

DICHOS DE VIDA Y MUERTE EN “CAMPO GENERAL” DE JOÃO GUIMARÃES ROSA

MARIA THERESA ABELHA ALVES

Universidade Estadual de Feira de Santana \ CNPq
Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural
Avenida Juracy Magalhães Júnior, 2426 — apt.1202
41940-060 Salvador
Brasil
mtabelha@uol.com.br

Abstract: This article, while discussing the relationship between language and death, shows the origin and consequences of the tragedy unfolding in the novel by Guimarães Rosa — *Campo Geral*—through the eyes of two little brothers—Miguilim and Dito—who lose their innocence by discovering the family secrets involving betrayal of fraternal and marital law. The death creeps into narrative through symbolic and real deaths that occur as acts in language and speech.

Keywords: language, death, law and infraction, word and silence

*Yo me nombro, es como si pronunciase mi canto fúnebre: me separo de mí mismo, ya no soy más mi presencia ni mi realidad, sólo una presencia objetiva, impersonal, la del nombre, que me ultrapasa y cuya inmovilidad petrificada me hace el efecto de una lápida, pesando sobre el vacío.*¹

La novela de Guimarães Rosa, *Campo General*², primera del libro *Manuelzão e Miguilim*, expone, en un sólo tiempo, con delicadeza y contenida violencia, el tema de la muerte, que es el punto crucial de toda la filosofía, en su origen y en su causa. Como bien observó Arthur Schopenhauer, ella “es propiamente el genio inspirador, o la musa de la filosofía [. . .]. Difícilmente se habría

¹M. Blanchot: *A parte do fogo* (trad. Ana Maria Scherer). Rio de Janeiro: Rocco, 1997: 312.

²J. G. Rosa: ‘Campo Geral’, in: J. G. Rosa: *Ficção Completa*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. V. I: 465–542.

filosofado sin la muerte”³. Por focalizar la “indeseada de las gentes”, Guimarães Rosa crea, en el lenguaje y a partir de él, su propia metafísica personal, y la novela desde esa tarea creativa resulta que puede ser considerada de cuño filosófico. Donde aquél que habla es aquél que muere.

Si Epicuro, al conceptuar el ser, había hecho la oposición vida/muerte, elucidando un término por la existencia del otro—“Si se es, ella no es; si ella es, no se es”—y si, más tarde Wittgenstein, siguiéndole los pasos, observaba que “La muerte no es un acontecimiento en la vida: no vivimos para experimentar la muerte”⁴, es porque ambos reconocieron que sólo se puede tener acceso a la muerte de otro, la propia muerte es una imposibilidad para el sujeto pensante. De todas formas la gran paradoja de la existencia humana es que la permanente posibilidad del ser se inscribe en su permanente imposibilidad. La filosofía contemporánea, principalmente la escuela francesa, ha evidenciado tal paradoja. La muerte es el más fecundo paradigma de la negatividad productiva. En ese sentido George Bataille, Emanuel Lévinas, Maurice Blanchot y Jacques Derrida piensan en la muerte como un acontecimiento ambiguo

Bataille ve la muerte como una negatividad que puede ser administrada productivamente en un proceso dialéctico, de modo que esa recuperación productiva oculte la muerte en cuanto imposibilidad o pérdida irrecuperable. El filósofo propone lo que se puede considerar como una economía de la pérdida no productiva que, simultáneamente, precede y extrapola la economía productiva, de modo que compense la pérdida material por medio de ganancias simbólicas. En “Campo General” tal economía se manifiesta: muerto Dito, Miguilim se vuelve capaz de decirlo, en un cambio ventajoso entre lo material y lo simbólico.

Lévinas reconoce que la muerte confronta al sujeto con algo completamente diferente de sí. Morir es dejar de ser capaz. Pero tal conciencia el sujeto sólo la adquiere con la muerte de otro. Es de la relación primaria con el otro mientras es mortal que Lévinas deriva la noción de la responsabilidad ética impuesta por la mortalidad del otro. Así, la negatividad representada por el fallo total de los órganos de alguien, corresponde el compromiso que delante de tal fallo el sobreviviente, imperativamente, adquiere. En “Campo General”, Rosa parece reproducir la filosofía de Lévinas, en la actitud comprometida de Miguilim delante de la muerte del hermano.

³ A. Shopenhauer: *Metafísica do Amor Metafísica da Morte*, São Paulo: Martins Fontes, 2000: 59.

⁴ G. Howarth & O. Leaman (org.): *Enciclopédia da Morte e da Arte de Morrer*. Lisboa: Quimera, 2004: 290.

