

LA PRIVACIÓN DE LO FINITO EN *A CIELO ABIERTO* DE JOÃO GILBERTO NOLL

CID OTTONI BYLAARDT

Universidade Federal do Ceará
Departamento de Literatura
Av. Universidade 2683 Benfica
60020-181 Fortaleza, Ceará
Brasil
cidobyl@ig.com.br

Abstract: This text intends to show how João Gilberto Noll's writing is erratic and disperse due to the lack of limits within which the literary text may contain itself. Such writing is characterized by the excess of world in it, by the impossibility of intervening in the real world, imprisoned by an infinite that is a surplus, by a lack of finite. Talking about men and things in the periphery of the world and in the end of times, literature is not a serious aid in the domain of tasks, because it is not the result of a true work, it is not a kind of work that acts among the human beings. It is thus strange to every true culture, to true history, which is not made of a fictitious transformation.

Keywords: erratic writing, lack of limits, literature of dispersion, impossibility of literature

Estar a cielo abierto es desconocer límites, fronteras, es lo infinito. Y el *deslímite* es propiedad de la literatura; según Blanchot, el escritor es señor de todo, pero la frontera le escapa: “Mais il n'est maître que de tout; il ne possède que l'infini, le fini lui manque, la limite lui échappe” (cf. Blanchot 1949: 306). Siendo el señor de todo, el escritor no consigue actuar en el mundo; su dominio es el de la inacción, del *desœuvrement*, porque lo infinito no comporta realización. Lo ilimitado y lo infinito son las constantes de *A cielo abierto*,¹ de João Gilberto Noll. El texto es una historia de guerra y de viaje, una guerra que no resuelve y un viaje sin dirección, sin fin. La guerra, manifestación más contundente de la ideología del desenlace, pierde aquí su

¹ Traducción de Rubenita Alves Moreira.

razón; el viaje, búsqueda tradicionalmente impregnada de finalidad, sigue aquí una trayectoria errante y sin fin.

La narrativa se abre con impresiones espaciales y temporales, además de referencias espirituales. El narrador indica un lugar aparentemente visible, o identificable: “À beira desse caminho de terra, lá adiante”²—pero no hay referencia posible. En este camino que se desdobra, que se alarga, “fica uma casa”³. El tiempo también es el de la ausencia, de la indeterminación: el verbo en el presente parece definir la existencia de la edificación, que enseguida se deshace: “Hoje quem sabe invisível, coberta de húmus”⁴. He aquí el presente ausente, que el lenguaje no quiere o no puede reconstruir con nitidez.

Aún en los primeros ‘momentos de la narrativa, la escena se disipa con el despertar del personaje: era un sueño. Llegamos, con alivio, a una explicación segura. El despertar se da en medio de la noche, a la luz de las estrellas. El ser que narra despierta al hermano y le pregunta si él habría oído las campanadas del mediodía. Los dos vuelven a dormir y despiertan nuevamente para la realidad al amanecer, y así comienza el extraño periplo.

El más pequeño está enfermo, tiene fiebre, vómitos, necesitan el padre para que éste le providencie médico y medicamentos al hermano. El padre está en la guerra, promovido a general porque destruyó “a ponte dos Novais”⁵ (cf. Noll 1996: 20), viviendo su tiempo de autoridad y aflicción. La guerra no tiene motivo, no se sabe quién tiene razón, el enemigo tanto podía ser un país próximo como un pueblo venido “de um outro mundo, de uma esfera perdida no espaço”⁶ (*op.cit.* : 10).

Tenemos, por tanto, una relación de causa y efecto que parece impeler a los personajes y la escrita a su peregrinación. La causa es la enfermedad, la fiebre, los vómitos, el raquitismo, algo se tiene que hacer. El hermano es aquél que va a ser guiado por el camino de la disipación y de la metamorfosis, por tanto, necesita ser purificado por un ritual de limpieza, de lavación. El momento de la partida es el momento de mirarse atentamente al espejo, de fijarse una imagen que ya no podrá ser recuperada, por la ausencia de espejos en el campo de batalla. Sólo a los generales es lícito llevar espejos, aunque escondidos, los ejecutivos institucionales de la guerra necesitan preservar la

² “Al borde de ese camino de tierra, más adelante.”

³ “está una casa.”

⁴ “Hoy quién sabe invisible, cubierta de humus.”

⁵ “el puente de los Novais.”

⁶ “de otro mundo, de una esfera perdida en el espacio.”

imagen del poder, el discurso del *dictare*, inmutable e inatacable. A los demás puede restar, con suerte, “quem sabe um lençol fino de cachoeira a derramar-se refletindo imagens em pleno acampamento militar, hein?”⁷

Esa narrativa parece tener un punto que la atrae, adondequiera que ella se dirige. Un punto vacío y perdido ocupado por un ser sin nombre, una experiencia vivida so la amenaza de lo impersonal. Lo constituyen las palabras del protagonista sobre por qué él no sirve para el ejército. Imaginemos ese hombre como el ser de la ficción, tomemos el ejército como la acción que interfiere en el mundo real, como la violenta interferencia que exige un término, la potencia real que busca el orden. Conforme sus palabras, el ejército no lo aceptaría porque era “um homem só, e como tal deveria seguir”⁸, el ser solitario de la escritura:

Que exército iria querer incluir em suas fileiras um homem como eu?, alguém que não sabia bem a idade, dava atenção a poucas coisas além do encaminhamento do irmão, que no mais ficava à toa, sem planos para o futuro, às vezes com acentuada amnésia, em certas ocasiões com vontade de morrer, em outras com uma alegria tão insana a ponto de chorar de dor, então... sendo um homem escandalosamente impedido das urgências do mundo, quem iria me convocar para a guerra onde cada um deve dissolver seu andamento próprio em nome da faina de vencer... e a indagação mais grave: que mulher, que filhos que grandes amigos eu deixaria no cotidiano normal a sofrer a minha falta ou a dourar minha imagem acomodando na memória a vaga urna de um herói... quem me convocaria com uma biografia assim... hein?⁹ (Noll 1996: 45)

El hombre no sabe la edad: no saber el tiempo transcurrido entre su nacimiento y el tiempo actual es no poder cuantificar la vida, no delimitar su duración, es colocar en riesgo la posibilidad de existencia. Él se siente como

⁷ “quién sabe una sábana fina de cascada a derramarse reflejando imágenes en pleno campamento militar, ¿eh?”

