hum, ¿por qué está usted buscando con la mano el revólver? Hum-hum... Aa, arma buena ¿será? Ha-ha, revólver bueno. ¡Eré! Usted déjeme agarrarlo con mi mano para verlo bien... A-ña, ¿no me deja, no me deja? ¿No le gusta que lo agarre? No tenga miedo. Mi mano no lo deja caipora. A quien no dejo tocar las armas es a la mujer, mujer no dejo; no dejo ni ver, no debe. La deja panema, caipora... Hum, hum. No señor. Sí. Sí. Hum, hum. Usted sabrá...

Hum. Hum. Sí. No es. Eh, n't, n't... Achi... Sí. No señor, no sé... Hum-hum. No señor, no toy ofendido, el revólver es suyo, usted es el dueño. Yo taba pidiendo nada más por ver, arma buena, bonita, revólver... Pero mi mano no la deja caipora, ¡pa! - No soy mujer. Yo no soy panema, yo - marupiara. Usted no quiere dejarme, usted no cree. No digo mentiras... Ta bueno, me tomo un trago más. ¡Usted también bebé! No toy ofendido. Apé. Cachaza buena de bueno... (Guimarães, 2007, pp. 213 - 214).

De manera que el lector proyecta en su imaginario la posibilidad de que ese revólver, tarde o temprano, jugará un papel decisivo en el desenvolvimiento de las acciones. El efecto narrativo es muy parecido al que aplicó Gustave Flaubert en *Madame Bovary*, cuando concentró

la atención del discurso novelístico en el frasco de veneno que Monsieu Homais ubica en su estantería, el cual luego será ingerido por Madame Bovary para quitarse la vida. Y en efecto, así pareciera quedar confirmado en los párrafos finales de la novela de Guimarães Rosa, cuando el oyente sorprende al narrador al apuntarle de manera amenazante con el revólver:

Ei, ei, que é que mecê tá fazendo? Desvira esse revólver! Mecê brinca não, vira o revólver pra outra banda... Mexo não, tou quieto, quieto... Ói: cê quer me matar, ui? Tira, tira revólver pra lá! Mecê tá doente, mecê tá variando... Veio me prender? (Guimarães, 1962, p. 21).

Ei, ei, ¿qué está usted haciendo? ¿Retire ese revólver! No juegue, retire el revólver para el otro lado... No me muevo, toy quieto, quieto... Mire: ¿usted quiere matarme, huy? ¡Eche, eche el revólver para allá! Usted ta enfermo, ta desvariando... ¿Vino a llevarme preso? (Guimarães, 2007, p. 221).

En segundo lugar, el lector que actualmente cuenta con el glosario tupí carga de significado lo que hay en la última línea del libro. Traduce, entonces, lo que dice en esa línea de la siguiente manera: '*Aar-rrá*' quiere decir '*caigo*'; '*arrhoó*', que equivaldría a '*arahoou*', significa '*me hizo un agujero, me hirió*'; '*Remuací*' equivale a '*por qué, si tú eres mi pariente del lado de mi madre*'; y '*Reincaanacé*', que aparece como '*Reiucaanacé*', significa '*por qué me matas, no sé por qué*'. De manera que en esa línea final se encuentra una fuerte evidencia textual que demuestra que el narrador ha sido herido por el oyente. No caben dudas: el narrador se queja, dice que está cayendo, afirma que ha sido herido, le pregunta al oyente por qué ha hecho eso, por qué lo está matando. Su locución tiene por objeto evidenciar ante el lector el momento y el modo de su muerte, pues el registro en que ha sido contada la historia no admite la aparición de otra voz que desde una posición omnisciente relate ese hecho.

En términos concretos, el lector ideal que además del portugués tiene acceso al léxico tupí lee en ese final que el narrador es asesinado a manos del oyente.

3. El lector sin glosario tupí

Pero ¿qué lee el otro lector ideal, aquel que solo conoce el portugués? Pues bien, este lector también acude al desenvolvimiento de una serie de tramas que detonan en esa línea final: el evidente nerviosismo de un oyente que no sabe cómo actuar con su revólver, la actitud intrigante

de un narrador que cuenta cómo se transforma en jaguar y asesina a varias personas y animales, y el efecto cada vez más pronunciado de un aguardiente que ha empezado a embriagar el actuar del narrador. Todo eso encuentra ahí, en el final, su desenvolvimiento: el oyente saca su revólver sin saber cómo actuar ni qué hacer, el narrador se transforma en jaguar para demostrar la validez de su discurso bajo los efectos del licor que lo ha embriagado.