Para Blanchot, por ejemplo, la muerte es asimilada a la potencia mortífera del lenguaje. Para este filósofo, lo real sólo se puede decir mediante el lenguaje que lo niega en su efectiva existencia. Así, la muerte del real por el lenguaje es la fuente de una finitud productiva e inagural que permite la emergencia posible del significado y hasta de la conciencia. El lugar donde la negación efectuada por el lenguaje se transforma en afirmación permanente y renovada del que niega es la literatura, lugar privilegiado en que los polos principio y fin, vida y muerte interaccionan en dinámica y en una inagotable reciprocidad. En la literatura, la negación de la realidad efectivada por el lenguaje nunca es definitiva, nunca se completa, pues a la muerte del referente le corresponde la vida del texto que da vida a la propia realidad a la que se refiere.

Derrida usa la noción de muerte como paradigma de la negatividad, de la ausencia. Así, el discurso permanece significativo mismo cuando alienado de su emisor o receptor, en una ausencia que no imposibilita la comunicación, al contrario, la ayuda en su ser fecundante. En “Campo General”, Miguilim es el receptor de los dichos de Dito que, sobreviviente a la ausencia y fin de éste, se vuelve la memoria que detiene, ordena, requiere y delega la herencia irrevocable dejada por el hermano.

Guimarães Rosa parece compactuar de la concepción de muerte de esos filósofos, esto es, muerte como una negatividad que se puede contabilizar productivamente en un intercambio perenne, en un deslizamiento inquietante entre el ser y el no ser, realidad e irrealidad, presencia y ausencia, recuerdos y olvidos. A través de la muerte de muchos personajes, el escritor minero, para quien los muertos no mueren, están encantados, oculta el tema de la muerte mientras imposibilidad y, simultáneamente, la recupera en su forma productiva y potencialmente creadora. La muerte de personajes rosianos transmuta la negación del lenguaje en una afirmación continua, así el movimiento de negación por el que los personajes son exhibidos como seres murientes, paradigmas del drama de la ausencia absoluta, se vuelve el movimiento de afirmación al hacerlos conocidos, sometidos y comunicados, conferiendo a la imposibilidad acarretada por la finitud su emergente posibilidad de no morir. Es lo que ocurre en “Campo General”, texto que se puede considerar póstumo al personaje Dito, tejido sobre su lápida, y es sólo a partir de esa lápida que se constituye:

La literatura, como la palabra común, empieza con el fin que, solamente él [el fin] permite comprender. Para hablar, debemos ver la muerte, verla detrás de nosotros. Cuando hablamos, nos apoyamos en un túmulo, y ese

vacio del túmulo es lo que hace la verdad del lenguaje, pero al mismo tiempo el vacío es la realidad y la muerte se hace ser⁵.

La novela, desde el principio, se muestra íntima de la muerte, al elegir para la morada de Miguilim, su padre, su madre y sus hermanitos un espacio que parece que los entierre vivos. Este espacio es ubicado en un "punto remoto", "en medio de los Campos Generales, en una cueva en un camino de matorrales", considerado por la madre "el triste cantón". La situación geográfica del lugar se hace mediante vocablos que, además de la forma sustantiva con la que se presentan, admiten, si se vuelven verbos, significados asociados a la muerte. Así términos como *morro* (muero), *mato*, *mata*, son insistentemente invitados a la composición semántica de la novela, ayudándola a sugerir la atmósfera de muerte, que se vuelve más acentuada por el hecho de que el local designado es un "lugar distante de cualquier parte", donde "llueve siempre", lugar, "tan solitario, tan oscuro"⁶. Este espacio aislado, yermo, feo, y opresor se vuelve mortal a los amores clandestinos de la madre de Miguilim. El mato esconde la amenaza de destrucción de la familia, ya que allí se oculta el Tío Terez, esto es la inminencia de la muerte simbólica del Padre. Allí el jovencito Patori mata y muere. Allí el Padre se vuelve asesino del compañero de trabajo y rival, Luisaltino, y posteriormente, se ahorca.

Se nota el poder corrosivo de la narración a través de la materia lingüística utilizada: proverbios y aforismos, conceptos cristalizados en hablas populares, reproducción de estrofas y versos. Todo ese material compone el plano de fondo que instruye la vida en el *sertão*, condicionándole la *doxa* y la *praxis*. La narración se constituye memoria póstuma a los acontecimientos que se narran sobre la infancia de Miguilim, que había sido transcurrida puntuada por los dichos de Dito. El tiempo de la enunciación es posterior al tiempo del enunciado. La memoria narrativa retoma retrospectivamente los acontecimientos, en una forma circular. La novela empieza con el viaje hecho de Miguilim, en compañía de Tío Terez, para ser crismado en Sucuriju, "por donde el obispo pasaba"⁷, y termina con la despedida de Miguilim de la familia, para emprender otro viaje a la ciudad de Curvelo, ahora en compañía del doctor José Lourenço el cual le había prestado unas gafas para hacer que viera mejor y que habría de abrirle los ojos para ver otras cosas, ya que iba a hacerle aprender un oficio y ponerlo en la escuela. La vida simbolizada por el viaje es un tópico recurrente de la literatura. El destino individual

⁵ M. Blanchot: *A parte do fogo*, *op.cit.* : 323.