⁸ “un hombre sólo, y como tal debería seguir”

⁹ “¿Qué ejército iría querer incluir en sus hileras un hombre como yo?, alguien que no sabía bien la edad, daba atención a pocas cosas además del encaminamiento del hermano, que en el resto estaba mano sobre mano, sin planes para el futuro, a veces con acentuada amnesia, en ciertas ocasiones con voluntad de morir, en otras con una alegría tan insana a punto de llorar de dolor, entonces... siendo un hombre escandalosamente impedido de las urgencias del mundo, ¿quién iría convocarme para la guerra donde cada uno debe disolver su andamiento propio en nombre de la labor de vencer?... y la indagación más grave: ¿qué mujer, qué hijos, qué grandes amigos yo dejaría en el cotidiano normal a sufrir mi falta o a dourar mi imagen acomodando en la memoria la vaga urna de un héroe?... ¿quién me convocaría con una biografía así?... ¿eh?”

si fuese viejo — aunque todas sus actitudes sean de un joven salido hace poco de la adolescencia —, tiene duda en cuanto a la edad que se debe atribuir.

Sus motivaciones son inconsistentes, el mundo tiene poca importancia para él; su objetivo declarado es el encaminamiento del hermano—pero, ¿cómo se hace ese encaminamiento, cómo persigue él ese objetivo? El hermano es abandonado a todo instante, se pasan tiempos sin que él tenga noticias del enfermo, la posible cura o agravamiento de su estado pierden el interés en la narrativa, hasta que el hermano sufre sucesivas metamorfosis, poniendo a perder completamente la causa inicial de la trama.

Quedarse mano sobre mano equivale a la imposibilidad de la literatura actuar en el mundo, el *desœuvrement* blanchotiano. Él no tiene planes para el futuro: el texto no puede ser producto de un plan, de un proyecto, y sí de una inmersión irresponsable en el reducto de las serenas, en la irresistible mirada de Orfeo, en la búsqueda ensandecida de Moby Dick por Ahab.

La acentuada amnesia del protagonista hace evocar la cuestión de la memoria del olvido, explorada por Blanchot. La literatura es la escrita de la amnesia, escribir es provocar el olvido por la muerte del referente. Los antiguos poemas daban Mnemosine como descendiente del Olvido. El locutor habla como se estuviese recordando, pero si se recuerda, es por el olvido, fuerza tan incomprensible como poderosa, que instala en los seres de la literatura la ambigüedad constante de la metamorfosis, en confronto con la memoria del cotidiano, que establece la mediación entre el sujeto y las cosas.

El principio de la metamorfosis hace que se alterne, en el personaje, deseo de muerte con loca alegría. La obra puede tener voluntad de morir, pero a ella se veda ese derecho, esa posibilidad; la obra quiere morir pero no muere, morir es establecer el final, es definir el fin, el objetivo; así como la obra no puede morir, los personajes también pierden ese derecho; esa alternancia da el tono de desmesura de la obra. He ahí un ser que no puede actuar, “un hombre escandalosamente impedido de las urgencias del mundo”; él lucha para mantener un pie en la tierra pero la literatura no lo permite.

Él encuentra la guerra: la inexistencia de vida privada, todo es público; el más grande sospechoso es el que guarda pensamientos íntimos. En este caso, el individuo tiene el derecho supremo: la muerte. El soldado tiene la libertad de un tiro en la cabeza; su muerte es su derecho y su fin (meta, llegada, término). Son no seres, abstracciones, actuando en nombre de la historia entera: “sei que você está aqui para que eu o acompanhe ao almoço, só isso”; “o seu olhar em direção às minhas palavras tinha a consistência de uma casca que nunca foi vazada mas que se sabe de antemão ser oca, talvez de fato seja

isto... ou nada disto, ou muito mais, bem mais que isto...” (1996: 41)¹⁰. En este caso, morir no tiene importancia, no tiene profundidad personal, su significación es más grande y más abstracta. El tiempo de la guerra es el tiempo en que la literatura es historia, negación afectiva y sanguinolenta de la individualidad, afirmación cruel del imperativo del desenlace.

Finalmente, ¿qué hombre es ese que no dejaría amigos, mujer, hijos que llorasen su muerte, elevándolo a la condición de héroe? ¿Qué seres del “cotidiano normal” transformarían su carne putrefacta de difunto fétido en carne viva de Lázaro salido del túmulo? El destino del héroe es tener establecida por los hombres una vida propia mayorante inversamente proporcional a la putrefacción de su cuerpo bajo la tierra. No obstante, el héroe aquí es un hombre que no hace historia. Él parece hadado a una tarea imposible: agotar lo infinito. La obra exige que el escritor, que asume la pasión de su personaje, se torne nadie, el vacío donde resuena el rumor de la obra.