Cuando el oyente saca su revólver de manera amenazante, el narrador dice lo siguiente:

Ói: tou pondo mão no chão é por nada, não, é à-toa... Ói o frio... Mecê tá doido?! Atiê! Sai pra fora, rancho é meu, xô! Atimbora! Mecê me mata, camarada vem, manda prender mecê... Onça vem, Maria-Maria, come mecê... Onça meu parente... (Guimarães, 1962, pp. 21 - 22).

Mire: si pongo la mano en el suelo es sin motivo, sin razón... Vea el frío... ¡¿Usted está loco?! ¡Atiê! ¡Sálgase, la choza es mía, xo! ¡Atimbora! Usted me mata, el compañero viene, se lo lleva preso... El jaguar viene, María-María se lo come... El jaguar es mi pariente... ((Guimarães, 2007, pp. 221 - 222).

Esas palabras, anuncian, sin lugar a dudas, que el narrador está a punto de convertirse en jaguar sin dejar de ser él mismo. ¿Por qué? Porque en otras ocasiones anteriores, cuando el narrador menciona que pone sus manos en el suelo, o cuando invoca la presencia del jaguar María-María, es porque definitivamente está manifestándose su Yo-jaguar.

Pero ¿y las líneas finales que en lengua tupí demostraban textualmente que el narrador había sido asesinado? Esas líneas, por fuera del código tupí, es decir, asumidas por el lector que solo conoce el portugués, son sonidos guturales o gruñidos que demuestran que el narrador ya está plenamente establecido en su Yo-jaguar, lo que quiere decir que ha atacado y devorado al oyente, tal como lo había hecho anteriormente con otras personas.

En términos concretos, el lector ideal que solo conoce el portugués lee en ese final algo totalmente opuesto a lo que leyó aquel otro lector ideal que accedió al léxico tupí. Lo que lee es que el oyente fue asesinado a manos del narrador.

4. Anversos y reversos: lectores y personajes

¿Cómo pueden interpretarse los finales que le corresponden a cada uno de los lectores? ¿Cómo puede entenderse que el lector que accede

al léxico tupí asista a la muerte del narrador, mientras el lector que no accede al tupí asiste a la muerte del oyente? ¿Qué quiso decir con eso Guimarães Rosa?

El lector que accede al léxico tupí, de alguna manera, está acogiendo un punto de vista que abandona su perspectiva occidental y se sitúa más cerca de la cosmovisión del indígena precolombino, es decir, la realidad que él percibe por medio de la lectura captura elementos que hacen parte de un código lingüístico propio de una cultura amazónica, por lo tanto, en términos metafóricos, podría denominársele como un lector amazónico. Por el contrario, el lector que decodifica exclusivamente por medio del portugués está ubicado en el centro mismo de una perspectiva occidental, toda la información que construye se encuentra anclada a un saber y a una tradición europeizada, de manera que, por antonomasia, podría llamársele como un lector occidental.

Ahora bien, dentro del texto sucede un fenómeno similar. Los dos personajes principales –el narrador y el oyente– pueden ser entendidos desde una ambivalencia que los presenta como lo amazónico y lo occidental. El narrador, por su tradición cultural, su capacidad de ser jaguar, su relación con la selva, su lengua, su origen histórico y su discurso de autoconstrucción, habla desde una posición que lo ubica como representante de la cosmovisión amazónica. En cambio, el oyente, por poseer un revólver que hace parte de un proceso industrial, por llegar a la selva en actitud de visitante foráneo, por permanecer ajeno frente a lo mágico, se sitúa como un organismo cargado de significaciones occidentales.

Tenemos, entonces, por un lado, un lector situado desde un punto de vista amazónico que encuentra en la novela la muerte del personaje que representa lo amazónico. Y, por otro lado, un lector situado en un punto de vista occidental que encuentra en la novela la muerte del personaje que representa lo occidental. De manera que cada uno de los dos lectores encuentra en la novela, desde su respectivo punto de vista, la muerte de la propia tradición desde la cual está asumiendo el proceso de lectura: el lector del punto de vista occidental asiste a la muerte de la razón representada por el oyente, y ve cómo el narrador se transforma en jaguar permitiendo el triunfo del mito; por el contrario, el lector del punto de vista amazónico asiste a la muerte del mito representado por el narrador, y ve cómo triunfa la razón con el oyente que mata de un balazo al narrador.