⁶ G. Rosa: 'Campo Geral', *op.cit.* : 465.

⁷ *Ibid.* : 465.

sorprendido en tránsito constante es un tema explorado muchas veces por Guimarães Rosa, él que se dio a sí mismo el epíteto de *homo viator*. Fiel más una vez a ese tópico, Rosa organiza la historia de “Campo General” entre un viaje y otro. Es en ese intervalo que se procesa el presente del enunciado, cuando Miguilim ya tenía ocho años. El primer viaje ya es acontecimiento pasado, tanto para el enunciado como para la enunciación, ya que se hizo cuando el niño completó siete años. Miguilim es siempre sorprendido en una situación de tránsito, marcada por partidas y llegadas: nació en Pau Roxo donde pasó los primeros años, después fue para Mutum, de Mutum se fue para Sucuriju y volvió a Mutum de donde partiría hacia la ciudad. Durante el tiempo del enunciado, está en constante estado de paso: entre dentro y fuera de la casa, entre el espacio del huerto y el mato. Es el hecho de estar siempre viajando que le posibilita la observación y la escucha.

Para Blanchot, la memoria que retoma los acontecimientos consiste en una entrega fascinada a la ausencia de tiempo, ya que lo que fue una vez ya no lo será nunca más. Es en esa ausencia de tiempo que el narrador se sumerge: lo que fue no es, simplemente vuelve como ya y siempre pasado, surge, consecuentemente, como recuerdo, vuelve por intermedio del lenguaje, aunque muerto. La fascinación de la ausencia promueve el encuentro del pasado muerto con el presente vivo, paradójicamente reúne los polos conflictantes en una persistente ambigüedad: “El tiempo muerto es un tiempo real en que la muerte está presente, llega pero no para de llegar, como si al llegar, se volviera estéril el tiempo por el cual puede llegar.”⁸

Sabemos que Rosa no escogía el nombre de sus personajes en vano. Dito, nombre del hermano de Miguilim, muerto en la infancia de tétano y cuyas ceremonias fúnebres sirven para ilustrar el lado social de la muerte, es significativo que además del significado de nombre propio corresponde, en portugués, al participio pasado del verbo decir (*dizer*: dito). Así, en la vereda de Blanchot, Dito (o el dicho) es, concomitante, la imagen de la muerte y la oportunidad única de no morir. La novela ilumina la sintonía tanto más efectiva como más incontornable entre la palabra *dito* (dicho) y muerte.

Dito es enigmático, indefinido: tiene un saber de las cosas que excede de su poca edad, percibe por premonición todo lo que ocurre en casa: “Dito era el menor pero sabía darse cuenta de la seriedad de lo que querría, pensaba rápido las cosas, Dios le había dado todo el juicio”⁹, ahora dice con claridad lo que pretende comunicar, ahora usa un lenguaje oscuro y cifrado.

⁸ M. Blanchot: *A parte do fogo*, *op.cit.* : 21.

⁹ G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 470.

Miguilim no lo consigue descifrar, aunque lo intente en vano. Dito es diferente de los otros niños, y deja a Miguilim siempre con una interrogación: “Pero por qué era que Dito padecía esa sensatez—nadie castigaba a Dito, Dito sabía hacer de todo, y hablaba con las personas grandes siempre con causa, con firmeza.”¹⁰ La intención de descifrar a Dito (o al dicho) siempre es frustrada, porque es de su propia naturaleza (naturaleza del dicho) al afirmarse existente, afirmarse muerto, al afirmarse muerto, afirmarse infinitamente abierto.

La novela exhibe esa característica ambigua del lenguaje a través de varias estrategias. En primer lugar se patentea que la verdad del dicho puede mudar en conformidad con el hablante, es lo que ocurre con la expresión “¡Es mío!”¹¹, en el caso del pavo. El Chico Grande (*Menino Grande*) da este grito por ser el efectivo dueño del ave, Miguilim lo repite para agradar, pero el Chico Grande se siente amenazado en su posesión y ataca a Miguilim a pedradas. Por otro lado, el dicho muda de significado cuando muda de referente, como por ejemplo, en el nombre de los perros y del reproductor de la manada de bueyes: “Zé Rocha” y “Julinho da Túlia”¹² eran desagrazos del padre de Miguilim, el primer sentido de esos nombres de personas muere, cuando es atribuido a los animales. Lo mismo ocurre con “Rio Negro”¹³, que de río pasa a toro, o con los nombres que Patori atribuye al sexo de los bueyes y de los caballos: *verga* y *provincia*¹⁴.

Los innumerables aforismos y frases hechas que la novela presenta son dichos congelados que ya perdieron su condición de imagen y son, por eso mismo, otros dichos muertos, pero que están listos para adquirir nuevos significados dependiendo de quien los dice, para quien son expresados, en que contextos son proferidos. Eso ocurre cuando Miguilim rasga su ropa y el Padre le ordena que se saque los pantalones y que se desnude delante de todos; mientras la Madre las cosía, el chico piensa: “sólo eso, se moría de vergüenza”¹⁵, o cuando el Padre, explicando que no tenía condiciones de conseguir un toro mejor que Rio Negro, decía “Que de pobres iban a morir de hambre”¹⁶. Cuando Miguilim dice “morir de vergüenza”, la expresión mantiene

¹⁰ *Ibid.* : 490.