Con toda esa imposibilidad de ejercer sus tareas en ese tiempo de aflicción, un llamado poderoso lo atrae, poniendo por tierra “essa geringonça toda de minhas dúvidas”¹¹. Justo en el día siguiente, él está alistado en el ejército, precisamente en el lugar del muchacho delgado, “o sentinela Arley, que morrera misteriosamente à meia-noite botando sangue pela boca...”¹² (1996: 45). Él se torna entonces el centinela, el vigía de la guerra, el que debe acusar cualquier disturbio en el orden del evento. El colega le dice que “a morte um dia acaba”¹³, es preciso saber esperar, el ser de la literatura debe perder su derecho de morir, consolidando su estatuto de ser ficticio. La guerra, con todo su poder de ordenanza, con su acción de construcción de un orden social, parece inconsistente: a lo lejos, nada de “Homens, armas, canhões antiaéreos, ogivas nucleares, nada”¹⁴ (1996: 46); sólo humo.

He aquí el relato tornado delirio, transformado en audiciones y visiones que reinventan incesantemente una historia y una geografía. En este proceso, la literatura arrastra las palabras de una punta a otra del universo, los sucesos se hacen en la frontera del lenguaje. Según Deleuze, “[...] quando o delírio

¹⁰ “sé que estás aquí para que yo te acompañe a la comida, sólo eso”; “tu mirada en dirección a mis palabras tenía la consistencia de una cáscara que nunca fue vaciada aunque se supiese de antemano ser hueca, tal vez de hecho sea esto... o nada de esto, o mucho más, bien más que esto...”

¹¹ “esa chapucería toda de mis dudas”

¹² El centinela Arley, que había muerto misteriosamente a la medianoche escupiendo sangre por la boca...

¹³ “la muerte un día acaba”

¹⁴ “Hombres, armas, cañones, antiaéreos, ogivas nucleares, nada”

cai no *estado clínico*, as palavras já nada esclarecem, ou então já não se ouve nem se vê mais nada através delas, a não ser uma noite que perdeu a sua história, as suas cores e seus cantos”¹⁵ (cf. Deleuze 2000:10).

En la fabulación del delirio, el locutor-viajante no sabe cuál es el nombre de esa guerra, lo que la pone fuera de la historia; “Ora, todas as guerras têm nome ou alguma coisa assim que clareie o entendimento: Vietnã, Coreia, Paraguai. . .”¹⁶ (1996: 55). No obstante, allí no hay nada que aclare el entendimiento. Con todo su absurdo, la guerra todavía es el territorio de la historia, del desenlace, que necesita ser abandonado.

En medio a los motivos para la existencia de aquella guerra, estaba la guardia de un cierto monte ubicado en el otro lado del río, que el enemigo tenía como objetivo tomarlo y que los “aliados” tenían obligación de defenderlo. La narrativa que implica la contienda es la siguiente:

[...] mais tarde escutei de algumas bocas que lá existia uma espécie de totem em cuja base estava enterrado aquele que nos primórdios ferira mortalmente a honra do inimigo cortando a língua de um velho guerreiro deles que não morria por não conseguir parar de falar, ele falava o tempo todo, não dormia, não enunciava uma única vez o nome da morte, não dava um segundo para que ela sequer se insinuasse, e assim o homem ia envelhecendo sentado numa pedra coberta de pelos de animais, sem parar de falar, ele contava o nascimento, a jornada pelo tempo adentro, ele contava as vitórias da raça do nosso inimigo seu povo, e veio então o herói de dentro de nossas fileiras ao término de uma sangrenta batalha quando nos tornamos esse vasto país que conhecemos hoje, pois veio o herói cujo nome ninguém sabe dizer exatamente, sabemos que era um general na altura reformado, que tinha voltado para a ativa apenas para esta batalha, e que como golpe de misericórdia, sei lá, digamos dessa maneira, ele veio e cortou a língua do tal velho do povo inimigo que não parava de contar as glórias de sua pátria e que não morria jamais tamanho era o tropel de grandes feitos nacionais que rolava incessantemente de sua garganta [...]”¹⁷ (1996: 22)

¹⁵ “[...] cuando el delirio cae en el *estado clínico*, ya nada aclaran las palabras, o entonces ya no se oye ni se ve más nada a través de ellas, a no ser una noche que perdió su historia, sus colores y sus cantos”

¹⁶ “Pero bueno, todas las guerras tienen nombre o alguna cosa semejante que aclare el entendimiento: Vietnam, Corea, Paraguay. . .”

¹⁷ “[...] más tarde escuché de algunas bocas que allí existía una especie de tótem en cuya base estaba enterrado aquél que en el tiempo primordial había herido mortalmente la honra del enemigo cortando la lengua de un viejo guerrero suyo que no moría porque no conseguía parar de hablar, hablaba el tiempo todo, no dormía, no enunciaba una única vez el nombre de la muerte, no daba un segundo para que ella ni siquiera se insinuase, y así el hombre iba envejeciendo sentado en una piedra cubierta de pelo de animales, sin parar de hablar,

Tenemos ahí un relato mítico. El tótem, los restos mortales del soldado que hizo cesar la imposibilidad de la muerte, es el símbolo sagrado del pueblo de uniforme morado, su ancestral venerable, la divinidad protectora de la guerra. De otro lado, el pueblo de uniforme castaño intenta rescatar su historia, sus hechos heroicos, luchando para destruir el tótem del adversario y conquistar el monte sagrado que presencié la amputación de la lengua de su historia inmortal, de la narrativa sin fin de sus glorias. Ocupar el monte es rescatar la historia; para los morados, preservar el monte es mantener la historia.