Podría creerse que se trata de una doble visión pesimista, como si Guimarães Rosa quisiera demostrar que el ser humano independientemente de la posición, doctrina, creencia o cosmovisión que asuma está irremediabilmente condenado a asistir a la caída, al derrumbe, al desmorone de toda realidad que construya. El amazónico asistirá a la debacle del mito, así como el occidental lo hará a la debacle de la razón.

Existe, sin embargo, la posibilidad de entender ese fenómeno no como una visión pesimista construida por el autor, sino como un mecanismo creado para permitir la creación del Mismo a partir del conocimiento del Otro. Es decir, la lectura se transforma en una experiencia o una oportunidad humana para asistir a la cultura del Otro, no con el propósito de descubrir su comportamiento ni de inventariar sus diferencias, sino precisamente para a partir de él tener la posibilidad de conocer más al Mismo. De hecho, Viveiros de Castro, explica que “[...] lo que toda experiencia de otra cultura nos ofrece es una oportunidad de realizar una experimentación sobre nuestra propia cultura; mucho más que una variación imaginaria, una puesta en variación de nuestra imaginación” (2010, p. 15).

De manera que el lector situado en un punto de vista occidental, no está tanto presenciando la muerte de la razón, sino ante todo está asistiendo al poderío del mito: está siendo testigo de un poder que se escapa de los dominios de su sistema de creencias, un poder del Otro capaz de desarticular todo aquello que hasta ese momento él había construido como la verdad. Ese lector, por lo tanto, a partir de ese conocimiento del Otro amazónico está siendo obligado a reconstruir la imagen de su Mismo occidental.

De igual modo, el lector situado en un punto de vista amazónico no está propiamente presenciando la muerte del mito o la muerte del narrador que se transforma en jaguar, no, en realidad, lo que está presenciando es la fuerza y el poder de la razón, un poder que con sus instrumentos y creaciones puede demostrar de modo pragmático la supremacía de sus dominios. Ese lector, por lo tanto, está siendo obligado a replantearse su Mismo amazónico a partir de ese conocimiento del Otro occidental.

Esta concepción, de acuerdo a lo que expone Emmanuel Levinas permite concebir la cultura como una apropiación del otro.

El saber sería, de ese modo, la relación del hombre con la exterioridad, la relación de lo Mismo con lo Otro, una relación en la que lo Otro es finalmente despojado de su alteridad, en la que se hace interior a mi saber, en la que su trascendencia deviene inmanencia (2001, p. 210).

Ese parece ser uno de los grandes aportes que brinda la novela *Meu tio o iauaretê*: mostrarle al Mismo un Otro que lo derrota, que lo vence y lo aniquila, desarticulando así su sistema de creencias, sus valores más preciados, su campo cultural, hasta obligarlo a replantearse la construcción de los pilares fundamentales que sostienen su civilización.

5. Ni anverso ni reverso: ni el Mismo ni el Otro

Esa posibilidad de que el Mismo se vea en el Otro es la que Viveiros de Castro señala como el concepto fundador de la antropología a partir de la figura de Narciso. “Porque si Edipo es el protagonista del mito fundador del psicoanálisis, nuestro libro propone la candidatura de Narciso para el puesto de santo patrono o demonio tutelar de la antropología” (2010, p. 18). Sin embargo, esa mirada narcisista de la antropología tiene un propósito muy diferente a la mirada que propone Guimarães Rosa en su novela.

La mirada narcisista de la antropología, de acuerdo a lo que señala como una crítica y un problema Viveiros de Castro (2010), pretende que el Mismo se vea en el Otro tratando de identificar aquello que ese Otro no tiene: el Otro no tiene la razón, el Mismo sí la tiene; el Otro no tiene el modelo capitalista, el Mismo sí lo tiene; el Otro no tiene el cristianismo, el Mismo sí lo tiene; el Otro no tiene alfabeto, el Mismo sí lo tiene; el Otro no tiene modernidad, el Mismo sí la tiene... Y así sucesivamente se crea un inventario que, equivocadamente, conduce a la inevitable conclusión de considerar que el Mismo es superior al Otro porque tiene todo aquello de lo cual él carece.