¹¹ *Ibid.* : 467.

¹² *Ibid.* : 469.

¹³ *Ibid.* : 489.

¹⁴ *Ibid.* : 493.

¹⁵ *Ibid.* : 490.

¹⁶ *Idem.*

su base metafórica, aunque el Padre, cuando se mata, de hecho muere de vergüenza por su condición de hombre destinado a ser siempre traicionado. De igual forma, cuando el Padre dice “morir de hambre”, la expresión no puede ser comprendida fuera de su carácter metafórico, no obstante es la misma expresión utilizada para explicar la muerte de Patori, y ahí, el sentido, deberá ser aplicado al pie de la letra: “Habían encontrado a Patori muerto, parece que murió de hambre, tornadizo vagando por aquellas chapadas”¹⁷. Las expresiones congeladas, “morir de vergüenza” y “morir de hambre”, son empleadas intencionalmente: de un lado documentan el poder del lenguaje de resignificarse, y por el otro, hacen referencia a su aspecto letal.

La novela vuelve aparente la estrecha relación entre lenguaje y muerte, tan bien representada por la sabiduría griega que derivó los vocablos *fonema* y *funereo* de la misma raíz (*foné/funé*) y concedió a la palabra *sema* un doble sentido: significado de un término y piedra tumular. Así todo el dicho está cerca de la muerte, aunque es desde el vacío del túmulo que se yergue. Sólo el recado no dado, el dicho que no encuentra receptor, es el que no muere. Así la carta escrita por Tío Terez direccionada a la Madre y que Miguilim no la hace llegar a su destino, se vuelve inofensiva tanto para el emisor como para el receptor. Sólo el canal de vehiculación —en el caso Miguilim— se expone al carácter funesto del dicho, ya que se queda infeliz y confuso, juzgando haber traicionado la amistad y la confianza del tío del cual tanto gustaba.

“Campo General” ilustra las características lingüísticas del dicho y sus funciones. Él puede ser usado para presentar o encubrir una realidad en función de lo que piensan los interlocutores. Miguilim se pone enfermo y juzga que es por causa de que el árbol del jardín había ultrapasado el techo de la casa, obedeciendo a una creencia popular. Dito, instruido por el mismo cuadro referencial, concuerda con la creencia de Miguilim y manda cortar el árbol. Al disculparse con el Padre, el niño dice una mentira que el oyente recibe como verdad. Ahí está el fingimiento que tanto pone a los poetas en evidencia. Dito, dueño de la palabra, dueño del lenguaje que lo califica, reacciona con aquella “honestidad” propia del escritor y de la literatura, ya que “en la literatura el engaño y la mistificación no son sólo inevitables, sino que también forman la honestidad del escritor, la parte de esperanza y de verdad que existe en él”¹⁸.

Miguilim reconoce que la palabra, en su función de presentar, es lo que concede existencia a lo que presenta. Así, en contra de la opinión de Nhani-

¹⁷ *Ibid.* : 513.

¹⁸ M. Blanchot: *A parte do fogo, op.cit.* : 300.

na de que Mutum es un lugar feo, desea contraponer las palabras del hombre de Sucuriju que había creído que el lugar era bonito. Por eso piensa que al regresar tendría “la buena noticia para darle a la madre: lo que el hombre había hablado—que el Mutum era un lugar bonito... La madre, cuando oyese esa certeza, se tendría que alegrar, se consolaría”¹⁹. Miguilim se da cuenta del valor lingüístico de la frase declarativa, esto es, el de instaurar una verdad. Por otro lado, la creencia de Miguilim de que el hombre tenía razón, se debe a otro factor importante: el ideológico. El lenguaje vehicula ideologías, valores, sentimientos, emociones. Los dichos serían tan verdaderos como más isentos fueran. Intuyendo que su madre tiene razones secretas para que no le guste Mutum, el niño cree que es verdad lo que dijo el hombre de Surucuriju “sólo por la forma que el muchacho había hablado: de lejos, ligeramente, sin ningún interés; al contrario que su madre”²⁰.

Como habitante del *sertão* que es, Miguilim cree en la magia de las palabras, les da a ellas un valor superior, valor de dar vida y muerte, ya que cree que la posesión de las palabras le asegura el dominio sobre las cosas, sobre el mundo físico y metafísico, por eso al sentirse enfermo, no le dice a nadie lo que está sintiendo: “la reza era para conseguir que él no muriera, y ponerse bueno. [...] Si hablase, los otros podrían responder que era así; si hablase, los otros entonces creerían que su muerte sería cierta, normal”²¹. El protagonista experimenta en este trecho la magia del lenguaje, su ambigüedad, al mismo tiempo tranquilizador (el poder mágico de la reza) y terrible (el poder mágico atribuido al lenguaje de los otros), porque vivencia el acto de decir una maravilla inquietante.