El otro texto, del relato sin rumbo, prosigue. La errancia sigue, sin esperanza de que algún fin sea alcanzado. El narrador no tiene memoria, lo que garantiza la imposibilidad de representación, su trayectoria-escrita es irresistible: “tudo me chama como se me quisesse chupar para uma força dissoluta”¹⁸. Su estado es de intensa confusión: “Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino estando em outra”¹⁹ (1996: 81). Ese aedo no consigue relacionar una historia a otra, no es capaz de establecer relaciones de causalidad que hagan su canto fluir y servir a una causa noble.

A esta altura, él está casado con... su hermano, que en ese momento habita el cuerpo de una mujer, y que todavía en el teatro de la guerra aparecía vestido de novia acompañado de un muchacho rubio. El principio de la metamorfosis predomina, tornando las cosas y los seres huidizos, impalpables, larvas que se arrastran por ese submundo indeterminado, el mundo indiscernible de devenires-mujer, devenires-bebé, devenires-andrógino. Hay el rompimiento con “as circunstâncias previsíveis”²⁰, y él se ve arrastrado a “um buraco escuro cujo fim era estrelado como um céu de ponta-cabeça”²¹

contaba el nacimiento, la jornada por el tiempo adentro, contaba las victorias de la raza de nuestro enemigo su pueblo, y vino entonces el héroe de dentro de nuestras hileras al término de una sangrienta batalla cuando nos tornamos ese vasto país que conocemos hoy, pues vino el héroe cuyo nombre nadie sabe decir exactamente, sabemos que era un general en la altura reformado, que tenía retornado para la activa tan sólo para esta batalla, y que como golpe de misericordia, ¡yo qué sé!, digamos de esa manera, él vino y cortó la lengua de ese viejo del pueblo enemigo que no paraba de contar las glorias de su patria y que no moría jamás tamaño era el tropel de grandes hechos nacionales que fluía incesantemente de su garganta [...]

¹⁸ “todo me llama como si me quisiese chupar para una fuerza disoluta.”

¹⁹ “Ya todo me confunde: tardo en unir lo que vino antes a lo que ocurrió después, y cuando canto empiezo por una canción y termino estando en otra”

²⁰ “las circunstancias previsibles”

²¹ “un agujero oscuro cuyo fin era estrelado como un cielo de cabeza abajo”

(1996 : 68). Una vez más, el fin que no es fin, la imposibilidad de llegarse a donde quiere que sea: “não havia solução, eu não tinha outras terras me esperando nem outros mares nada, eu não deveria mesmo sair por aí à procura de outra região que me acolhesse” ... “porque na certa não encontraria”...²² (1996 : 65).

La idea de cielo es frecuente, como ausencia de límite, como conquista imposible de lo infinito, como el desvincular definitivo de las tareas del mundo: “A céu aberto tudo me abrigava melhor do que numa casa, ali não tinha natureza social a cumprir”²³ (1996 : 102).

Metamorfosis, *indiscernibilidad*, indeterminación se acumulan. El narrador sin nombre no sabe si el centinela que lo acompaña es todavía el mismo o si ya fue sustituido, el centinela rubio e imberbe se torna un sujeto con cara de árabe, o árabe o canadiense. El hermano es una incógnita ambulante: “quem é esse irmão se quando voltei a vê-lo ainda em plena guerra ele já era outro, eu conto: quando voltei a vê-lo desta vez de longe ...”²⁴ (1996 : 62); el personaje no reconoce el hermano, vestido de novia, o de muchachita en su primera comunión, con el dobladillo de la falda sucia de lama, conducido por un hombre rubio para dentro de un tendal. Más tarde, el hermano reaparece, primeramente como un niño que llora desamparado; enseguida, de falda todavía, vestido de monaguillo, a asistir una misa. La insistencia en la falda: “quem sabe andava se transformando em minha irmã... ”²⁵ (1996 : 68).

Posteriormente él descubre que “era meu irmão sim a minha mulher”²⁶ (1996 : 74), y él la/lo besa y acaricia, declarándose casado. Al volver a casa, él encuentra el hermano vestido de camisón azulado y transparente, dentro del cual había el cuerpo de una mujer. La metamorfosis, entonces, suscita la gran duda: ¿el hermano había muerto para ceder lugar a la mujer, o él todavía vivía en su interior? No obstante, no hay muerte, hay espera: *stand-by*: “Não, o meu irmão não morrerá naquele corpo de mulher, ele permanecia lá dentro esperando a sua vez de voltar”²⁷ (1996 : 77). Avienta la posibilidad

²² “no había solución, yo no tenía otras tierras esperándome ni otros mares nada, yo no debería realmente salir por ahí buscando otra región que me acogiese”... “porque seguro no la encontraría”...

²³ “A cielo abierto todo me abrigaba mejor de que en una casa, allí no había naturaleza social a cumplir”

²⁴ “quién es ese hermano si cuando volví a verlo aún en plena guerra él ya era otro, yo cuento: cuando volví a verlo de esta vez de lejos...”

²⁵ “quién sabe andaba transformándose en mi hermana...”