En la novela de Guimarães Rosa, esa mirada narcisista en la cual el Mismo se observa en el Otro tiene el propósito opuesto: identificar qué es aquello que el Otro posee y el Mismo no tiene. El lector occidental, entonces, concluirá que el Otro tiene el mito que el Mismo no posee; mientras el lector amazónico concluirá que el Otro tiene la razón que el Mismo no posee. La conclusión a la que cada lector llega es a la evidencia incuestionable de la superioridad del Otro. De ahí que cada uno de esos dos lectores asista en la narración al asesinato de su Mismo a manos del Otro: el lector amazónico ve morir al hombre que se transformaba en jaguar (Mismo) a manos del visitante blanco (Otro); y el lector occidental ve morir al visitante blanco (Mismo) a manos del hombre que se transformaba en jaguar (Otro).

¿Qué efectos genera este procedimiento para una aproximación a la mismidad y a la otredad? Lo que pareciera decir la novela corta *Meu tio o iauaretê* es que el Otro y el Mismo son iguales, lo único que ha variado entre ellos es la perspectiva, es decir, el punto de vista desde el cual observan el mundo. Eso, que es llamado perspectivismo por Viveiros de Castro, queda ilustrado de manera magistral en el siguiente ejemplo:

[...] el etnocentrismo de los europeos consistía en dudar de que los cuerpos de los otros contuvieran un alma formalmente similar a las que habitaban sus propios cuerpos; el etnocentrismo indio, por el contrario, consistía en dudar de que otras almas o espíritus pudieran estar dotados de un cuerpo materialmente similar a los cuerpos indígenas. (2010, p. 29).

El Mismo y el Otro son, ante todo, seres humanos que obedecen a un mismo tipo de condicionamientos, en este caso, el condicionamiento es que ambos son etnocentristas, es decir, tanto el Mismo como el Otro se reconocen como poseedores exclusivos del ser.

Lo que pareciera lograr Guimarães Rosa en su novela es una mismidad y una otredad que se miran mutuamente desde el punto de vista conocido como el grado cero, una mirada que no obedece a un ángulo ni a un encuadre determinado, sino que funciona como el ojo de Dios, que todo lo puede ver de manera simultánea y desde todos los puntos de vista. Esta exploración del ser humano, de la condición humana, más allá de plantearse como una solución para la problemática que Viveiros de Castro le reprocha a la antropología, conduce al lector a lo que María Cándida Ferreira y Diego Arévalo denominan la “imposibilidad de definirse de manera unívoca y final” (2012, p. 148).

Es decir, en su exploración del ser humano, Guimarães Rosa, no solo invita al lector a contemplar su mismidad en la otredad, ni tampoco se queda únicamente en la comprobación de que la otredad está en la mismidad, no, más allá de eso, lo que hace el autor es demostrar que la mismidad y la otredad son una ilusión de la perspectiva, tanto así que al eliminar el punto de vista desaparece la mismidad y la otredad, quedando únicamente la humanidad.

Esta hipótesis puede parecer demasiado esencialista, pero, de acuerdo a Enrique Dussel, eso fue también lo que sucedió en el proceso histórico que ilustra por antonomasia las relaciones de mismidad y otredad:

La ‘Conquista’ es un proceso militar, práctico, violento que incluye dialécticamente al Otro como ‘lo Mismo’. El Otro, en su distinción, es

negado como Otro y es obligado, subsumido, alienado a incorporarse a la Totalidad dominadora como cosa, como instrumento, como oprimido, como 'encomendado', como 'asalariado' (en las futuras haciendas), o como africano esclavo (en los ingenios de azúcar u otros productos tropicales). La subjetividad del 'Conquistador', por su parte, se fue constituyendo, desplegando lentamente en la praxis. (1994, pp. 41 - 42).

Bibliografía

- Dussel, E. (1994). *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del 'mito de la Modernidad'*. Conferencias de Frankfurt. Octubre 1992. La Paz: Plural Editores.
- Eco, U. (2014). *Los límites de la interpretación* (Trad. H. Lozano). México: Ramdon House Mondadori. (e.o: 1990).
- Ferreira, M. y Arévalo, D. (2012). *Escribir al otro. Alteridad, literatura y antropología*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Guimarães, J. (2007). "Mi tío el jaguareté", *Revista de Cultura Brasileira*, (5), 178-233.
- Guimarães, J. (1962). "Meu tio o iauaretê". En: *Primeiras estórias*. Río: José Olympio.
- Levinas, E. (2001). *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro* (Trad. J. Pardo). Valencia: Pretextos. (e.o: 1993).
- Viveiros de Castro, E. (2010). *Metafísicas caníbales. Líneas de antropología postestructural* (Trad. S. Mastrangelo). Buenos Aires: Katzeditores. (e.o: 2009).