Otro aspecto que la novela aborda concierne al carácter aleatorio del signo lingüístico. Había un gato en la casa, y Tomezinho era incapaz de decir gato, palabra que los hermanos mayores le querían enseñar. Conseguía apenas decir *quó*, entonces el gato pasó a llamarse *Quóquo*. Miguilim cuestiona: “¿Por qué no le ponen a él el nombre verdadero de gato en las historias: Papá Rata, Sigurim, Romão, Alecrín Rosmanin o Mejores Agrados? ¿Si se llamara Rey Bonito... no podría?”²². Lo que el cuestionamiento del niño aclara es que todos esos nombres “verdaderos” son tan arbitrarios como el nombre que el hermano pequeño le dio al gato. Se atribuye también aquí un desplazamiento del signo. Tomezinho no consigue decir gato, con

¹⁹ G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 465.

²⁰ *Ibid.* : 466.

²¹ *Ibid.* : 485.

²² *Ibid.* : 474.

su lenguaje infantil, pero dice *Quóquo*, término que los pequeños hablantes del portugués de Brasil utilizan para nombrar al gallo. Entre los términos portugueses *gato* y *galo* sólo hay un trazo distintivo, que el habla del niño consigue destruir.

La novela exagera la función metalingüística, ya que Miguilim siempre está preguntando lo que las palabras quieren decir y siempre hay alguien que le responde y se las explica: “¿Rosa que cosa es ponerse héctico?—Niño no digas eso. Héctico y tísico son enfermedades que degradan el pulmón y acaban con la persona, lentamente uno va menguando, enflaqueciendo, no para de toser y llega a escupir sangre...”²³. Cuando la semántica de la palabra no puede ser expresada por un sinónimo, la explicación viene por medio de aproximaciones comparativas: “¿Qué es teatro Madre?—Miguilim preguntó.—‘Teatro es como si fuera un circo de caballitos...’”²⁴, y cuando las comparaciones son insuficientes para elucidar el significado del significante desconocido son acompañadas de las onomatopeyas, éstas que son dichos motivados: “¿Qué es la flauta Tío Terez? ‘La flauta es un silbido hecho instrumento la mejor imitación del piolar del *sanhaço grande* el *ioioioim* de ellos’”²⁵.

La dimensión metalingüística también se expresa en la tensión entre lo escrito y lo oral. Si hay un narrador que presenta los hechos en tercera persona, hay también los personajes cuyas voces son reproducidas o en los diálogos o a través del estilo indirecto libre. Este proceso permite a Guimarães Rosa la relación profunda que se verifica en su personalísimo estilo entre escrito y oralidad. La oralidad se marca en esta novela mediante frases hechas, proverbios, expresiones populares, en fin, por medio de dichos cristalizados y, porque cristalizados, muertos y listos para volverse significativos y originales otra vez. La novela al tratar de la muerte de Dito, trata del extraordinario poder del lenguaje: el poder mortífero y fecundante del dicho.

La novela emprende la discusión metalingüística y, concomitantemente, compone una tragedia, mediante un decir sin querer decir que anuncia la muerte, mediante enigmas que se colocan en el desciframiento y previsiones que se pueden realizar, de forma que palabra, silencio y muerte interaccionen. La realidad de una familia que vive en una cueva en las tierras perdidas de Mutum se cuenta a través de un lenguaje insinuante, como la de los an-

²³ *Ibid.* : 487.

²⁴ *Ibid.* : 477.

²⁵ *Ibid.* : 487.

tiguos oráculos, que parece querer anunciar y apartar el peligro inminente de la muerte, quiere la muerte simbólica del Padre por la relación adúltera de la Madre, quiere la muerte física del rival que el carácter violento del Padre hace suponer. Adoptando un lenguaje que anuncia la muerte, la novela comprueba el inquietante de lo desconocido que sólo en la letra se construye. Hay una tragedia emergente que el lenguaje oculta y desvela a través de frases que no se concluyen y permanecen suspensivas: tragedia de amor y muerte que se pretende alcanzar en medio de un torbellino indefinido de espacios significantes, que sugieren que todo el lenguaje sólo puede empezar con el vacío.

Esa constante amenaza se insinúa en las innumerables salidas de caza que los hombres del lugar hacen a los animales: caza al armadillo (*tatú*), a la serpiente *urutú*, al conejo, a los pájaros con las trampas (*arapucas*), al *taman-duá* bandera que cogió a Julim, ya que "También todos los días, arrastraba a los bichos muertos por la caza"²⁶; por los relatos de irreparables pérdidas: pérdida del *pingo de oro*, pérdida de la *cuca* del niño; por la agresividad del Padre. Todos estos pasajes se forman por dichos que prefiguran o encubren otros dichos, en un proceso fecundo de posibilidades que se espejan. Cazadas de animales equivalen a cazadas de hombres; muertes de animales equivalen a las de las personas; las pérdidas remiten a las frustraciones de sueños, de amores, de esperanzas.

La muerte anunciada está en el origen de la gran tragedia del hombre, la tragedia de su destino infeliz: vivir para morir. El hombre sólo es hombre porque se sabe mortal. Es esa terrible ciencia que eleva lo existente a la categoría de ser. La muerte está en el hombre como su parte más humana y, paradójicamente, como su parte más viva. Para el hombre que se sabe ser para la muerte, este acontecimiento está en el mundo, pero él sólo lo conoce porque su muerte está por venir. Entonces, morir es lo mismo que perder el hombre que él es, porque es perder la muerte. No es la muerte en sí que es trágica y, sí, la vida en la eminencia de la muerte, o la certeza de volverse incapaz para la acción, certeza de que ya no puede morir:

Mientras vivo, soy un hombre mortal, pero, cuando muero, cesando de ser un hombre, ceso también de ser mortal, no soy más capaz de morir, y la muerte que se anuncia me causa horror, porque la veo tal y como es: no es más muerte, pero es la imposibilidad de morir.²⁷

²⁶ *Ibid.* : 473.

²⁷ M. Blanchot: *A parte do fogo, op.cit.* : 324.

Miguilim cuando juzga que su muerte es inminente, empieza a recordar las pequeñas cosas del día a día: el rapé de la abuela siendo tostado y molido, la leche azucarada que le daban con hojitas de hortelana, la papilla de maíz (*fubá*) que tomaba todas las mañanas y llora. Sus familiares pensaban que el lloro era consecuencia del miedo del purgante que le fue prescrito, pero no era. Su miedo era de perder lo cotidiano y, de dejar de hacer las cosas más simples, perdiendo con la muerte la posibilidad de reaccionar, lo que equivale a la posibilidad de morir en otra época: “Miguilim estaba sólo llorando, no era del miedo a la medicina, no era nada, era sólo toda la diferencia de las cosas de la vida”²⁸. Dito, a su vez, tiene miedo de dejar de ser capaz, no quiere morir para ser útil a todos los de la familia: “A mí me gustan todos. Por eso es que no quiero morir y crecer, cuidar del Mutum, criar mucho ganado”²⁹. Vivenciando en sus vidas la muerte anunciada, los niños frecuentemente aluden a la muerte y al miedo en sus conversaciones. Así, comentando sobre el Grivo, niño pobre y solitario que de tanto en tanto aparecía en la hacienda, Miguilim se preguntaba: “El Grivo tosía mucho, ¿será que él no tiene miedo de morir?”³⁰. Ese miedo de ya no ser capaz es la tragedia que se anuncia a Miguilim, cuando él se juzga contaminado por la tuberculosis y próximo a la muerte. Tragedia que se anuncia a Dito, víctima del tétano. En la inminencia de la muerte, ambos demuestran temor y preocupación, porque antes del miedo de dejar el mundo, es del miedo de dejar la muerte que padecen los dos hermanos, miedo del que padece toda la humanidad.

Además de esa tragedia que es general, hay otra, particular y doméstica, de que poco a poco los chicos van tomando conciencia. Tragedia inscrita en el no querer decir. Jacques Derrida, estudiando el episodio bíblico entre Abraham e Isaac (la orden funesta dada por Elohim, la obediencia ciega del padre a la ley, y el silencio que envuelve la escena), encuentra en el silencio de los participantes del anunciado sacrificio un camino para la comprensión literaria. Cuando Isaac pregunta al padre dónde está el animal del holocausto, el padre no dice a Isaac que él sería el cordero, le dice, simplemente, que Dios lo proveerá. Abraham habla, pero sin hablar, responde, pero sin responder, dejando en el vacío la verdad cruel que el agente y el paciente de la muerte sacrificial sienten fluir de las palabras no dichas, que suenan como un pedido de perdón, por no poderse verbalizar.³¹ El episodio bíblico es una tragedia

²⁸ G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 495.

²⁹ *Ibid.* : 516.

³⁰ *Ibid.* : 510.

³¹ J. Derrida: *Dar la muerte*, Barcelona: Paidós, 2000 : 117.

familiar en que una ley superior (la de Dios) se hace mayor que el amor (del padre al hijo). Isaac comprende el disimulo de Abraham. Esa comprensión silenciada lo vuelve adulto. Es una tragedia semejante a la que figura en "Campo General", cuando palabras amordazadas, atravesadas por reticencias cargadas de significación, parecen reflexionar una interrogación siempre repetida y una siempre repetida perplejidad con lo no dicho, a suscitar nuevas cuestiones, ya que "El Dito preguntaba a continuación"³², o parecen ilustrar el pensamiento único de todos los hablantes: perdóname por no poder decir, perdóname por no querer decir, y mismo sin querer, el secreto se dice. En la novela todo se resume "en el parentesco que se estableció entre las palabras pensadas, ausencia de habla y muerte"³³.

Quien descubre la pelea entre el Padre y la Madre es Dito, niño adulto antes del tiempo, y es su dicho que da ciencia al hermano: "– Padre está peleando con Madre. La está insultando y la ofende mucho, mucho. Estoy con miedo, él quería pegar a Mamá... [...] – Yo creo que Padre no quiere que Madre converse nunca más con Tío Terez... Madre está con hipo y llorando más de la cuenta"³⁴. Es precisamente lo que Dito no dice que dejó segregado en las reticencias, lo que hace a Miguilim descubrir el drama familiar: "Miguilim entendió todo tan deprisa que costó entender"³⁵. Las palabras encubiertas, que traban la verbalización, dan paso a lagunas significantes, cuando proferidas también por otros personajes, ya que siempre están encubriendo y, paradójicamente, revelando el secreto de Terez y Nhanina. Abuelita Izidra de quien se dice que veía en la oscuridad (expresión que tiene un doble sentido) expulsa Tío Terez llamándolo de Caín. La negra *Mãitina* dice "que todo lo que hay que pasa es hechizo..."³⁶, así de un lado la traición, y de otro, la inevitabilidad trágica son anunciadas.

La concepción trágica de la existencia moldó el pensamiento occidental a partir de dos fuentes culturales: la greco-latina y la judeocristiana. Ambas hacen la tragedia a partir de un error que puede ser el resultado de una afirmación absoluta de libertad contra la opinión común, tragedia de la desobediencia, o el resultado de una obediencia mortífera a la *doxa*. En el caso bíblico, la tragedia de Abraham es fruto de su obediencia a la Ley, tal y como es la tragedia clásica de Efigenia. Pero es más común la tragedia de-

³² G. Rosa: 'Campo Geral', *op.cit.* : 497.

³³ M. Blanchot: *O espaço literário* (trad. Álvaro Cabral), Rio de Janeiro: Rocco, 1987:106.

³⁴ G. Rosa: 'Campo Geral', *op.cit.* : 470.

³⁵ *Idem.*

³⁶ *Ibid.* : 472.

corriente de la desobediencia proveniente de la osada afirmación de un yo en *hybris* contra la soberana ley que organiza la vida comunitaria. En choque, agónicamente, se confrontan la libertad del sujeto y los cuadros referenciales que rigen su mundo. Ese error de origen puede pasar de una generación a otra, como herencia contaminada: tal es el error Adámico pasado a la sociedad judaica y a la cristiana, tal es el error que, en el antiguo teatro griego, singularizaba la familia de los Átridas. Sexualidad, amor y muerte se juxtaponen en la configuración de la tragedia, cuando las libertades individuales no se someten a los poderes superiores que legislan los comportamientos.

La moralidad del *sertão* es rígida en lo que concierne al comportamiento sexual de la mujer. Hay dos tipos opuestos de mujer, que el *sertão* reconoce y admite, pero cuyos territorios están bien delimitados y no son intercambiables: la mujer doméstica, inserida en el *domus* (casa) y sometida al *domus*, (padre o marido), y la mujer libertina, de puerta abierta al tránsito de los hombres. La abuela materna de Miguilim pertenecía a la segunda categoría. Cuando envejeció, la Abuela Benvinda sólo rezaba y “Un vaquero le contó al Dito, en secreto, que la Abuela Benvinda cuando era joven había sido una mujer de vida libertina, de las que los hombres van a la casa de ellas, y que cuando se mueren van al infierno”³⁷. Benvinda, para quien los hombres eran bienvenidos, al aproximarse de la muerte, reza por miedo al infierno, reza como penitencia al pecado, al error de la juventud. El comportamiento de la madre, joven, bonita, fogosa, soñadora, reproduce la herencia maldita, el error primordial. Parece querer seducir a cuantos le llegan a casa: Tío Terez, Luisaltino, y hasta el Señor Aristeu que ella consideraba un “hombre bonito y alto...”. El habla reticente de la Madre dice lo que ella quiere mantener en secreto: su imperioso deseo. La Abuela Izidra, que ve de lejos, ya que era capaz de “profetizar las cosas”³⁸, estaba en contra del comportamiento de la Madre, porque desobedecía la ley del *domus*, un ejercicio de libertad que contrariaba la moralidad del *sertão*. Así como Benvinda, Izidra también juzga que la reza podía apartar el Mal, aunque no la reza de la mujer pecadora, sino la de sus hijos inocentes. El tema trágico de la inocencia mediadora, que se encuentra presente en el imaginario occidental desde la *Ifigenia en Aulis*, de Eurípides, se hace presente, por eso Izidra convoca la mediación de los infantes, explicando: “La inocencia de ellos es la que puede librarnos de bravos castigos, el pecado ya firmó aquí en medio, braseándonos”³⁹. Izi-

³⁷ *Ibid.* : 478.