²⁶ “era mi hermano sí mi mujer”

²⁷ “No, mi hermano no había muerto en aquel cuerpo de mujer; él permanecía allí dentro esperando su vez de volver”

de tener un hijo que, de inmediato desechó, acentuando el clima de inestabilidad: “desamarrei a camisola e disse que queria um filho dela e disse que não queria um filho dela pois que estava bom assim sem filho nem nada”²⁸ (1996 : 77). Un día, al llegar a casa, encuentra a la mujer-hermano durmiendo con un muchacho rubio, él se llena de duda sobre si aquél allí no sería él mismo: “Sou eu que durmo nessa cama e simultaneamente saí de mim e agora me contemplo aqui da porta?”²⁹ (1996 : 84). Se sabe más tarde que el sujeto es amigo de la mujer: “ele me penteia como eu gosto, deixa de molho minha calcinha menstruada, abotoa meu sutiã, me beija aí a nuca, morde até, mas trepar não trepamos não”³⁰ (1996 : 91). Tanto la mujer como el extraño declararon que nunca habían tenido relaciones sexuales; a pesar de eso, ella invita a los dos a embarazarla, instaurándose la ambigüedad paterna. En ese momento, todas las instancias de los seres involucrados están so sospecha: el llanto de niño en las barricadas se relaciona al hermano, que parece que está en el interior de la mujer, que carga un hijo-bebé y hermano del marido, que divide con el amigo de la mujer la dupla paternidad no aclarada.

Así se suceden las ambigüedades, hasta que, tras una intensa noche de amor y sexo con la esposa, él roba el dinero de su bolso y se pregunta perplejo: “sou o mesmo homem ou tenho duas personalidades, do amante e do ladrão?”³¹ (1996 : 137). A la indagación se puede añadir el apodo de asesino, visto que él rompe con las manos el cuello de la mujer que dormía, enseguida huye, reencuentra la humareda, da la extrema-unción a un soldado muerto (“Tinha-me investido do papel de capelão, é isso?”³² (1996 : 140)), sufre un asalto, se queda sin dinero, declara que de allí por adelante no necesitará más dinero algún, y embarca en el buque *Largo*, enorme embarcación que conduce refugiados de guerra.

Un recurso propiciador de errancia en *A cielo abierto* es la imbricación de las instancias narrativas, la extraña conexión entre los planes de relato. El plan narrativo de la guerra, por ejemplo, penetra en el plan de convivencia con el pianista Artur de forma inesperada. El pianista encuentra el personaje en un salón parroquial en una noche de tormenta tropical, y lo invita

²⁸ “desaté el camisón y dije que quería un hijo suyo y dije que no quería un hijo suyo porque estaba bueno así, sin hijo ni nada”

²⁹ “¿Soy yo que duermo en esa cama y simultáneamente salí de mí y ahora me contemplo aquí desde la puerta?”

³⁰ “me gusta el modo como él me peina, deja en remojo mis bragas menstruadas, me abotona el sostén, me besa ahí la nuca, muerde incluso, pero follar no follamos, no”

³¹ “¿soy el mismo hombre o tengo dos personalidades, del amante y del ladrón?”

³² “Me había dedicado al papel de capellán, ¿es eso?”

a ir a la casa nocturna para verlo tocar. Artur comienza a hablar en el futuro, explicando cómo llegar al bar: “Passarás por um corredor não muito largo...”, “me verás com um paletó azulado”³³, hasta que el verbo cambia para el presente en perífrasis de aspecto durativo, “onde você está entrando pela primeira vez”³⁴, y las palabras del amigo concretizan la escena, instalando el personaje que ahora está “sozinho sentado a uma mesa bem perto do piano”³⁵ (1996: 25).

La errancia de la palabra es también la dispersión de los signos, el delirio del significante, en el entusiasmo del pianista Artur, “como se o que ele falava fosse puro ritmo, fosse música”³⁶ (1996: 33); el personaje admite que su relato no tiene finalidad alguna, que lo que quiere es contar. El narrador-personaje revela también su encantamiento por la conversa del colega centinela, llamándolo “aquele chalar mais belo do que a cotovia”³⁷ (1996: 103): bellas palabras, bellas letras, la risa del gozo por las palabras.

El signo inútil se evidencia nuevamente en la misiva que él pretendía escribir al capitán del buque al que tenía intención de abandonar:

A carta terminaria com um clamor, com um clamor bem grande a coisa nenhuma. Um grito, um brado que não surtisse outro efeito que não o de atordoar. Que não viesse de nenhum ponto e nem se direccionasse a nenhum lugar. Que nesse momento da carta me surgisse apenas a voz e não o galanteio culposo nem as intenções humanas normais de calmaria. Que no *grand-final* da carta eu fosse para ele tão só uma paixão se desfazendo em plena madrugada e que isso lhe fulminasse a consciência e que tudo se turvasse e que depois então ele voltasse ao homem que sempre fora sem ter amealhado dessa escuridão um tostão a mais de luz, que retornasse inteiro ao estado meio bronco no qual sempre se mostrara, um homem que é atingido por um raio mas que sobrevive impávido, um marinheiro igual a si mesmo, pronto!, era isso o que eu queria dizer com tanta enrolação: que nada mudasse para ele, que nada o transformasse após o grito final da carta que eu lhe escreveria. É isso, só isso...³⁸ (1996: 152)

³³ “Pasarás por un pasillo no muy ancho...”; “me verás llevando una americana azulada”

³⁴ “donde estás entrando por la primera vez”

³⁵ “solito sentado a una mesa bien cerca del piano”

³⁶ “como si lo que él hablaba fuese puro ritmo, fuese música”

³⁷ “aquele gorjear más bello que la cotovía”

³⁸ La carta terminaría con un clamor, con un clamor bien grande a cosa ninguna. Un grito, un grito que no produjese otro efecto que no el de aturdir. Que no viese desde ningún punto ni se direccionase a ningún lugar. Que en ese momento de la carta me surgiese solamente la voz y no el galanteo culposo ni las intenciones humanas normales de calmaría. Que en el *grand-final* de la carta yo fuese para él tan sólo una pasión deshaciéndose en plena madrugada y que ello le fulminase la conciencia y que todo se turbase y que después entonces él volviese

La carta que no fue escrita, y que está siempre por escribir, asume el estatuto del discurso literario localizado en la *otra margen* barthesiana, allí donde el lenguaje parece morir. Se tiene, ahí, un clamor, un grito vacío que depende de un sentido para provocar el aturdimiento y, según Barthes, el gozo que se desvía por la hendidura entre las dos márgenes, la comportada y la subversiva (cf. Barthes 1999: 12–20). El discurso no tiene principio ni fin, exhibe solamente una voz que resuena en el espacio de la indefinición creando sus propios símbolos indiferentes a la *doxa*, a las “intenciones humanas normales de calmaría”.

