

II NOTAS

TEORIA NARRATIVA Y METAFISICA EN GRAN SERTON: VEREDAS

Lidia Neghme
Universidad de São Paulo.

O. Introducción.

En *Gran Sertón: Veredas* (1956) (1) de João Guimarães Rosa, se desarrolla una teoría narrativa, paralela a las reflexiones metafísicas de Riobaldo, quien al repensar su vida se pregunta si el diablo existe o no, ya que cuando fue *yagunzo* (*) en su juventud, hizo un pacto con éste. Por eso, creemos que la originalidad del libro proviene de estos datos, que en lo posible trataremos de desarrollar simultáneamente, o tal vez, sea mejor dividir el ensayo en dos ítems y entrecruzarlos. Guimarães Rosa es el más relevante novelista brasileño. Se ha hablado de su grandeza lingüística, pues creó palabras y, a la experiencia de la novelä regionalista nordestina (por ejemplo: *Vidas Secas* de Graciliano Ramos), agregó su innovación barroquista por su lenguaje y estilo) (3).

(1) Consultamos ed. brasileña para no obliterar juegos de lenguaje *Grande Sertão: Veredas*. Río de Janeiro, José Olympo, 1970. Se sabe que la mayor traducción es la alemana de Curt Mayer-Clason 1966.

(*) Individuo que forma parte de una banda nómada en el sertón brasileño (especie de sabana venezolana), especie de luchador, que a veces se pone al servicio de los hacendados y combate con otros grupos de pequeños propietarios. A veces, se pelea por la jefatura del grupo y ello sucede en esta novela.

(2) Este autor nació en Minas Gerais (1908-1966). Fue médico, diplomático y estudioso de lenguas extranjeras. Su libro *Gran Sertón: Veredas* ganó el "Premio Machado de Assis" el año de su publicación.

(3) Respecto al lenguaje de G.R. consultar: "Trilhas no Grande Sertao" ("Huellas en el Gran Sertón"), publicado en 1958 e incluido por su autor Manuel Cavalcanti Proenca en su libro *Augusto dos Anjos e Outros Ensaios*, Vol. N° 102. Rio de Janeiro, José Olympo, Col. de Documentos Brasileiros, 1959. Ver, además, el libro de la estadounidense Mary L. Daniel: *Guimarães Rosa: Travessia literária*. Río de Janeiro, José Olympo, Col. Documentos brasileiros N° 133, 1968. (Relaciona experimentos de G. Rosa con James Joyce y analiza sufijos, prefijos y nombres).

1. *El punto de vista y el narrador.*

Si abordamos el problema del punto de vista, sea con el apoyo de la teoría de lengua inglesa (Lubbock, autor inglés del famoso libro *The Craft of the Fiction*. Londres, 1921), o de Wayne C. Booth, autor del ensayo "Distancia y Punto de Vista" (4), comprobaremos que ambos autores nos llevan a conclusiones semejantes a las de un crítico alemán, que se preocupó de este aspecto teórico: Eberhard Lämmert en su disertación denominada "Formas de Construcción en la Narrativa" (5).

Siguiendo lo dicho por Lubbock en 1921, *Gran Sertón: Veredas* posee un narrador-personaje, en la primera persona (Riobaldo), que está dentro de la historia" y que patentizaría al autor dramatizado". De hecho, Riobaldo recibe apodos, que muestran su evolución personal y son considerados por él como "rebautismos"; por ejemplo, esto sucede cuando le sugiere "Zé Bebelo" llamarlo "Riobaldo Tatarana", porque "*Tu é tudo*" (Tú lo eres todo) en la página 256. En esta misma página lo apelan "*Urutú Branco*" (Urutú Blanco)** por ser terrible, pues "você é outro homen, você revira o sertão" ("tú eres otro hombre, tú revuelves el Sertón"). Vemos que los otros lo dramatizan y él mismo en su lucha para no creer en la existencia del demonio, patentiza la realidad de éste, al manifestar el combate entre los opuestos, que es típico de la identidad entre pensar y ser o entre lenguaje y pensamiento, que viene del origen de la filosofía de Occidente y que Heidegger, al comentar a Hölderlin, recordó para mostrar que se podría reinventar el mundo para volver a crear la palabra original, que constituye una situación límite, pues muestra y oculta. Así, razona el filósofo alemán: "La palabra, el campo de la más inocente de las faenas, ¿es el más peligroso de los bienes?" (6). Por

(4) Ver ed. francesa "Distance et point de vue" en Revista *Poétique*, N° 4, París, Seuil, 1970.

(5) Ver ed. alemana "Bauformen des erzählens". Stuttgart, en J.B. Metzlersche, Verlagsbuchhandlung, 1970.

(**) *Uru* es un afijo que proviene, tal vez, de uno de los ríos de la novela: el "Urucúia", que es la antítesis del "San Francisco", y, a pesar de no ser manso, Riobaldo lo apropia y dice que "viene claro entre lo oscuro" (p. 235). El Urucúia es afluente del San Francisco y en la misma p. 235 el narrador afirma: "El San Francisco partió mi vida en dos partes". Este río se proyecta simbólica y metafísicamente en la vida de Riobaldo.

(6) Ver "Hölderlin y la Esencia de la Poesía", en *Arte y Poesía*. Trad. español y Prólogo de Samuel Ramos, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, 2ª ed. pp. 125-148.

tal motivo, Riobaldo le coloca diversos apodos al demonio, insistiendo enfáticamente en su no existencia. Lo apellida: El Renegado, el Can, El Crápula, el Hombre, el Tisnado, el Cojo, la Mala-Cosa, el Pie-Negro, el Joven, el Entristecido, y concluye: “o Nao-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos Pois, não existe!” G. S. V. (p. 33).

(“El No-sé-qué-decir, El-que-nunca-se-ríe, El-Sin-Bromas . . . ¡Pues no existe!”).

Esto es paradójal; Riobaldo al hablar a veces de la existencia del demonio dice: “que está mezclado en todo”.

Así, el lector reflexiona, acompañando la complejidad de Riobaldo, quien proyecta sus recuerdos a través de la lucha de los opuestos. Esta constituye un *leitmotiv* en la novela y la historia se vuelve *self-contained*, como lo aseveraba Lubbock, al explicar que en estos casos “nada necesita ser importado desde el exterior hacia el interior”. El narrador está en relación directa con su materia y así lo narrado se le hace más verosímil al lector. Por dos motivos: quien narra vivió los hechos y, además, Riobaldo se dirige a un interlocutor ficticio: un Doctor. De esta manera, organiza la narración y orienta al interlocutor, que se identifica con un lector virtual. Es decir, el narrador es observado por el interlocutor-doctor, un oyente y/o un lector de nivel intelectual alto. Es a este público a quien Guimarães Rosa dirige su libro y representa, como en el teatro, el acto de la escritura-lectura. Conviene aclarar, que en Brasil, en el interior de las capitales, en el nordeste y en el sertón, se apoda “doctor” a aquel que posee un título universitario, de preferencia a abogados, aunque no haya hecho ni méritos y ni tesis necesaria para ser denominado así.

Dicho de otro modo: la presencia física del doctor hace que el narrador sea *interceptado o interrumpido*, a veces. Este interlocutor ha de aclarar y hacer lo que está a su alcance dentro del texto para que el que escucha y no habla (doctor), lo entienda. Y ello redundará en la percepción implícita del lector virtual, el cual está subentendido en la imagen creada del doctor letrado. El autor, a través del narrador, se apoya en las digresiones comunicadas a este interlocutor. Por eso, nos parece muy simple la aseveración de Roberto Schwarz, cuando afirma: “la obra toda podría ser comprendida como “un monólogo-insertado en situación dialógica” (7). Más allá del diálogo del narrador o autor dramatiza-

(7) Ver el ensayo contenido en *A Sereia e o Desconfiado (Ensaio Crítico)*. Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

do, Riobaldo, existe el doctor y su imagen poetiza la descodificación o recepción de un lector erudito. Además, los comentarios de Riobaldo y su preocupación por el acto de narrar (crisis de las significaciones y recepción de la obra o “metalenguaje”, según la crítica francesa) evidencian el afán de cotejar su visión de mundo (ideología) con la que podría tener el doctor y con la nuestra, que va siendo creada de a poco, en el acto de ejecución o lectura. Eso sería ir más lejos de lo dialógico. Sería el auge de la polifonía poética, según críticos como Bakhtin o Kristeva. Habría, por lo menos, tres “yos” reflexionando sobre la apariencia y lo que pueda ser la obra.

Según Booth, autor de “Distancia y Punto de Vista”, esto nos revela la perspectiva limitada del narrador, es decir, jamás Riobaldo podría ser omnisciente: Este tiempo de la percepción o lectura coincide con la visita del doctor a la casa del narrador (tres días, p. 22). Esta invitación de Riobaldo es el retoque de lo verosímil, pues dentro del relato hallamos alusiones al transcurso del tiempo, durante la visita del doctor. Mediante las apelaciones de Riobaldo sabemos que éste hace anotaciones.

“O senhor enche uma caderneta” . . . (G. S. V. p. 451)

(“Ud, señor, llena una libreta” . . .)

“Eu conto, o senhor me ponha ponto” . . . (G. S. V. p. 401)

(“Yo cuento, Ud. señor, póngame puntos” . . .)

“No fim, o senhor me completa”. (G. S. V. p. 389)

(“Al fin, Ud. señor, compléteme”.)

Otra limitación del narrador proviene de la complejidad de la materia relatada. El entiende la vida como una “mezcla”, en la cual, es imposible separar los puestos.

“O senhor por oral mal me entende, se é que no fim me entenderá. Mas a vida não entendível”. (G.S.V. p. 109)

“Ud. señor, de oído me entiende mal, si es que al final me entenderá. Pero la vida no es entendible” (p. 109).

“Quiero os todos pastos demarcados. . . como é que posso con este mundo?. A vida é ingrata no macio de si; mas transtraz a esperança mesmo do meio do fel do desespêro. Ao que este mundo é muito misturado . . .” (G. S. V. p. 169)

(“Quiero todos los pastos delimitados... ¿Cómo puedo con éste mundo?. La vida es ingrata en lo muelle de sí, pero transtraz la esperanza aún desde el medio de la hiel de la desesperación. Por lo que este mundo es muy mezclado”) (p. 169)

Riobaldo sabe que puede equivocarse al narrar y que el yo sólo es una *limitación*.

“Desculpe me de o senhor, sei que estou falando demais, dos lados. Resvalo. Assim é que a velhice faz”. (G. S. V. p. 112)

(“Discúlpeme señor, sé que estoy hablando demasiado, por los codos. Resvalo. Eso es lo que la vejez hace”).

“Contar seguido, alinhado, só mesmo sendo as coisas de rasa importancia. De cada vivimento que eu real tive, de alegria forte ou pesar, cada vez daquela hoja vejo que era como se fosse diferente pessoa. Sucedido desgovernado. Assim eu acho assim é que eu conto”. (p. 78)

(“Contar seguido, alineado, solamente siendo las cosas de rasa importancia. De cada vivimento que yo real tuve, de alegría fuerte o pesar, cada vez de ellas las veo como si fuese diferente persona. Exitoso desgovernado. Así lo hallo así lo cuento”).

Haciendo relaciones intertextuales con la filosofía, advertimos que esta *limitación* revela a Riobaldo como un ente particular, un “hombre humano”, que se puede equivocar en la percepción de sus recuerdos. Se trata de evidenciar el hecho de que las esencias no están definidas y la apariencia puede ser engañosa. Es decir, Riobaldo, como ente del ser e insertado en el ser, es interpelado por la identidad (8). Debido a ello, se desdobra mediante la poetización del doctor y, por ende, del lector, mostrando el uso del método dramático (Lubbock, *op. cit*).

El ser se manifiesta a través del pensar crítico del narrador personaje, y puesto que, “el ser es el sobre-evento que desoculta el ente y así desvenda lo que oculta-el surgimiento del ente” (Heidegger, *op. cit*) es posible concluir que en *Gran Sertón: Veredas* este problema metafísico se patentiza. De allí proviene la perplejidad de Riobaldo y su conciencia crítica del acto de narrar.

Advertimos, sin embargo, que Riobaldo no posee la capacidad para pensar estos problemas en términos filosóficos y como

(8) Heidegger, M. *Identidade e diferença*. Trad. portuguesa, notas e introd. de Ernildo Stein. Sao Paulo, Duas Cidades, 1971.

sabe que ésta es una *limitación* apela a un lector erudito (doctor) quien lo ayudará a complementar sus reflexiones. Por eso, siempre elogia la cultura del doctor y le pide que le aclare ideas. Pero reiteramos: el pensar "filosófico" de Riobaldo proviene de la experiencia vivida: ella la retoma en la vejez. Sabemos que no es un ignorante supino. Posee más instrucción que los otros. Fue el maestro de Zé Bebelo (uno de los personajes de la novela, jefe de la banda al comienzo). Lo interesante de esto reside, en que ya viejo al proyectar recuerdos, se siente ignorante delante de los misterios humanos y de su pasado, como destino. Y asevera:

"Mestre não é quem sempre ensina, mas quem de repente aprende" (p. 235)

("Maestro no es el que siempre enseña, sino quien de repente aprende").

Esa es su intención en el momento en que escribe, ya viejo: aprender. Cuando era joven, no se preocupaba de nada. Ahora, desea entender el pasado mejor para resolver dudas. Una de ellas es la de la existencia o no del diablo, con quien hiciera un pacto y la presencia ambivalente de Diadorim, joven apuesto que lo atrae, así como su novia, Otacilia.

"Conto ao senhor é o que eu sei e o senhor não sabe; mas principal quero contar é o que eu não sei se sei, e que pode ser que o senhor saiba" (p. 175)

("Le cuento a Ud., señor, lo que sé y que Ud., señor, no sabe, mas, principalmente, quiero contarle lo que no sé si sé lo que puede ser que Ud., señor, sepa").

El hecho de contar, dramatizado en la obra de arte, adquiere función cognoscitiva y de apelo a la reflexión del otro y al autoanálisis. *Gran Sertón: Veredas* adquiere funcionalidad de ser un modo de conocimiento y esto cabe dentro del sistema heideggeriano.

Otro aspecto marcante, dentro del punto de vista, es la patentización del *presente narrador*, teoría desarrollada por el alemán E. Lämmert (citado anteriormente). Este posee la peculiaridad de resaltar los comentarios del autor, como "acontecimientos narrados de forma explicativa o crítica". Así, él puede arrastrar desde el presente al lector, hacerlo una especie de cómplice. La posición histórica o inventada del narrador, en estos casos, "se

vuelve presente en sentido pleno tan sólo en el instante en que el narrador-mediador se realiza poéticamente como personaje". Por lo dicho anteriormente, es decir, lo aplicado y explicado sobre Lubbock y Booth, creemos que *Formas de Construcción de la Narrativa* del alemán Ebehard Lämmert, no entra en conflicto con las teorías de los otros autores. Siendo *Gran Sertón: Veredas* una novela de "proyección de recuerdos" es necesario ahondar desde varios ángulos los comentarios del narrador. Ellos mueven los cambios temporales de las acciones que Riobaldo recuerda. De esa forma sabemos del "pacto" hecho por Riobaldo con el *Demonio* para vencer a Hermógenes (su rival) y obtener la liderazgo de la banda. Este hecho clave le confiere sentido a sus recuerdos proyectados y enmarca la posibilidad de analizarlos como reflexiones metafísicas.

El problema de la memoria en la percepción, unido al problema general de la conciencia perceptiva, se enlaza a la presentificación de los hechos, pues Riobaldo comienza a contar cuando está viejo y "selecciona sus antiguas experiencias como si fuesen un horizonte" (9) que él reabre *hic et nunc*. El narrador-personaje Riobaldo altera el orden de las cosas. Cuenta en primer lugar lo que más recuerda, lo más importante de su vida. No hay narrativa lineal; cada hecho provoca la asociación de otro. Ello explica las anticipaciones y complementaciones retardadas del relato.

"Por mim, só, de tantas minúcias, não era o capaz de me lembrar, não sou de à parada pouca coisa; mas a saudade me alembra. Que se hoje fosse. Diadorim me pôs o rastro dele para sempre em todas essas quisquilhas da natureza" (p. 25)

("Por mí, sólo, de tantas minucias, no era yo capaz de recordar, no soy en los entreversos poca cosa; pero la añoranza me acuerda. Que si hoy fuese. Diadorim me puso el rastro suyo para siempre en todos esos recovecos de la naturaleza").

"Minha Otacília, vou dizer. Bem que eu conheci Otacília foi tempos depois; depois se deu a selvagem desgraça, conforme o senhor ainda vai ouvir. Depois após. Mas o primeiro encontro meu com ela, desde já conto, ainda que esteja contando antes da acasião. Agora não é que tudo está me subindo mais forte na lembrança?"

(G. S. V. p. 122)

(9) Sobre proyección de recuerdos y el problema de la memoria perceptiva ver Merlau-Ponty, M. *Fenomenologia da Percepção*. Río de Janeiro, Trad. portuguesa Livraria Freitas Bastos ed, 1971.

(“Otacilia mía, voy a decirlo. Verdad es que conocí a Otacilia mucho tiempo después; después sucedió la salvaje desgracia, conforme Ud., señor, aún ha de oír. Después, luego después. Pero el primer encuentro mío con ella, desde ya se lo cuento, aunque lo está contando antes que sea la ocasión. ¿Ahora no se me está todo subiendo más fuerte en el recuerdo?”).

El elemento constante es el uso del tiempo verbal *pretérito*, que conduce acciones y apoya el relato de acontecimientos que se repiensen o recuerdan. Tal pretérito es el eje de la “proyección de recuerdos”. Hace de lo narrado una mezcla arbitraria de hechos contados. Tiene validez estilística de *durativo*, pues retoma el pasado y lo atrae hacia el presente. Somete los acontecimientos a una especie de eternización mítica (presente del mito), pues la acción (tiempo pretérito) adquiere su fluir a través de los comentarios (presente del narrador). Por ello, Antonio Cândido afirmó respecto de este problema: “el pasado, que constituye toda la masa de lo narrado, se reduce de este modo, paradójicamente a un apéndice del presente” (10). Lo dicho por este estudioso brasileño no entra en conflicto con lo aseverado sobre el punto de vista y el narrador en el presente ensayo.

2. *Metafísica del narrador.*

La proyección de recuerdos del narrador-personaje-Riobaldo puede ser captada, intertextualmente, mediante datos filosóficos por el lector, identificado con la imagen del Doctor superlativo de la novela, quien escucha y no habla. Intentaremos mostrar algunos de los ejes del pensamiento de Riobaldo. Deseamos, así, iluminar la riqueza filosófica, latente en el libro. Es ésta una de las posibilidades del análisis, no la única, pero no puede ser obliterada o despreciada.

Riobaldo, al pensar (identidad entre Ser y Pensar, proveniente de Parménides y que Heidegger desarrolla en *Introducción a la Metafísica*) (11), intenta alcanzar la *aletheia*-revelación de las cosas, lo que *es*. Por eso, se hace ciertas preguntas sobre la existencia posible o no de entes y problemas, determinantes de su contingencia en el mundo.

“O diabo existe e não existe?” (p. 11)
 (“¿El diablo existe y no existe?”)

(10) Ver del autor: “Jagunços Mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”
 “En *Varios Escritos*. S. Paulo, duas Cidades, 1970.

(11) Consultamos ed. brasileña. Río de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

“Tudo é e não é” (p. 12)
 (“Todo es y no es”).

Pero Riobaldo no llega nunca a determinar, claramente, lo real.

Todo posee dos aspectos: es la lucha existente entre los contrarios y, en la vida, en su vida, no posee solución. Heráclito aseveró: “Todo se hace por contraste; de la lucha de los contrarios nace la más bella armonía” (. . .) “Bajamos y no bajamos a los mismos ríos; somos y no somos” (12). Esto se realza con vigor en el recuerdo constante de la cantiga de Siruiz, que recorre la obra.

“Vida é sorte perigosa
 passada na obrigação:
 toda noite é rio-abaixo,
 todo dia é escuridão”
 (p. 241)

(Vida es suerte peligrosa
 pasada en la obligación:
 toda noche es río-abajo,
 todo día es oscuridad”).

El nombre de la cantiga proviene de un personaje: Siruiz, a quien Riobaldo se la escuchó por primera vez. Esta denominación patentiza la identidad entre “imagen” (como proyección de recuerdo) y la cosa (canción). Por eso, la cantiga se denominará simplemente “cantiga de Siruiz”. Cuando Riobaldo recibe del “ñor Habán” un caballo, lo apoda, también Siruiz, uniendo el contenido de la canción y su aprendizaje con el nombre de quien se la enseñó.

Otro elemento, que resalta los contrarios, reforzando la lucha esencial del narrador, a través del acto de pensar, para derrotar a la apariencia, íntimamente en comunión con la esencia (Heidegger, *op. cit*), es decir, según este filósofo, el ser al surgir es *physis*, muestra y oculta a la vez; es la frase *leitmotiv* de la novela “viver é muito perigoso” (“vivir es muy peligroso”), originalmente, recurrente en el poeta decadentista italiano Gabriele D’Annunzio, para el cual “Vivere pericolosamente”, era su imperativo, el lema de su vida y poesía. Posteriormente, Mussolini, en la época de “las camisas negras”, la adoptó para obligar a los ita-

(12) Vea *Os filósofos pré-socráticos*. Introd, trad. y notas de Gerd A. Borheim. São Paulo, Cultrix, 1970.

lianos a luchar en guerras, tales como las de Abisinia. De un modo de vida poético, Mussolini la asumió como método maquiavélico.

En Guimarães Rosa, "vivir es muy peligroso", pues Riobaldo como "Ser del ente" (lucha por la apariencia para llegar a la esencia y a la revelación a través del pensamiento) percibe el mundo espiritual lleno de cosas contradictorias y disímiles.

"Todos estão loucos, neste mundo? Porque a cabeça da gente é uma só, e as coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça para o total" (p. 236)

("¿Todos están locos en este mundo?. Porque la cabeza de la gente es una solamente y las cosas que hay y que están para existir son demasiado muchas, mucho más grandes y diferentes, y la gente habrá de necesitar aumentar la cabeza para lo total")

Tal es la angustia del narrador como ser-aquí, como ser en el mundo, según Heidegger (*op. cit.*). La unión radical de Riobaldo con el mundo (llega a decir que "el sertón es el mundo") es la preocupación. El problema del "oscurecimiento del mundo" está patentizado en los versos de la cantiga de Siruiz. Ello incluye la despotencialización del espíritu, su deformación y, tal vez, destrucción. Por eso le preocupa el pacto hecho con el diablo y afirma con perseverancia: "Todo el mundo es loco". En el contexto, esta frase fundamenta la extrañeza de Riobaldo como ser pensante, por haber jugado con lo desconocido (hacer un pacto con el diablo) y salir de sus límites. El pacto con el demonio aclara el sentido de "vivir es muy peligroso" y "todo el mundo es loco". Explica el por qué de la preocupación existencial de Riobaldo y el peso de su lucha de conciencia, pues lo interesante reside en el emprender estas reflexiones durante la vejez. Ello refuerza su intención de conocer qué son las cosas en su esencia y su resolución enérgica de asumir su poder-ser, mediante la conquista de la propia autenticidad.

Dicho de otro modo, Riobaldo toma conciencia de su condición de "estar-lanzado" en la existencia y la contingencia de ser-en-el-mundo (Sertón). Ernildo Stein afirmó: Tal vez por ser el mundo, por ser un poco el lugar dentro del hombre, el sertón es el lugar del riesgo y de los abiertos peligros" (13). Y no olvide-

(13) Ver el ensayo "Grande Sertão: Veredas"; una Ceodicéia Epica". En: *Revista Cavalos Azul N° 5*, S. Paulo, 1969.

mos que este ensayista es traductor de Heidegger en Brasil y autor de obras a respecto de tal filósofo.

La vida como travesía (*pantha rhei*) muestra, según Heidegger (*po. cit*), que la existencia lanza al hombre desde “una a otra en una oscilación constante”.

“A vida é muito discordada. Tem partes. Tem artes. Tem as neblinas de Siruiz. Tem as caras todas do Cão, e as vertentes do viver” (p. 381)

(“La vida es muy discordiosa. Posee partes. Posee artes. Posee las neblinas de Siruiz. Posee todas las caras del Can y las vertientes del vivir”).

Al citar esto, aseguramos la síntesis de los tres caminos que debe recorrer el hombre según Heidegger: El *Ser* (“vertientes del vivir”), la Apariencia (“neblinas de Siruiz”) y el No-Ser (“Las caras todas del Can”-demonio). De la encrucijada de estas tres posibilidades surge el problema de Riobaldo. Eso es lo que hemos demostrado. No aludimos al No-Ser, puesto que Ernildo Stein, en el artículo citado, ya hizo tal investigación, al identificar la nada y el *No-Ser* con el demonio. Sin embargo, centramos esta breve aproximación metafísica en las explicaciones de la relación *Ser/Apariencia*, que es el eje del surgimiento del Ser como *physis*, como algo que surge y al surgir se muestra y oculta, según Heidegger. Si no, cómo explicar la oscilación (en las pp. 400-440) entre la atracción de Riobaldo por Diadorim y su recuerdo perseverante de Otacilia. El andrógono Diadorim le reprocha haberse ido de juerga y él entiende perplejo que sólo le habla de la fidelidad a la novia. Esta ambigüedad se une a su deseo de librar el mundo de Hermógenes ⁽¹⁴⁾ y del mal. Vuelve la imagen de Diadorim. Es la

(14) Para Wilson Martins, crítico brasileño que le hizo el prefacio a Mary L. Daniel, *op. cit*, Otacilia, la novia se equipara a la Virgen María y Diadorim encarna al Diablo. En “Guimarães Rosa na sala de Aula” *Idem Ibidem*, p. XXX. Para Mary L. Daniel:

“El enigmático personaje Diadorim puede interpretarse en términos realistas, ideales o simbólicos, o bien puede mezclar elementos de esos tres elementos” *Ibidem*, p. 41 (Traducción nuestra).

Nota: Las traducciones del libro *Gran Sertón: Veredas* son nuestras. La explicación de ello está en la primera nota. La edición española perdió páginas (casi 100) por obliterar juegos de lenguaje.

lucha de los opuestos, la mostración y el ocultamiento del *Ser*, aún en el plano sentimental. Por eso, repitamos con Riobaldo: "Travesía de mi vida" (p. 220).

Estos ejemplos demuestran, además, la validez de las formas simbólicas del lenguaje. Ellas atraviesan las significaciones del mito, personificado en la palabra. A través de esta concepción del habla, como "realidad", se patentiza el afán de volver al sentido original del lenguaje y de evidenciar su fuerza "nominal". Se trata de concederle una concreción irracional. En todo caso, el poder simbólico de la palabra sólo puede ser alcanzado si asumimos el lenguaje como "logos" en sentido griego, es decir, a través de la relación de una cosa con otra en el discurso.