³⁸ *Ibid.* : 464.

³⁹ *Ibid.* : 478.

dra (no es por acaso que su nombre sea formado por hidra—agua) es la que, por interpuestas personas—los niños inocentes—, va a buscar apagar el fuego/pecado que “ya se firmó [...]braseándonos” en el medio de todos. Al oír a Izidra, Nhanina bajaba la cabeza y se quedaba en silencio, así confirmaba, mediante el silencio, su propio pecado, el fuego que la ponía en la brasa. Por las insinuaciones de los involucrados, por sus silencios, o por los lastimosos suspiros de Nhanina, el pecado de origen se evidencia: “Al comienzo de todo había un error—Miguelim lo conocía, entendiéndolo poco”⁴⁰. Como Isaac, Miguilim perdió la inocencia, se hizo adulto, comprendiendo las lagunas dejadas por el lenguaje reticente de sus interlocutores. No es por casualidad que la primera alusión a Miguilim es la que él había hecho siete años y se iba a crismar, recibir una señal que, en el caso, es el de haber alcanzado la posibilidad de comprender, al entrar en la edad de la razón.

La naturaleza sexual del error se expone en la respuesta dada por la Madre a la pregunta de Miguilim sobre cómo saber si una acción estaba bien o mal hecha. Miguilim dudaba sobre el valor a atribuir al hecho de no entregar la nota que Tío Terez había enviado a la Madre. Pregunta a Rosa, a Vaquero Zé, a Dito, y a la Madre. La respuesta de Nhanina es sintomática por asociar el placer al pecado: “Ah hijito mío, todo lo que la gente cree que es muy bueno de hacer, si le gusta de más, entonces ya puedes saber que esta malhecho”⁴¹.

Concomitantemente a la comprensión de Miguilim, los lectores de la novela pasan a encontrar respuestas que estaban suspendidas en preguntas sugeridas y cuya casualidad se mostraba siempre deficiente: ¿por qué el padre maltrataba a los hijos que nacían con cabello negro, Miguilim y Chica, y no a los de cabellos pelirrojos como los de él?; ¿por qué los hermanos se mofaban de Miguilim por no tener apellido?; ¿por qué la familia salió de Pau Roxo?; ¿por qué los nombres dados a los perros pertenecían a José Rocha y Julinho da Túlia que no eran del agrado del Padre?; ¿por qué el Padre odiaba a tales hombres?; ¿por qué a la Abuela Izidra no le gustaba la Madre, renunciando “cuestión de peleas y muertes, deshaciendo las familias”?⁴²; ¿por qué los niños creían que no sería buena idea que el Padre trajera a Luisaltino para trabajar con él?; ¿por qué el Tío Terez, al que le gustaba tanto Miguilim, se callaba cuando éste aludía al Padre? Estas preguntas anuncian una violencia expuesta y preservada en cuya presencia los comentarios se hacen superfluos

⁴⁰ *Ibid.* : 466.

⁴¹ *Ibid.* : 502.

⁴² *Ibid.* : 473.

e inoportunos, de ahí los silencios cargados de mensajes. Todo se aclara a partir del error heredado por Nhanina y que las hablas trabadas, las pocas palabras y los silencios entre dichos desvelan.

Son los dichos silenciados que instauran la tragedia, creando una estructura “suspendida” por una serie de cuestiones. Un comentario sobre lo que posiblemente pasó se transforma en una interrogación sobre lo que podrá pasar. Un pasado se pone en escena como capaz de decidir el futuro y ese futuro está suspendido por la libertad individual sobre lo que hacer con él. El sentido de seres y actos depende de una ley que está por encima de la libertad individual para administrar pasado y futuro. Esa estructura en que tiempo, libertad individual y ley se conjugan está en la raíz de la tragedia⁴³, dejando a los personajes suspendidos en el lenguaje, temerosos delante de la inminente muerte que sólo el lenguaje puede anunciar.

“Campo General”, así, se descodifica en sus significaciones múltiples: 1) es “campo” donde se traba la lucha entre lo dicho y lo silenciado para la constitución del sentido; 2) es “campo” donde batallan las emociones primarias, amor y odio, y los imperativos hedonísticos individuales, que llevan a la traición, y los éticos grupales que prescriben la fidelidad; 3) es “campo” donde se entierran personajes y palabras; 4) es “campo”, aún, de donde brotan vivos los dichos que tejen la historia. La novela, así, filosóficamente, devuelve al dicho su condición primera de *logos*, razón, trabajando la tragedia del ser humano como tragedia del conocimiento: saber es descubrirse mortal, es el “principio de desconocidas tristezas”⁴⁴.

⁴³ R. Barthes: ‘O teatro grego’, in *O Óbvio e o obtuso* (trad. Isabel Pascoal), Lisboa: Edições 70, 1984: 61-79.

⁴⁴ G. Rosa: ‘Campo Geral’, *op.cit.* : 492.