El *nonsense* contribuye para la disipación del signo. Cuando un párroco le pregunta quién es al protagonista, él da una definición que no define, o define sin restringir, ampliando desmesuradamente el signo: “[...] respondi que eu era um homem do sertão, que no fim do dia tomava uns bons goles de café, o bico na garrafa térmica, olhava a queda do sol lá na frente [...]”³⁹ (1996: 67).

En la perspectiva de esa disipación, hay otras hablas que interesan en la narrativa: el saber, la historia, las referencias literarias. Un discurso que merece ser comentado en la narrativa es el de la entonces ex mujer, que está a punto de tornarse nuevamente su mujer, y que enseguida él la mata, respecto a un cierto filósofo sueco:

[...] um cara que dizia que os homens tinham nascido para associarem as coisas que viviam em eterno desconsolo por estarem soltas, alheias, desconexas, amputadas deste monumento que parece reinar no céu à noite? o drama? é que essa associação das coisas efetuada pelos mortais é regida pelo puro acaso, pois trata-se apenas de uma construção mental e não do eco de alguma realidade; dizia ele que o homem para ser minimamente feliz deveria fazer de conta que acredita nessa construção, só isso: o segredo da serenidade de espírito estava na capacidade de fingir que se aceita, sim, que se aceita essa louca fabulação para se alcançar uma espécie de impermeabilidade entre essa grande falha do Nexo, é, assim mesmo, com N maiúsculo, pois esse conceito aí é uma casa que alugamos em certos períodos para nos abrigarmos da guerra entre todas as coisas

al hombre que siempre había sido sin tener ahorrado de esa oscuridad un duro a más de luz, que retornase entero al estado medio ignorante en el cual siempre se había mostrado, un hombre que es alcanzado por un rayo pero que sobrevive impávido, un marinero igual a sí mismo, ¡y punto!, era ello lo que yo quería decir con tanto enredo: que nada cambiase para él, que nada lo trasformase tras el grito final de la carta que yo le escribiría. Es ese, sólo eso...

³⁹ “[...] le respondí que yo era un hombre de la región agreste, que el fin del día tomaba unos buenos sorbos de café, el pico de la garrafa térmica, miraba la puesta del sol allí enfrente [...]”

avulsas: um refúgio, um verdadeiro spa contra o stress do contra-senso tá bom?
pois é...⁴⁰ (1996: 123-124)

Según el filósofo, el caos del universo no es auto-ordenable, sino que depende de una “construcción mental” humana para establecer el orden, construcción que consecuentemente es lingüística, porque está apartada del objeto, constituyendo una relación sígnica diferencial que obnubila lo referencial, y que se establece “por puro acaso”, como el juego de dados de Mallarmé. Entonces, el fingimiento pasa a ser una condición de felicidad humana: si el mundo aparente se sitúa en el plan del lenguaje, se puede perfectamente asumir la trapaza sin perjuicio de lo real, y con la ventaja de poder establecerse un orden propicio para “la gran falla del Nexo”. Aceptar la “loca fabulación” equivale por tanto a cubrir lingüísticamente una falla que es lingüística, concretizada en las imágenes de lo impermeable y de la casa de alquiler.

No se puede dejar de relacionar esa concepción de verdad a los sistemas ideológicos, que Barthes considera ficciones. Son la doxa, los estereotipos, las ideologías, los sociolectos: “a ficção é esse grau de consistência que uma linguagem atinge quando *pegou* excepcionalmente e encontra uma classe sacerdotal (padres, intelectuais, artistas) para a falar comumente e a difundir”⁴¹ (cf. Barthes 1999: 39). El filósofo sueco de la narrativa de Noll pone lo significado de las cosas como resultado de la inestabilidad y lo efímero del signo. Se puede considerar el discurso literario, y particularmente la escrita de *A cielo abierto* una construcción ambigua y oscilante, conforme la teoría del filósofo ficticio, un discurso prisionero del propio discurso, incapaz de sustentar cualquier tipo de referencialidad estable, permaneciendo en su giro espiralado sin rumbo determinado.

⁴⁰ [...] un tío que decía que los hombres habían nacido para asociar las cosas que vivían en eterno desconsuelo porque estaban sueltas, ajenas, desconectadas, amputadas de este monumento que parece reinar en el cielo por la noche — ¿el drama? es que esa asociación de las cosas efectuada por los mortales está regida por puro acaso, pues no se trata del eco de alguna realidad, sino de una construcción mental solamente; decía él que para ser mínimamente feliz el hombre debería hacerse cuenta de que cree en esa construcción, sólo eso: el secreto de la serenidad de espíritu estaba en la capacidad de fingir que se acepta, sí, que se acepta esa loca fabulación para alcanzarse una especie de impermeabilidad entre esa gran falla del Nexo, es de esta manera, con la N mayúscula, pues ese concepto ahí es una casa que alquilamos en ciertos periodos para abrigarnos de la guerra entre todas las cosas sueltas: un refugio, un verdadero *spa* en contra el estrés del contrasentido, ¿está bien? así es...

