

Ribera metafísica de la cuentística de Guimarães Rosa

Fernando Burgos
The University of Memphis

La consideración hermenéutica de este trabajo se origina en la revisión de los elementos narrativos esenciales de modernidad que participan en la configuración de una metáfora del tiempo como clave creativa y ontológica—en el sentido de una metafísica de la existencia—del cuento “La tercera orilla del río” publicado en 1962.¹ La articulación moderna del relato en Guimarães Rosa proviene de su concepción codificada de lo cuentístico, en la cual la deliberada autarquía de la proliferación simbólica tiende a evitar la convergencia explicativa de tal codificación. Es decir que mientras es posible que la colmada multiplicidad simbólica de los cuentos de Guimarães pueda favorecer el arribo de una vertiente exegética como totalidad, y en dirección al erguimiento de una visión metafísica o de una recuperación filosófica, lo más frecuente en su obra cuentística será la dinámica interrelación de símbolos en el momento en que éstos comienzan a transformarse dando origen así a una afluencia de lecturas que marcarán diversos registros creativos. De allí la sorprendente complejidad de los cuentos de Guimarães y al mismo tiempo el tentador aunque fútil venero de acercarse a estos textos narrativos atraídos ya por una traducción directa de sus símbolos ya por las pistas de referencias basadas en la distribución de los acontecimientos narrativos en lugar de atender a la fluidez producida por la producción metafórica de las imágenes.

Concentrarse en el caso de la cuentística de Guimarães en los sucesos de lo que rudimentariamente se llama “la historia” y desde allí parafrasear registros paranarrativos ofreciendo una explicación racional de sus símbolos no conforma de modo ninguno con una lectura modificada por el éxtasis de metáforas con la que el autor de *Grande Sertão: Veredas* leyó nuestros códigos y afirmaciones culturales rebasando sus convicciones y seguridades. ¿De qué manera el recuento de la “historia” que sigue podría tener relevancia artística para un texto empeñado en una plasmación no

¹ “A terceira margem do rio” apareció por primera vez en la colección *Primeiras estórias*.

figurativa de la temporalidad? “En ‘La tercera orilla del río’ la sorpresiva decisión de un padre de familia por viajar permanentemente en una canoa cerca del río de su casa destruye la unidad de su hogar, obligando al hijo a vigilar y cuidar de su padre a quien debe dejarle provisiones en lugares de la ribera donde él anticipaba que su padre podría alcanzar”. Acabo de glosar paródicamente una manera de ver la ‘historia’ entre tantas otras—el padre se volvió loco, la relación entre padre e hijo es anómala—para destacar los substratos de orden ideológico o de valoración moral inmiscuidos en tales ordenaciones así como la posible utilización prejuiciada que informarán las consecuentes paráfrasis de dicho análisis. Desde un posicionamiento estético que atienda a las correlaciones metafóricas del relato, nada verdaderamente significativo se alcanza en el recuento de la fábula previamente indicada, pero—aún así frente a este claro discernimiento—no es tan infrecuente encontrarse con lecturas embebidas en la historia de lo que acontece en vistas a la producción de un correlato de símiles extrínsecos—sus incitaciones (el gatillo disparador), desarrollos y corolarios —así como en la reconstrucción de lo representable aun habiéndose percibido la total ausencia de intencionalidad en el hecho estético de la representación en primer lugar. Que los espacios del silencio artístico hayan sido esenciales en las mejores conquistas de las vanguardias y de otros textos fundadores de la modernidad latinoamericana no parece haber suprimido el sentido de desasosiego frente a manifestaciones artísticas que privilegian la abstracción por sobre el paralelismo con el desenvolvimiento de entornos figurativos.

La sensación de que nada ocurra en la experiencia de lectura de las expresiones artísticas de la modernidad y la consiguiente ansiedad que esto produce es claramente subrayada por Jung en su ensayo sobre *Ulises* de Joyce:²

Tenía un tío cuyas ideas eran siempre directas y al grano. Un día él me paró en la calle y me preguntó: “¿Sabes cómo el diablo tortura a las almas en el infierno?”. Cuando le respondí que no sabía, me dijo: “Él las deja esperando”. Luego de decirme eso, se fue. Este recuerdo me vino a la mente cuando surcaba *Ulises* por primera vez. Cada frase en *Ulises* crea una expectativa que no se cumple. Finalmente, resignándose, uno deja de esperar algo y, horrorizado, gradualmente se cae en la cuenta de haber dado en el blanco. En realidad, nada ocurre, nada en absoluto proviene de ello aunque una secreta expectativa que lucha con una resignación desesperanzada arrastra al lector página a página. (110, mi traducción)

Aun en el sarcasmo jungiano sobre el hecho de que esperar sin saber lo que va a ocurrir es una cuestión de tortura más acorde con los planos del infierno, sobresale con mucha

² Los sentimientos encontrados de admiración y aburrimiento, exaltación y desilusión, de crítica y alta valoración de Jung sobre la novela de Joyce se encuentran tanto en su propio ensayo “Ulysses: A Monologue” como en una carta que Jung le dirigiera a Joyce en 1932. El énfasis es mío.

más fuerza el halago sobre la expectativa de lo por venir y con ello la exaltación de ser sorprendido en cualquier momento de la lectura y de participar activamente en la búsqueda de sus propuestas. Es, en realidad, y de modo no intencional, un elogio sobre el *pathos* de la experiencia moderna y la realización de que el arte de la modernidad nada tiene que ver con protocolos disponibles de interpretación ni con una mecánica del entretenimiento. Es la conciencia, asimismo, de que sólo interrogándonos continuamente podemos expandir nuestra capacidad imaginante, castigando de ese modo la *hubris* de todo lo que damos por cierto y definitivo así como de todo aquello cabalmente ajustable a nuestro horizonte de expectativas.

Así, el tiempo que un hombre permanezca dentro de una canoa que transita por este medio torrentoso en “La tercera orilla del río” no debería asaltarnos por la pregunta de si acaso esta embarcación va o no va a “despeñarse, horas abajo en el estruendo y la caída de la cascada bravía con hervor y muerte” (365)³ y en la zozobra del hijo que observa y narra “Apretaba el corazón” (365) sino en la transmisión epifánica que sobreviene de tal experiencia. Es decir que deberíamos alojarnos en la libertad que la imaginación conlleva en su creativo portal inefable, de suerte que sintamos la “historia” de contenidos como un punto de partida que a poco andar tenemos que desalojar del horizonte de la lectura si verdaderamente queremos experimentar el júbilo de la recepción que nos depara toda obra de arte en una nueva apertura que invade con formaciones interrogantes y metafóricas, leyéndonos. El énfasis, por tanto, en el perfil de lo que acontece en la narración de “La tercera orilla del río” con el propósito subyacente ya discutido y en cualquier variedad de sus recapitulaciones crea un espejismo en el cual comienzan a prevalecer ya los elementos emocionales de la “historia”, ya los de verbalización positivista por sobre los del dinamismo de la imaginación, en cuyo caso uno tendría que preocuparse—entre otros rastros y residuos de la fábula—por el destino de la madre y de los otros dos hermanos del narrador, aparte de otros personajes y situaciones, yendo más allá de la escueta información que se da en la narración sobre ellos y en este proceso terminar por llenar el texto de realidad, disminuyendo la realzada imagen del hombre en la canoa con un profundo olvido de que “donde la imaginación es todopoderosa, la realidad se vuelve inútil” (Bachelard 299).

La preponderante construcción metafórica del cuento de Guimarães va disolver el concepto de narratividad como el de la transmisión de una historia o el de reflejo extranarrativo basado en un marco de temas, levantándose en su lugar el dinamismo de la imagen: una canoa con un hombre en su interior se desplaza en un río no espacial

³ Sigo la traducción de Valquiria Wey del libro citado en la bibliografía *Campo general y otros relatos*. En este caso, cotejando con el texto original en portugués he corregido en la cita el obvio error de la versión de Wey en la cual “para se despenhar” aparece como “para desempeñarse”. Todas las citas del cuento “La tercera orilla del río” corresponden a la traducción de Wey incluida en *Campo general y otros relatos*.

sino vivencial.⁴ Aquel de un tiempo sin confines frente a cuyo predominio sobredimensionado se recorta la expectativa de un ser incierto cuya destinación, incluyendo la posibilidad de su salvación, parece desembocar más en la nada y la consiguiente aceptación de su nidad que en la concreción de objetivos identificables a una cotidianidad determinada o a una gratificación pragmática. El hecho de que ni el padre ni el hijo sean colocados en la canoa sino que su instalación definitiva allí o deseo de ello correspondan a su propia voluntad da énfasis al tratamiento existencial en términos de presentar el ejercicio del libre albedrío como la verdadera alternativa de realización en medio de un espacio físico que ostensiblemente se convierte en temporalidad. El intento de separación del relato como anécdota y por lo tanto como símil de una productividad historiada en el marco de una narración que principalmente *cuenta* respecto de su representación como dinámica de la imaginación responde a una operación analítica que bloquea la concepción del arte como experiencia. De allí la equivocada substanciación por distinguir los eventos que preceden o aquellos paralelos a los de la gestación de la imagen del tiempo como el eje sobre el cual rotan los signos de la reflexión existencial.

Esto último correspondería a una racionalización del curso plural de la imaginación advirtiendo en su realización un haz de contenidos. Tal práctica analítica haría coincidir la hermenéutica con el establecimiento de procedimientos, convirtiendo así la lectura en una formulación rígida. Las voces del arte narrativo de Guimarães, reaccionando en contra de esta aproximación de procedencia positivista, apremian a dejarnos traspasar por el cuerpo de la escritura como el de un estado que descompone la rigidez de nuestras percepciones y asalta la ordenación del pensamiento, invocando en la lectura un acto de recepción en el cual son más bien las metáforas del texto las que nos leen. La resistencia a dejarnos leer, a ser leídos en lugar de leer contenidos que intentamos desglosar cuenta ciertamente con una larga tradición enraizada en el pensamiento cartesiano.

Los signos más universales de lo moderno en la escritura de Guimarães Rosa se pueden situar atendiendo al acercamiento que Fokkema y Lyotard hacen al tema de la modernidad. Para Fokkema: “En la modernidad, la relación entre texto y mundo representado se caracteriza por el principio de la duda epistemológica. Ni hay pretensión de que el texto describa verdaderamente el mundo que se propone describir ni que la explicación ofrecida sea más que una aproximación a la verdad” (16, mi traducción). El ingreso del padre al espacio del río en el cuento de Guimarães conlleva un aura de misterio tanto para el narrador y los personajes del texto como para los lectores quienes no pueden sino ser absorbidos por la perplejidad del evento: “Nuestro padre no volvió. No iba a ninguna parte. Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa. Lo extraño de esa verdad espantó a la

⁴ La relación entre este cuento de Guimarães y el relato “A la deriva” de Horacio Quiroga es motivo de otro estudio.

gente” (361). Esta incertidumbre de por qué el padre no regresa y de sus reales motivaciones para incursionar en el río dentro de una canoa no requerirían en verdad de ninguna explicación en el quehacer creativo de un texto que asume el discurso estético de la modernidad. La ansiedad ocasionada por el desconcierto de un acto aparentemente arbitrario así como la necesidad de resolver el misterio o por lo menos de esclarecer el hilo conductor de la incomprensión sembrada por el padre responde más bien al imperativo de una actitud racionalista así como a los extendidos hábitos derivados de los patrones del realismo estético, los cuales—al menos dentro de un concepto de periodización literaria—deberían haberse extinguido para la época en que Guimarães publicaba (1929-1967). Por esta razón, Fokkema cuestiona la validez de ordenar la producción artística a través de diferentes períodos: “El concepto de periodización tiende a confundir el hecho de que, exceptuando la sucesión de la literatura de vanguardia, todavía se lee una variedad de literatura no contemporánea. Los códigos del periodo realista deberían haber terminado alrededor de 1880 o 1890, sin embargo aún hay muchos lectores de Flaubert y Tolstoy” (12, mi traducción). La visible persistencia del realismo como discurso cultural naturalista, es decir marginado de modernidad, no sólo en su acepción de demarcado signo de duración histórica sino que también como surgimiento de una simulación neorrealista en los siglos veinte y veintiuno instila el entusiasmo por promover esa modalidad antimoderna ya sea bajo el espurio auspicio de los consumismos y gustos impuestos por el mercado, ya bajo una superficial capa de modernidad cuyo patente disfraz apunta a toda una literatura de simulacro en el sentido que Baudrillard le da a este término.

Es en este contexto que podemos entender la dificultad de aceptar que la acción del padre en “La tercera orilla del río” quede irresuelta como sujeto de una interpretación, es decir que se presente como la instalación de un enigma para el cual no se ofrecen perceptibles claves narrativas o cuya existencia haya sido complicadamente codificada en la exuberancia de signos transformados en imágenes y de la ulterior conversión de éstas en gestaciones metafóricas sostenidas por la diseminación de sus componentes. Esto explica asimismo el intento de encontrar en el elemento de la locura una justificación de la decisión del padre como lo expone Paulo Rónai en la introducción “Os vastos espaços” de *Primeiras estórias*:

Pues bien, en la multitud de figurantes de *Primeiras estórias*, casi todos los “personagentes” pertenecen a dos categorías: la de los locos y la de los niños. Los de la primera son particularmente numerosos . . . cuando la alienación se declara paulatinamente es aceptada como un aspecto doloroso de la rutina de la vida (“La tercera orilla del río”). . . . La primera persona narrativa puede corresponder a un yo que no es el del autor sino el de un relator [como] el de “La tercera orilla del río”, que se va contagiando con la demencia del padre. (22, 25 mi traducción)

Si aceptáramos la premisa sostenida en la aproximación crítica citada de que el éxodo del padre hacia el río ha sido guiado por su inestabilidad mental, la cual además “contagia” al hijo quien es el relator de la narración, deberíamos entonces, por un principio de consistencia lógica, poner en duda cada una de las afirmaciones del narrador, o en su defecto estudiar la visión entera del universo narrativo dentro de una plataforma artística dimensionada por el tema de la locura. Aun admitiendo la riqueza de planos que evocaría tal estudio me parece que esta dirección analítica no puede ser fundamentada en este texto ni por la dinámica de su narración ni por sus constituyentes simbólicos. Por otra parte, cuando el propio narrador se interroga sobre la posibilidad de su locura es cuando más seguridad declara sobre la certeza de su juicio: “¿Estoy loco? No. En nuestra casa la palabra loco no se usaba, nunca más se usó, en todos los años, nunca a nadie se acusó de loco. . . . Estaba en mis cabales” (365). No intento sugerir que un personaje narrativo que desmienta el hecho de estar loco no lo esté en el iceberg del mundo ficticio sino sólo revisar el grado de congruencia narrativa que tendría en el texto tal enfoque, y especialmente las articulaciones de tal lectura con la visión metafórica del cuento.

Uno debe preguntarse también si acaso el retraimiento de la realidad, es decir, el auto-destierro del padre en el río en este caso, legitimaría una aplicación del estigma de la locura. Clínicamente es una consideración. El arte, afortunadamente, es mucho más amplio que una evaluación psicológica. El extrañamiento social, como se sabe, ha expuesto en la historia del arte una fuente pródiga de realizaciones marcantes por su continuo afán de búsqueda y comprensión de la existencia ya sea en sus cauces de afirmación individual, de confrontación con la soledad, de alcance de lucidez, de crítica social, de enseñanza, de auto-confianza, de acercamiento místico, de encuentro religioso, y de contentamiento espiritual. Frente a la idea de que las acciones del padre y del hijo son gobernadas por la locura, se puede responder que un “decir” narrativo no indica necesariamente el curso de su universo imaginario. Es preciso conferirle real significación al poder que tiene la metáfora para rebasar la descripción y desde allí acceder a las fuentes de imaginación alimentadas por la comunicación de sus símbolos, valorando con ello el planteamiento de Ricoeur al canalizar la riqueza de la propiedad metafórica en su manifestación dual de “sentido” y “referencia”: “Por consiguiente, me he arriesgado a hablar no sólo de sentido metafórico, sino de referencia metafórica, para expresar este poder que tiene el enunciado metafórico de re-describir una realidad inaccesible a la descripción directa” (33).

Al volver al momento en el que el hijo—auspicioso narrador del texto a la vez— declara que el padre no regresó a casa luego de su llegada a ese espacio tan deseado por él, y releer lo que verdaderamente hacía allí nos damos cuenta de que en realidad no hay carencia de elucidación al respecto: “Sólo ejercitaba la invención de permanecer en aquellos espacios del río, de medio a medio, siempre en la canoa, para no salir de ella nunca más” (361). Tal percibida glosa—la cual en el fondo señala la génesis de una metáfora—no satisface, sin embargo, una lectura basada en la interpretación de

contenidos, y de hecho crea más obstáculos que avenidas de esclarecimiento para un discurso crítico que no atiende a la fenomenología de la formación de imágenes sino a la sustitución de contenidos por razonamientos de filiación fundamentalmente distributivos. En el caso de textos como el que comento aquí, las repercusiones de un enunciado poético como “ejercitar la invención” no pertenecen a la clase de dilucidación que provea una justificación conducente a planos exegéticos coherentes y articulados en la construcción de un discurso crítico entronizado en la sistematización razonada del acontecimiento narrativo en cuestión. Es preciso, por tanto, dirigirse a la codificación simbólica de la narrativa de Guimarães, para lo cual en este punto de la narración podemos acudir al término “invención”, como propuesta de estudio de los signos gestantes de una de las metáforas claves del texto. La base latina de “invención”, *inventare e invenire* concurren en la comprensión polisémica de su significación desde imaginar, tramar, hallar y descubrir hasta crear en el pensamiento y constituirse como la primera persona—el primer ser—que anuncia una idea o la esboza mentalmente. Cuando el padre ejecuta, por tanto, la invención de permanecer en los espacios del río no ha optado de ninguna manera por una actividad fija ni menos carente de explicación. Su propósito se encuentra diseminado en la propia polisemia del término.

La invención de permanecer en el río consiste en imaginar la imaginación de lo inefable, en hallar una dinámica de lo permanentemente imaginante sin que aquello pueda hacerse todavía presentable o demostrable. Es decir que el padre no va al río para demostrarle nada concreto a su familia ni a la gente del pueblo. Supuestamente, la justificación de su acción fue transmitida a otra persona, la cual en el tiempo de la narración que tiene el hijo-narrador para indagar ha muerto: “Cuando quise saber y, resuelto, indagué, me dijeron lo que se decía: nuestro padre, alguna vez, había revelado la explicación al hombre que le preparó la canoa. Pero, ahora, ese hombre ya había muerto. Nadie que supiese, que hiciese memoria de nada.” (364). Para el hijo, la especulación sobre lo que el hombre que preparó la canoa que utilizaría el padre, sabía o no sabía deja de importar frente al transcurso del tiempo. Las horas, los días, las semanas, los meses, los años, las mediciones de cualquier tipo, lentas o rápidas, todas tienen el mismo fin: pasan, mudan, dejando nada detrás de sí: “Los tiempos cambiaban en la lenta prisa del tiempo” (364).

El narrador intenta vigilar los desplazamientos del padre por el río y en el proceso envejece contemplando la inefable espacialización del tiempo junto a la única compañía que le va quedando: “los bagajes de la vida” (364). Un sentido de responsabilidad primero (alimentar al padre) y culpabilidad luego (no haber conseguido relevar al padre de su lugar en la canoa) le persiguen obsesivamente al extremo de que ese percibido fracaso le lleva al cuestionamiento de su propia esencia humana: “¿Soy hombre, después de este perjurio?” (366). Estas tribulaciones del hijo concurren, no obstante, como los padecimientos necesarios del universo de observación y no de existencia que a él le han correspondido vivir. Son, en otros términos, pesadumbres de iluminación puesto que es sólo en la comprensión de que el padre ha descendido en ese

espacio para encontrarse en el cauce de las aguas que no se detienen, donde sobreviene la epifanía de que lo que el padre le está mostrando es la inevitable fluidez de un tiempo desgajado de tiempos. En ese punto de lucidez—no importa que haya sido en la hora de vislumbrar la muerte y morada del padre en una región trascendente “Porque me pareció que él venía: de la parte del más allá” (365) ni en el momento que se acerca su propia muerte—el hijo también va a desear que le dejen en una canoa que viajará por el agua irrefrenable. Por otra parte, se presentan en esta instancia narrativa las falsas pistas de atender a la historia como he discutido anteriormente, en este caso la sugerencia de la cuestión religiosa a la que apuntaría el texto en la relación inseparable de padre e hijo. Es decir, la redención terrenal compensada con el acceso a lo eterno pero que en Guimarães—a diferencia del contexto bíblico—haría alusión al sacrificio del padre quien le mostraría al hijo la verdad, renunciando a la compañía de su familia y de todo bien material. Como parte de este estamento bíblico se podría ‘traducir’ también la referencia a Noé y al fin del mundo, es decir, la acción del padre como resultado de un aviso de Dios frente a las inminentes inundaciones del pueblo, lo cual, sin embargo, es desechado por el narrador como “falsas habladurías” (364). Finalmente en este mismo lineamiento del decir discursivo, no metafórico del texto se reproduciría el tema de la semejanza de lo humano con el ser divino creador, la simbiosis de hijo y padre apuntada en el cuento en la impresión de quienes conocían al narrador y a su familia “A veces, algún conocido nuestro encontraba que me iba pareciendo más a nuestro padre” (363), lo cual el hijo inmediatamente disputa con el conocimiento de haber presenciado una transformación regresiva del padre en su apariencia animalesca y que en términos de una interpretación como la propuesta en este trabajo concuerda más bien como especie de temporalidad.

La penetración de elementos metafísicos a lo largo del texto hace evidente las limitaciones que tendría una dirección hermenéutica basada principalmente en los cauces de referencia bíblica mencionados. El hermético sistema de símbolos de esta compleja pieza narrativa exige rebasar una traducción de contenidos como si fuera necesario desocultar las vértebras de la imaginación en concreciones visibles en una realidad determinada. Las resonancias de las imágenes no residirán por tanto en el encuentro de claros bloques paralelísticos con el discurso de un texto determinado sino en su rizomática manera de reproducirse, mudando a otra imagen en el momento de su pretendida captación. El sentido de insignificancia retratado en la petición del hijo por poder hacer lo que hizo el padre en cualquier momento de “su tiempo” aun en la realización de ser ya tarde para él adviene en la transformación de la imagen de transmisión del padre, es decir, de canoa en “una simple canoa/ ‘canoinha” (366) Intrascendencia acentuada además por su precisa adjetivación de “nadería”. Esa supuesta disminución no resulta sin embargo en descreimiento de la enseñanza y destino del padre sino por el contrario en afirmación de que lo que el hijo va a lograr en este caso es la comprensión de su propio capítulo de la muerte en el texto del tiempo que es cada existencia, aceptando el destino de la vida como un “estar” en el tiempo y

una permanencia en lo fluyente e irrefrenable. Visión esta última que es sólo en apariencia contradictoria y perentoriamente inescrutable ya que se justifica a sí misma como imagen nutriente de una imagen mayor cuyo poder metafórico es visiblemente multi-evocador y transmutable: “en esa agua, que no cesa, de extendidas orillas: y, yo, río abajo, río afuera, río adentro—el río” (366). Percibir la brevedad de la vida como un suceso insignificante en medio de la “mezquindad del mundo” (366) redimensiona por otra parte la lectura heideggeriana sobre las contradicciones que comportaría una visión divisiva y adicionada del ser y su temporalidad: “El ‘ser ahí’ no existe como una suma de vivencias que vienen una tras otra para desaparecer después de haber sido reales un momento. Este ‘una tras otra’ tampoco va llenando paulatinamente un recipiente. Pues ¿cómo serían éste ‘ante los ojos’, si sólo es ‘real’ la vivencia ‘actual’ y los límites del recipiente, el nacimiento y la muerte, el uno por pasado y la otra por venidera carecen de realidad?” (494).

En la ribera metafísica de esta captación que abre una de las posibles lecturas de este texto acudimos a Lyotard para quien la modernidad independientemente del momento epocal en que florezca “no puede existir sin un cataclismo de principios y convicciones y sin el descubrimiento de la ‘carencia de realidad’ de la realidad, junto con la invención de otras realidades (*The Postmodern Condition* 77, mi traducción). Lyotard conecta la idea de la carencia de lo real de la realidad de la visión moderna a la concepción nihilista de Nietzsche y, principalmente, al concepto kantiano de lo sublime. Es decir que detrás de los telones del tiempo por los que se desplaza la canoa con su silente cargamento humano acechan el arribo de la nada y el cifrado cometido de representación de lo inefable. Ninguno de los dos principios, sin ser intrascendentes, comporta valores mensurables. La nada es una respuesta a la vaciedad filosófica de la existencia que no intenta interrogarse a sí misma. La experiencia de lo sublime que para Lyotard transcurre en ese sibilino dilema de lo “concebible” y lo “presentable” y últimamente en el fracaso de la imaginación por entregar un concepto consumado de la percepción inicial se emparenta, precisamente por esa esencia contradictoria y falible, con lo inefable, en este caso las barcas del tiempo como metáfora sobre la metafísica de la existencia. Le cabe al padre del cuento de Guimarães mostrar el curso de una acción sin racionalizarla, indicando lo concebible. El resto, para quien se interese—el hijo en esta narración—en lo concebible y aún no representable, debe bogar así como el padre—aun sin rumbo—en el río que le guió en la fulminante absorción de su propia temporalidad. Ese encuentro con la modernidad es uno de los más preciados por Lyotard:

Llamaré arte moderno a aquel dedicado a refinar su ‘pequeña sabiduría técnica’, su *‘petit technique’* como decía Diderot. Este arte nos muestra que lo irrepresentable existe. Permite visualizar aquello que puede ser concebido y que ni puede ser visto ni hecho visible. . . . Uno reconoce en esas instrucciones los axiomas de las vanguardias en pintura en cuanto éstas se dedican a hacer un

alusión de lo irrepresentable a través de representaciones visibles”. (*The Postmodern Condition* 78, mi traducción)

El hijo ve el río y las evoluciones del padre en la canoa, las variaciones de sus mudanzas al mismo tiempo que los despliegues de sus repeticiones. Es una visión continua de sus traslados, apartamentos y quietudes. Allí está lo visible. Las alusiones de lo que no se puede hacer corpóreo se encuentran incrustadas en el derroche de imágenes que habitan el texto como simientes de lecturas que en esa comprensión de lo moderno señalada por Lyotard observarán en la ausencia de representación de lo que suele denominarse lo real una vía de recuperación y enriquecimiento del arte.

El abandono de lo figurativo, por tanto, resultará en una retribución del poder simbólico del texto conducente en el cuento de Guimarães a la construcción de una metáfora del tiempo como aporía ontológica. Tal consideración hermenéutica expone una articulación entrelazada de los elementos diegéticos configuradores, es decir, principalmente, el espacio del río y el desplazamiento en este medio de un hombre metido en una canoa con el de una cosmovisión existencial del ser como transcurso, conciencia y preparación de la muerte, cuestión esta última producida en la iluminación que le llega al hijo en el cierre de la historia, expresada por su deseo de hacer lo mismo que el padre. En la decisión de ambos, padre e hijo, transcurre—en el curso de un modo artístico no representativo—la aprehensión sobre aquello que podría constituir la esencia de la temporalidad como dimensión existencial. En esta visión triádica—transcurso, conciencia y preparación—se desplazan intercambiabilmente imágenes de muerte, temporalidad y memoria como signos entretreídos de una posición metafísica sobre la condición inmensurable y contingente del ser y del tiempo.

El cuento debe operar por tanto vaciando el tiempo cronológico de su narratividad cuya dimensión y cabida va a ser ocupada por la experiencia existencial del tiempo. La apropiación metafísica de la temporalidad que rige el destino de los protagonistas del cuento de Guimarães llena de significación el espacio narrativo, pudiéndose así deducir que el corolario artístico de tal experiencia conlleva la captación de la narratividad como la de una manifestación de temporalidad. Así captada, esta expresión temporal operará engullendo las figuras espaciales de la historia, plasmándose, por lo tanto, como un tiempo que no corre con el reloj de los personajes ni con un intento de fijación temporal narrativa sino con la fluidez del río que sostiene la metáfora del tiempo como espina dorsal del ser en cuanto abyección hacia la nada.

En “La tercera orilla del río” las instancias cronológicas o los eventos que apuntan a un suceder del tiempo tales como—“*cierto día*, nuestro padre mandó que se le hiciera una canoa” (360), “Nuestra casa, *en ese tiempo*, estaba aún más cercana al río” (360), no sólo están desprovistos de un referente puntual de temporalidad en la historia sino que además contrastan con enunciados en los que el barroquismo de su juego de contrarios viene a conformar claras premisas existenciales: “esta vida era sólo demorarse” (365)”. Asimismo, es precisamente la ausencia del padre la que crea la idea

de perpetuidad del río. Queremos decir que mientras el padre representa una figura de ausencia para su familia, él logra eclipsar el espacio transcurso del río, sugiriendo de este modo que el verdadero ingreso en el tiempo reside en la comprensión de la existencia como viaje sin destino, dejando de importar la dirección que lleva la canoa y resaltando en su lugar la presencia de un ser dentro, quien no puede jamás deshacerse del curso de esa temporalidad. En la vertiente de esa dimensión absoluta y omnipresente de un tiempo metafísico emerge la introspección. Esto justifica en el cuento el destacado lugar narrativo que ocupa la firme y consciente decisión del padre por mandar a construirse una canoa y colocarse en la embarcación. El curso incesante del agua del río conlleva en su más primario simbolismo una representación de la inevitabilidad temporal y de la conciencia sobre la muerte que deviene de tal captación.

Las dudas, impugnaciones e incredulidades pertenecen al universo reflexivo del hijo y no del padre cuya decisión sobre su propósito de encomendar la construcción de una canoa para luego irse con ella al río es absoluta y determinante aun a costa de la separación de su familia y a expensas incluso de convertirse en un frágil elemento entregado a la accidentalidad de la deriva del río. Su posicionamiento en el fondo de la canoa y el propio movimiento de la canoa por el río permiten tanto el ejercicio de la reflexión por parte del hijo así como la plasmación de un trazo correspondiente a la idea de *duración* bergsoniana, consistente con la recuperación del pasado que hace el hijo, convirtiendo esos recuerdos en un tiempo presente que impactarán en la también resuelta decisión final suya de seguir el destino del padre. El análisis que hace Deleuze del concepto de duración de Bergson en el sentido de que éste “no es meramente experiencia vivida sino experiencia expandida o incluso llevada más allá. Es decir que es ya una condición de la experiencia en cuanto ésta siempre nos da una amalgama del espacio y de la duración” (37, mi traducción), explica la función de la ampliación del espacio de la memoria en el texto de Guimarães en tanto que la revivificación del presente a través del pasado y la consecuente interdependencia de éste con el presente advienen planos claves en la comprensión del hijo sobre la conciencia de que el renacimiento de la vida se encuentra en su preparación para la muerte, y que más vale ser depositado “en una simple canoa, en esa agua que no cesa, de extendidas orillas” (366) que descartar la acción del padre—y por ende la suya—como producto de la locura.

A esto se añade la correlación que Deleuze hace del concepto de duración al de multiplicidad y al de memoria, conciencia y libertad.⁵ La primera relación implica metafísicamente que el concepto de duración engloba las dimensiones del presente, del

⁵ Deleuze afirma específicamente : “Desde *Tiempo y libre albedrío* en adelante, Bergson define duración como multiplicidad, un tipo de multiplicidad” (117, mi traducción), demostrando la fuente físico-matemática y las ramificaciones metafísicas del concepto de multiplicidad. En relación a memoria y libertad señala: “Duración es esencialmente memoria, conciencia y libertad. Es conciencia y libertad porque es primordialmente memoria. Ahora bien, Bergson siempre presenta esta identidad de memoria y duración de dos maneras: ‘la conservación y preservación del pasado en el presente;’” (51, mi traducción).

pasado y del futuro. Es decir que el pasado no se puede traer a un presente actual si no fue percibido como futuro en su instancia del presente que va a ser registrado como pasado. La segunda relación admite la falta de estructuración y sistematización en la manera como actúa el concepto de duración con lo cual el pasado que va a revivir en el presente proviene de un registro accidental y difuso de la memoria, y cuya supuesta organización o enunciación secuencial en el relato oral o escrito e incluso en los mismos recovecos del recuerdo visual nada tiene que ver con la noción de orden sino con la de contracción. De suerte que al estudiar el efecto de la duración en “La tercera orilla del río” no podemos hacerlo equivalente al de tiempo ya que rescatar la totalidad del pasado es imposible aun cuando ese pasado se concibiera como un periodo limitado. El hijo, en el texto de Guimarães, no revive el tiempo del padre ni el suyo propio sino la intimidad misma de su recepción, es decir, la experiencia del tiempo. Esta vivencia es lo que permite la formación de una visión existencial: el ser—el padre, el hijo—es caída (canoa) y lanzamiento en el tiempo (el río). A ello sobreviene la comprensión del deseo de bogarlo cursando esa temporalidad como existencia en transcurso puro.

OBRAS CITADAS

- Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura, 1958. Print.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995. Print.
- Deleuze, Gilles. *Bergsonism*. New York: Zone Books, 1991. Print.
- Fokkema, Douwe W. *Literary History, Modernism and Postmodernism*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1984. Print.
- Guimarães Rosa, João. *Campo General y otros relatos*. México: Fondo de Cultura, 2001. Print.
- . *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. Print.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura, 1951. Print.
- Jung, Carl Gustav. *The Spirit in Man, Art, and Literature*. Princeton University Press, 1971. Print.
- Liotard, Jean-Francois. *The Inhuman. Reflections on Time*. Stanford, California: Stanford University Press, 1991. Print.
- . *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis. University of Minnesota Press, 1984. Print.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. México: Siglo Veintiuno, 2003. Print.