⁴¹ “la ficción es ese grado de consistencia que un lenguaje alcanza cuando es aceptada excepcionalmente y encuentra una clase sacerdotal (párrocos, intelectuales, artistas) para hablarlo comúnmente y difundirlo”

Así mismo, el *saber* que el narrador adquiere mientras todos duermen y él vigía es absolutamente inútil, excepto por su condición de exclusividad, que merece ser escondida, guardada como un secreto inviolable. No obstante nada detiene ese privilegio, siempre existirá el momento de la revelación, “então chegaria à beira do penhasco e desfraldaria a minha dádiva secreta a gritar e a berrar e a me arrebeitar sem medo lá no fosso ao encontro do silêncio completo e triunfante enfim, aqui...”⁴² (1996: 82).

La discontinuidad se aplica también a los pocos elementos de orden práctica de la vida mencionados: los sin tierra y los policiales militares, la jubilación de Artur, el cansancio del trabajo, el salario indigno, las autoridades... nada conduce a nada, son sólo menciones.

Cumple pesquisar todavía las referencias metaliterarias explícitas o implícitas, como la siguiente declaración del narrador, que se asemeja a la noción blanchotiana de soledad del escritor: “Tudo me chama como se me quisese chupar para uma força dissoluta. Dou demais de mim a cada chamado de fora, sofro um sério estado de evasão e custo a perceber um outro eventual encargo de atenção. Tudo me confunde já: custo a unir o que veio antes ao que aconteceu depois, e quando canto começo de uma canção e termino estando em outra”⁴³ (1996: 81). Esa idea de no acabamiento, de ausencia de comienzo o fin reaparece en la pieza que escribe el muchacho hijo de Artur: ya en el inicio la pareja de personajes sube a los cielos, dando la impresión de desenlace final (¿dónde comienza y dónde acaba?). El mismo dramaturgo es autor de otra pieza sobre dos tontos que se encuentran por la noche. Uno es la memoria del mundo y el olvido de sí; el otro es exactamente el contrario, sólo tiene memoria de sí, nada de mundo. No hay trama, ellos solamente hablan, “a história foge brutalmente do controle com o aparecimento de uma medonha urticária que passa a tomar conta da pele de ambos... manchas horrendas dominam seus corpos”⁴⁴ (1996: 100), hasta que aparece un personaje de nombre María que lame aquellos cuerpos “en

⁴² “entonces llegaría al borde del peñasco y soltaría al viento mi dádiva secreta a gritar y a berrear y a reventarme sin miedo allí en el foso al encuentro del silencio completo y triunfante en fin, aquí...”

⁴³ “Todo me llama como si me quisiese chupar para una fuerza disoluta. Doy demasiado de mí a cada llamado de fuera, sufro un serio estado de evasión y tardo en percibir otro eventual encargo de atención. Ya todo me confunde: tardo en unir lo que vino antes a lo que ocurrió después, y cuando canto comienzo por una canción y concluyo en otra”

⁴⁴ “la historia huye brutalmente de control con el aparecimiento de una horrible urticaria que pasa a tomar cuenta de la piel de ambos... manchas horrendas dominan sus cuerpos”

esas alturas putrefactos” y enseguida sube a los cielos “rodeada de una pálida luz lilás como convém a uma aparição”⁴⁵ (1996: 100).

Retómese al viaje-escrita. Tras romper con el padre, abandonando la guerra, después de casarse con el propio hermano trasfigurado en mujer, él se libera de su último compromiso, matando la esposa. Ahora, además de desertor, es un asesino.

El medio más perfecto de su errancia es el buque a la deriva, que va no se sabe adónde, pero tiene urgencia de llevar a los escapados de la guerra. Como la narrativa, el viaje no tiene fin, el buque no tiene dirección: “Navio, meu bom navio, para onde me levas?”⁴⁶ (1996: 146), es la pregunta que el narrador se hace, y equivale a la indagación angustiada del escritor a la escrita, a su lápiz.

Aún se tiene el buque como un espacio limitador, en que pese su denominación de *Largo* [*Ancho*], y el narrador termina por huir de él con su escrita, en búsqueda de más y más dispersión: “Tomei um gole d’água e pensei que eu queria a dissipação completa sem deixar o mais insuficiente dos vestígios. . .”⁴⁷ (1996: 156). Ahora la cuestión es sobrevivir en la nueva tierra. Él da a su estancia en aquel lugar una característica de misión, de algo que se debe cumplir, pero esta “tarea” es tan inconsistente como la causa que lo llevara a la guerra. La misión y la causa se disipan como la propia escrita del personaje: “Depois mandei esse pensamento embora, e cabisbaixo olhei uma batedeira na vitrine”⁴⁸ (1996: 161).

Al final, el único vestigio de orden que se explicitaba en aquella tierra, el edificio de la Comisaría de la Policía, estalla y prende fuego.

Entonces él se hace a sí mismo la pregunta que la escrita también se hace, y que el lector hace a la obra: “Me perguntei para onde eu estava indo”⁴⁹. Más adelante, nueva indagación: “me perguntei se para onde eu estava indo havia silêncio consternação júbilo símbolo destino, essas coisas”⁵⁰ (1996: 163), elementos que hiciesen creer en una vida que siguiese su fluir natural. “Ou

⁴⁵ “rodeado de una pálida luz lila como conviene a una aparición”

⁴⁶ “Buque, mi buen buque, ¿adónde me llevas?”

⁴⁷ “Tomé un sorbo de agua y pensé que yo quería la disipación completa sin dejar lo más insuficiente de los vestigios. . .”

⁴⁸ “Después eché este pensamiento, y cabizbajo miré una batidora en el escaparate”

⁴⁹ “Me pregunté adónde yo estaba yendo”

⁵⁰ “me pregunté si adónde yo estaba yendo había silencio consternación júbilo símbolo destino, esas cosas”

se para onde eu estava indo não havia nada que eu pudesse ter conhecido até ali, quem sabe?”⁵¹, el vacío de lo desconocido, el cielo abierto.

En la búsqueda de su verdad, el personaje-enunciador se siente fluctuar, percibe toda la amplitud del camino abierto a su frente, sintiéndose recorrer “a passagem do estado bruto da vida para uma espécie de existência mais difusa e elementar”⁵² (1996: 164).

El escritor insiste en su vacío consciente y lúcido, nada hacía ahora la menor diferencia. Ahí entonces hay la interferencia inusitada de un botón, que conduce la narrativa a la interrupción del borbotón de palabras: “Nada mesmo? me perguntou um botão. Não, respondi. Então fica sendo o não, respondeu o botão”⁵³ (1996: 164). O sea, queda siendo lo que quedó dicho, lo que la palabra dijo, una novela no es nada más que un decir de palabras. “Ao mesmo tempo, de tudo vêm uns laivos de engraçado”. “Rir, dar uma boa gargalhada como se estivesse a céu aberto, logo ali, perto do mar”⁵⁴. El no serio de la literatura predispone al riso.

Del otro lado de la comprensión está la literatura. Experimentarla es caer además de la posibilidad de entender, es llegar al dominio donde la conclusión se torna la retirada de cualquier conclusión. Muerte es fin, por tanto es término, desenlace, comprensión, donde se concluye que el dominio de la literatura es el de la imposibilidad de la muerte.

Eso nos hace pensar en el mundo ficcional, que no es el mundo real. Ellos, los que viven allí, no tienen el derecho de compartir del nuestro, de actuar en él, de ejecutar las tareas que todos nosotros desempeñamos. Sólo la muerte nos garantiza ese derecho. En *A cielo abierto* hay una escena en que los personajes de un cierto pintor adquieren vida y salen a las calles, encarando “el orden natural de las cosas”. Esos “replicantes” son personajes deprimidos, suicidas. Imposibilitados de soportar el terrible choque de realidad que se les depara, “ao primeiro eventual contato com um homem nascido da matéria essas personagens se desmancham, apodrecem, pois vivem de seus espectros, e não da luta precária e vã do mundo”⁵⁵ (1996: 114).

⁵¹ “O si adónde yo estaba yendo no había nada que yo pudiese haber conocido hasta allí, ¿quién sabe?”

⁵² “¿Nada mismo? Me preguntó un botón. No, contesté. Entonces, queda siendo el no, contestó el botón”

⁵³ “el pasaje del estado bruto de la vida a una especie de existencia más difusa y elementar”

⁵⁴ “Al mismo tiempo, de todo vienen unas muestras de gracioso”. “Reír, dar una buena carcajada como si estuviese a cielo abierto, justo allí, cerca del mar”

⁵⁵ “al primer eventual contacto con un hombre nacido de la materia, esos personajes se deshacen, se pudren, pues viven de sus espectros, y no de la lucha precaria y vana del mundo”

Así es la literatura: no hay fin. Por eso no hay muerte: no hay lo que matar. La muerte es la esperanza del lenguaje, pero el lenguaje es la vida de la muerte, carga la muerte, está siempre a morir y nunca muere. De esa forma el personaje-escrita de *A cielo abierto* recorre su territorio infinito, carente de limitaciones que establezcan un orden.

Ser hombre para allá de la muerte tiene un sentido extraño, que Brás Cubas⁵⁶ adquirió al hablar del mundo poniéndose en el fin de los tiempos. En el texto de Noll, el hombre entra en la noche oscura, que lo conduce al despertar de un verme metamórfico de Larvaugusta. El hermano del hombre muere, pero en realidad vive, bajo forma diferente, no consigue morir. El hombre literario persiste en su búsqueda, trabajando para morir completamente, viviendo a morir, como esa narrativa extraña que padece de la gran laguna de la muerte que le propiciaría el entendimiento.

Una cuestión fundamental que se coloca con relación a la obra de João Gilberto Noll no es propiamente la negación del mundo, sino la realización del exceso de mundo, la afirmación de la impotencia de negar, la imposibilidad de intervenir en lo real, aprisionado en lo infinito que le sobra, en lo finito que le falta. Negar el referente es erigir un mundo coherente en que se pueden negar las cosas, dando a los más honestos la impresión de que participa de la sociedad, de que edifica cosas en lo real. Esa es la astucia de la literatura, su trapaza esencial. Revelando a cada momento lo todo del cual el mundo hace parte, ella ayuda a los hombres a concienciarse de ese todo que el mundo no es y los transporta siempre a otro momento, que será momento de otro todo, y así por adelante: con eso ella puede considerarse el más grande fermento de la historia. El problema es que ella vehicula una visión de mundo que se realiza como irreal a partir de la realidad ficcional. Hablando de las cosas y de los hombres en la periferia del mundo y en el fin de los tiempos, la literatura entonces no es una ayuda seria al dominio de las tareas, porque no es lo resultado de un verdadero trabajo, un trabajo que actúa entre los humanos. Ella es así extraña a toda cultura verdadera, a la historia verdadera, que no es hecha de una transformación ficticia.

⁵⁶ Hace referencia a la obra *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1839–1908), escritor considerado el padre del Realismo en Brasil [Nota de la traductora].

Bibliografía

- Barthes, R. (1999): *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva.
- Blanchot, M. (1949): *La part du feu*. Paris: Gallimard.
- Deleuze, G. (2000): *Crítica e clínica*. Lisboa: Século XXI.
- Noll, J. G. (1996): *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras.