

Pícaros sobrevivientes

Carolina Kelly¹

Universidad Nacional Arturo Jaureche
caritokelly@gmail.com

Resumen: El presente trabajo analiza *Bandoleros* y *Hotel Atlántico* del escritor brasileño João Gilberto Noll con el objeto de leer allí los modos en que esas novelas re-escriben, a su vez, dos interdiscursos modernos: el relato de viaje, por un lado, y la picaresca, como un subtipo del primero, por el otro. Se intenta demostrar que, como textos contemporáneos, los personajes se presentan como “pícaros sobrevivientes” que buscan, como muertos-vivos, otros lugares desde donde percibir una realidad intrascendente y muerta para arribar a otras formas posibles de vitalidad deseada. Son antihéroes marginales que quieren salirse de “la vida”, pensada como trampa, ilusión y engaño. Así, un tipo particular de exilio y de lo propio puede leerse en esos textos.

Palabras clave: João Gilberto Noll – Relato de viaje – Picaresca – Exilio – Lo propio

Abstract: This paper analyzes brazilian writer João Gilberto Noll works, *Bandoleros* and *Hotel Atlántico*, with the aim of reading how this novels re-write two modern interdiscourses: on one hand, the travel narrative, and, on the other, the picaresque, considered as a subtype of the first one. It attempts to demonstrate the way the characters, in those contemporary texts, appears themselves as rogue survivors that look, as "living-dead", for other places from where they can perceive a non-transcendent and dead reality in order to arrive at other possible forms of desirable vitality. They are considered as marginal antiheroes who want to opt out of “the life”, which is, in turn, thought as a tramp, delusion and deceive. Therefore, a particular type of self-exile and of one’s own can be read in those texts.

Keywords: João Gilberto Noll – Travel story – Picaresque – Self-Exile – One's own

¹ **Carolina Kelly** es Licenciada y Profesora en Letras de la Universidad de Buenos Aires, con especialización en Literatura Argentina y Latinoamericana. Desde el 2014, dicta las materias Lengua y Taller de Lectura y Escritura, en la Universidad Nacional Arturo Jaureche y, desde el 2016, es profesora de Lenguaje, Lógica y Argumentación en la Universidad Argentina de la Empresa. Actualmente, está en proceso de redactar su tesis de Maestría en Estudios Literarios Latinoamericanos de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Además de dar clases de español (2008-2015), Literatura y Lingüística en el Instituto Superior en Letras Eduardo Mallea (2008-20013), y Comprensión y producción escrita y oral en la UTN (2012), escribió reseñas y notas en los suplementos de Cultura de los diarios *Página 12* y *Perfil* (2011-2014). Tiene algunos artículos académicos publicados, y varios trabajos presentados en congresos y jornadas.

Bandoleros (1985), *Hotel Atlántico* (1989), *Harmada* (1993), *A cielo abierto* (1996), *Berkelley en Bellagio* (2002) y *Lord* (2004) son, hasta ahora, las novelas traducidas al español rioplatense (Ed. Adriana Hidalgo) del escritor gaúcho João Gilberto Noll, si bien su bibliografía es mucho más vasta. A propósito de sus textos, principalmente de los últimos, ya la crítica ha referido el “nomadismo amnésico” de sus narradores protagonistas, quienes relatan “experiencias de despojo”: en última instancia, una forma particular en que la literatura contemporánea reescribiría hoy el modo en que imagina y piensa las modernas nociones de “identidad”, “memoria” y “territorio” (Aguilar, 2006) o, mejor, la forma en que la modernidad imaginó y pensó, hegemónicamente, esas categorías. También, las historias noveladas de Noll² han sido leídas a partir de la figura de la metamorfosis de “un hombre que vive para huir”, que arriba, en última instancia, a una “gran nada” (Castello, 2004). Y, en general, se ha sostenido que todas sus narraciones son viajes de los que no resulta ningún aprendizaje (ninguna experiencia), “ninguna función liberadora, pedagógica o edificante” (Idelber Avelar, 1999³) y en los que, si hay alguna forma de redención, esta solo existe como rara pero contundente “epifanía de lo inasible” (Aguilar).

La experiencia, el gran *topoi* renacentista y la clave de la génesis y la constitución del género “relato de viaje” (Normand Dairon, 1988), fue entendida entonces como “el saber del mundo” que había que reivindicar, no sin tensiones, por encima del saber libresco. Pero, además, como se sabe, por medio de aquel novedoso género, se conformó un tipo particular de relato totalizador (teológico) que legitimó, principalmente, la búsqueda

² Noll, significativamente, ha privilegiado el trabajo con el género novela, muy por encima de cualquier otro.

³ Para Idelber Avelar, en Noll y en términos benjaminianos, “La dialéctica de la experiencia se encuentra en suspenso, enfrentándose permanentemente a la tarea de comenzar de nuevo”. Por eso, según su perspectiva, no hay “pulsión reconstitutiva” y ningún momento epifánico (ni encuentro con la alteridad) “posibilita la reorganización significativa de la experiencia pasada”.



de la unidad perdida. Es en este sentido que los dos textos que inician la serie referida al comienzo y que serían, al menos para el lector de las traducciones hechas hasta hoy, los dos primeros, *Bandoleros* y *Hotel Atlántico*, podrían ser leídos como novelas que releen al género y, en esa primera clave, se inician cuando el mundo ya está completamente caído, después de una catástrofe que nunca se narra pero que siempre está presente y que es el verdadero Origen de estos viajes por la pobreza, el hambre y la miseria. En general, y no solo en estas dos novelas, los protagonistas de Noll son artistas frustrados (escritores o actores) que imaginan y hacen o harían *cualquier cosa* para no tener que ocuparse, precisamente, por vivir, es decir, por sostener relaciones de pertenencia y/o de propiedad (del tipo que sean), que piensan falsas y tramposas, porque así, libres de esa necesidad “vital”, podrían dedicarse a pensar otra vida, acaso una potencial e imposible.⁴ En este sentido, se exhiben como sujetos “desocupados” (“es así como le llaman a la gente como yo”, H.A.), desafiados (no tienen casi ningún bien, ni la propiedad del nombre propio, ni una genealogía o filiación conocidas) y, voluntariamente, desapegados.⁵ En última o primera instancia, los protagonistas de Noll y los personajes con quienes se cruzan y se apegan por momentos (algunos de los cuales funcionan como sus dobles espejados)⁶ ya están, desde el inicio del viaje, la novela y el mundo, caídos, perdidos, extraviados y más o menos despojados,

⁴ Una de las conjeturas desesperadas del narrador de H. A queda enunciada así: “Yo también sería capaz de matar y así me ganaría una celda y comida del Estado. Tal vez volvería a dibujar (...) y quizás disfrutar” (12).

⁵ Como dice el narrador de *Bandoleros*, desde lo que él llama, paradójicamente, una “insensata sabiduría”: “El hecho es que las personas se buscan llenas de heridas y se eluden con una conversación. Piensan que de conversación en conversación se va aguantando hasta morir” (20). Y en *Hotel Atlántico*, durante todo el primer tramo de su caminata, el narrador busca, por oposición, eludir a las personas y las cosas. Como no puede hacerlo, se emborracha y huye hacia “otro lugar”, que nunca se conoce pero que se busca por una “necesidad loca”.

⁶ Por propia escisión del protagonista o porque otros personajes funcionan como dobles de este.

y no solo no acumulan saberes “humanísticos” sino que sus itinerarios, lejos de evolucionar a una instancia superadora y sintética, se constituyen en “cuentas regresivas” (*Hotel Atlántico*) o en “fases terminales” (*Bandoleros*) de un progresivo declinamiento vital o una “degeneración” (palabra que aparece con no poca frecuencia en estos dos textos). En los estertores y postrimerías del viaje, los únicos saberes que se obtienen son la pesadilla y el vacío,⁷ y algún libro escrito sin ventas (*Sol macabro* en *Bandoleros*); y la propia mutilación y la muerte, y algún papel secundario en una telenovela (*El hombre que quería ser Dios* en *Hotel Atlántico*). Pero, además, a diferencia del relato de viaje clásico, en estos dos textos y como se refirió, los narradores protagonistas viajan para exiliarse de la vida, definida como un juego tramposo y espectral, de falsas pertenencias y propiedades, de espejismos de luz repetidos y comodidades seductoras, pero engañosas, que “atrasan”. Y también viajan porque desean pensar y, acaso, sentir *otra cosa*⁸: *una vida*. Por eso, estos artistas anónimos y todos los muertos-vivos con los que se cruzan o, como se refirió, se apegan, caídos de la vida, al margen (a veces por voluntad, a veces sin saberlo),⁹ conforman también, por lo menos en *Bandoleros* y en *Hotel Atlántico*, un mundo de pícaros¹⁰

⁷ Hacia el final de la novela, el narrador dice: “(...) ninguna experiencia cautivante, nada quedó de mi viaje” y, luego, señala su deseo de “olvidar lo más posible que yo había vivido una pesadilla y no un viaje, y que nada, absolutamente nada, me esperaba en el Brasil.” (173).

⁸ Dice el narrador de *Bandoleros*: “Hay tantas mañas en el aire, *atrasando la vida*, que no llevan a nada...” (142, las cursivas me pertenecen).

⁹ Esta diferencia, en Noll, no es menor: los otros artistas con los que el narrador se cruza en su peregrinación contemporánea (el pequeño poeta suicida que “solo se interesaba por el arte de morir” o el músico negro ciego del saxo, en *Bandoleros*) son marginales porque las circunstancias sociales, económicas y políticas los llevan a eso pero también porque prefieren el hambre y “tocar el saxo sin calendario”; en cambio, los otros no-artistas (Steve o Ada, e inclusive Joao, en *Bandoleros*) también son marginales, sin entender bien por qué, o entendiendo lo contrario, o peleando, con cierto optimismo, por no serlo. De una u otra forma, el efecto de aplanamiento y nivelación final es indiscutible: en Noll, todos terminan igualmente mutilados, enfermos, hambrientos de *otra cosa*. Y muchos terminan, literalmente, muertos.

¹⁰ En líneas generales, la picaresca apareció como un género crítico de la sociedad estamental de su tiempo, especialmente de sus valores juzgados hipócritas. Y el pícaro



sobrevivientes, segunda clave para (re)leer a Noll y, tal vez, a una tradición literaria presente en otros escritores brasileños contemporáneos (Glauco Mattoso, João Antonio, etc.). Pues bien, para empezar, en los dos textos de Noll, es la voz de este artista sin nombre (escritor en *Bandoleros* y actor en *Hotel Atlántico*) quien adopta el tono de la confesión para contar sus peripecias, exhibiéndose como un miserable empobrecido, enfermo y hambriento (*Bandoleros*), o un mutilado, un deshecho¹¹ y, finalmente, un muerto (*Hotel Atlántico*). Pero también, y habría que insistir sobre esta dimensión literaria y ética, muchas veces se presenta como un narrador caprichoso, inconsistente, aprovechador, revulsivo e inescrupuloso, cuya volubilidad recuerda a los narradores protagonistas burgueses de Machado de Assis, aunque acá se trate de una volubilidad¹² de otra clase, corrida a lo marginal y lo picaresco. Sus movimientos o sus detenciones obedecen a “razones” no siempre conocidas: o bien se ve retenido por alguien sin saber bien por qué ni cómo (*Bandoleros*), o compra un pasaje para un lugar porque “el tema le interesaba” (*Hotel Atlántico*), o decide quedarse en un lugar por una “lejana necesidad imposible” (*Bandoleros*), o salir por una “necesidad loca” (*Hotel Atlántico*), o simplemente porque se le ocurren nuevas ideas que

apareció como un anticaballero, falso religioso o converso marginal, que vaga en una “epopeya del hambre” y en un mundo donde solo se sobrevive gracias a la estafa y al engaño, es decir, donde toda expectativa de ascenso social es una ilusión. Se ha leído a la picaresca como la falsa autobiografía de un pecador arrepentido, que funcionaría así como un *exemplum* por la negativa, es decir, un antihéroe castigado

¹¹ Gabriel Giorgi (2008) ha leído este “excedente” y “desperdicio” en los personajes de Noll desde Agamben y Delleuze, es decir, como aquello “inassignable”, inmanente a la “vida nuda”, que se constituye, por eso mismo, en pura potencia transformadora.

¹² De hecho, el nombre “bandoleros” refiere, como sustantivo y en sintonía con el mundo de la picaresca, “bandido”, “embustero”, “fugitivo”; pero, como adjetivo, refiere “inconstante, voluble, errante”. De modo que son las dos dimensiones significativas las que habría que poner en juego a la hora de pensar el título de esa novela. Aunque es el personaje Steve el amnésico fugitivo que vive en el desierto de Viamao, cual viejo animal desesperado y/o mineral que ha olvidado su condición de hombre, quien además le dice “bandolero” al narrador protagonista, no está claro quién es quién (puesto que ambos funcionan, en varios momentos, como dobles), y el plural del título conserva, con celo y perspicacia, esa ambigüedad irreductible.

lo desvían hacia *otro lugar*. Como si la aparente inmotivación de esa necesidad voluble fuera paradójicamente su modo de transitar, de resistir y de sobrevivir un mundo caído, que ha perdido las formas de significar y dar sentido de manera irremediable, o cuyas formas y razones se presentan falsas, vacías y muertas. Y entonces el viaje literario fuera la figura ejemplar para escribir esa ruina, como un espacio liminar que inscribe, en simultáneo, un estar y no estar vivo, la forma de una necesidad desviada y desconocida, que siempre se mueve hacia adelante, en busca de *otro lugar*. Por eso, las dos novelas, y los viajes que narran, pueden ser leídas como confesiones errantes de la conciencia de un yo, artista anónimo y voluble, quien, aunque tantas veces sostenga lo contrario, no para de pensar (y de imaginar, y de elucubrar, y de soñar), y que no tiene nada más para hacer en esta vida, salvo su deseo de salirse de ella. Desengañado y crítico como en la picaresca, este artista antihéroe está “en las últimas” e inicia un viaje porque, como dice el narrador de *Bandoleros*, “comenzaba a pensar (...) que todo se repetía mucho, y que ya era demasiado tarde para hacer algo” (42) y “Quería pasar por lo menos 24 hs. fuera del juego. No pertenecer ni a nadie ni a hecho alguno” (19), es decir, y como ya se refirió más arriba, desea, aunque casi nunca lo logre, no ser re-tenido ni de-tenido por cosa alguna en su dominio. En estos mundos caídos y ruinosos, se parte de la muerte para llegar a la muerte¹³ y, a diferencia de la picaresca clásica, los

¹³ En *Bandoleros*, el viaje se inicia con la inminente muerte de Joao, el amigo del narrador, esperanzado en la posibilidad del “hombre nuevo latinoamericano”, que está por ocurrir (aunque ya ocurrió) y quien morirá de una enfermedad nerviosa autoinmune desconocida, días después del final de la novela, cuando el narrador regresa de Boston (U.S.A) a Porto Alegre (Brasil). En *Hotel Atlántico*, la narración se inicia con una muerte cualquiera en el marco de lo que, con rapidez, adopta la forma de un disparatado *thriller* para devenir relato hagiográfico absurdo y pícaro, en el que el actor protagonista se convierte primero en un falso cura (como en la picaresca, el falso religioso) y, luego, en un mutilado (como en la picaresca, un converso marginal), sin saber muy bien ni cómo ni por qué le ocurrieron esas cosas: “Le dije a Sebastiao que algún día esperaba comprender por qué había ocurrido todo así...” (118). Relato martiroológico (recuérdese que Sebastián es el “Apolo cristiano”) y crístico: el narrador muere cuando empieza “el primer día del mundo”, y así el actor de

sobrevivientes de Noll no exhiben una libertad como único gran bien (aunque en aquel género también se desenmascara la falsedad del libre albedrío) sino que quieren liberarse, exiliarse, salirse y huir de la vida espectral en la que viven y que los atraviesa completamente¹⁴. Acaso, por eso, el narrador de *Bandoleros* dice: “Quiero caminar como si no aceptase nada. Fuese pura oposición.” (29) Frente a un mundo que es presentado como pura “crisis” (económica) y “peste” (moral) que “nadie parecía ver” (*Bandoleros*), el narrador de Noll rechaza, como “pura oposición”, las visiones luminosas, coherentes y precisas, y se mofa de ellas porque sostienen y legitiman saberes que se presentan, finalmente, como repeticiones espectrales del Mundo Exterior que no dejan ver¹⁵. Acaso por eso se define, o simula aparecer frente a los otros, como un “ciego de nacimiento”, un “idiota incurable” con un “absceso en el pensamiento” (*Bandoleros*) que persigue y defiende un tipo de visión más nebulosa, onírica y boeda que, por oposición a la claridad lineal, progresiva y unívoca, percibe las cosas como apariciones¹⁶ intempestivas, que viajan, se repiten y reaparecen, nunca del todo iguales, y que se corresponden de maneras no

papeles secundarios se convierte, en esta vida de engaños y estafas, en un Cristo mutilado y deshecho, solo recogido por otro mártir, y ambos fugados de una comunidad fanática y brutal. He ahí, los *exemplum* castigados, acaso más disparatados o inverosímiles en esta picaresca contemporánea, en la que no hay lugar para el arrepentimiento porque sus antihéroes no entienden nunca qué les pasó.

¹⁴ Los narradores protagonistas siempre se muestran escindidos: en *Bandoleros*, otra de las razones que el narrador expone para justificar su deseo de viajar es: “Quiero borrar a este presumido que me acompaña y que no pasa de ser un cobarde” (29) y en *Hotel Atlántico* sostiene: “Caminar en la bruma acompañado solo por un fantasma.” (33).

¹⁵ En *Bandoleros*, toda la historia de Ada y su iniciación en la Sociedad Mininal como “nuevo humanismo” podría leerse desde esta clave: “Es eso lo que necesitamos: exactitud en el pensar, claridad en el decir y realización. Fuera de eso, vagamos como ciegos. Y los ciegos en las Minimales tendrán otro contenido: incitarnos hacia la luz, siempre más hacia la luz.” (75) El narrador se burla pero también se horroriza de este *new age* humanista y del estado “luminoso” de nuestro tiempo: “Yo y todos estábamos sufriendo de un ridículo, pero ese ridículo no me daba ganas de reír aunque sí un miedo atroz.” (71).

¹⁶ Por lo menos en estas dos novelas, es notoria la recurrencia del verbo “aparecer” y no “ver”. Las personas y las cosas “aparecen” o “desaparecen”, cual espectros que no se alcanzan a *ver*.



obvias ni claras ni lógicas.¹⁷ Tal vez esa visión o percepción fantasmagórica es elegida por el narrador de Noll para ver, contar y cantar un mundo porque devuelve a *las cosas* (personas, animales, minerales) a una dimensión espectral que la visión luminosa, hegemónica, enmascara. Y de ahí también el efecto de confusión que generan muchas de sus escenas “parecidas”, cuyas temporalidades se entremezclan,¹⁸ y que también podría leerse como un voluntario efecto de un modo de percibir el mundo que parece haber perdido, a diferencia de la picaresca, toda forma de trascendencia.¹⁹ Si no se puede salir de la vida-luminosa y sus necesidades falsas y engañosas, entonces, acaso como un grito desesperado y repleto de angustia, se desea ver (imaginar, pensar y contar) el mundo, y las cosas que habitan en él, como apariciones, fantasmas o imágenes esfumadas,²⁰ que siempre amenazan con presentarse, de un momento a otro, como *lo siempre igual*.²¹ Ahora bien: esta mirada que devuelve a las cosas una entidad espectral, ¿debe ser leída como crítica que devela alguna verdad del estado presente

¹⁷ En *Bandoleros*, el modo en que el pelo pelirrojo de Peg Hawthorne *viaja* y luego re(aparece) en la peluca pelirroja con la que Ada vuelve de la experiencia mininal en Boston, en silla de ruedas y sin habla, a Brasil y, luego, vuelve a aparecer en el pelirrojo de Jill, la novia de Steve, es pertinente como ejemplo de estas “apariciones fantasmagóricas” que ocurren, aunque nunca sean *lo mismo*.

¹⁸ Un ejemplo de este efecto “fantasmagórico” podría ser el pivoteo que hay, en *Bandoleros*, entre la escena del desierto de Viamao con Steve y la escena de la casa de Steve en Boston, que en muchas oportunidades nos hace preguntarnos a los lectores: ¿qué, dónde y cuándo ocurrió lo que se rememora?

¹⁹ Inclusive, en las dos novelas de Noll, muchas veces, los personajes dicen ver apariciones de tipo místicas o religiosas, como Joao en *Hotel Atlántico*, quien, hacia el final del viaje, ya cuando el narrador está prácticamente mutilado y a punto de morir, narra estas escenas místicas para “continuar apegándome a lo poco de vida que aún me quedaba” (95). Sin embargo, en general, el narrador se muestra escéptico frente a estas otras visiones.

²⁰ Hacia el final de *Bandoleros*, el narrador, cuando ya está por viajar a Nueva York desde Boston, para volver a Brasil, dice que deseaba “continuar viendo todo esfumado. Necesitando esa niebla... y que ella dejara caer su peso sobre el mundo (...) y que en ella yo no necesitara más volver a ningún país” (170).

²¹ Idelver Avelar (1999) sostiene que, en Noll: “Los frecuentes viajes se niegan dialécticamente en el fuerte parecido de los lugares, en la imagen de un mundo en que la alteridad, como tal, corre el riesgo de la extinción.”

del mundo o, más bien, señala el límite de esa percepción que, no sin tensiones, desespera por alcanzar otro *lugar* desde donde mirar? Si aceptamos, por el recorrido hecho hasta acá, que en estos textos de Noll no hay redención o trascendencia posible, los viajes que sus textos escriben ¿significan *nada*, la imposibilidad de la experiencia o intempestivas “epifanías de lo inasible”? ¿Acaso estas lecturas críticas podrían también estar exhibiendo ese mismo límite incómodo, como síntoma ambiguo, inherente a una percepción moderna que insiste, en la contemporaneidad, en encontrar algo, una experiencia, una epifanía, un sentido en el texto itinerante de Noll?

En *Bandoleros* y *Hotel Atlántico*, los viajes se demarcan, aunque desdibujados o contaminados en sus “parecidos”, en lugares geográficos específicos. El primero traza distintos itinerarios entre Porto Alegre, Río y Boston;²² y el segundo, entre distintos lugares de Brasil. El *oikos* o *domus* (“economía” en griego y latín, respectivamente), es decir, el hogar o patria como punto de referencia “en relación con el cual cualquier vagabundeo puede ser comprendido (abarcado al tiempo que entendido)” y “del cual se parte y al cual se espera regresar”²³ (Georges Van Den Abbeele “La

²² Las relaciones que pueden trazarse entre Brasil y Estados Unidos son, como puede preverse, críticas. El interdiscurso “el viaje del brasileño o del latinoamericano a la América-América” aparece valorizado socarronamente, especialmente en *Bandoleros*. El escritor *gaúcho* frustrado vuelve solamente con una novela (en abismo, la que leemos) que no hablará sobre “ninguna experiencia cautivante” porque “nada quedó de mi viaje” y que no se venderá, porque lo vendible es el exotismo, como banal lugar común que, no sin ironía, atraviesa tanto a estadounidenses como a brasileños *gaúchos*: “Encontré excitante la idea de andar en caricicas con una gringa pelirroja. (...) Les contaría a mis amigos en Brasil. Por fin yo a las caricias con una bella gringa pelirroja. No hay hombre brasileño que no se entusiasme con ese *flash*: un retraído escritor *gaúcho* apropiándose del cuerpo de una norteamericana. Y encima pelirroja y de ojos verdes. Sonreí complaciente con mi frivolidad. Nadie estaba libre de soñar con sus estrellas de la infancia. Ni aún un retraído escritor *gaúcho*.” (157)

²³ Ubicar un *oikos* o *domus* (la traducción latina de *oikos*) es lo que domestica al viaje atribuyéndole ciertos límites. El *oikos* define o delimita el movimiento del viaje de acuerdo con esa vieja prescripción aristotélica de una trama bien construida: una que tenga un principio, un nudo y un desenlace. De hecho, el viaje solo puede ser conceptualizado en



economía”) es, en las novelas analizadas en este trabajo, Brasil. Sin embargo, esos espacios no ofrecen a estos narradores ningún sentido de pertenencia, en términos simbólicos y afectivos, como *lugar propio*. Así como estos narradores buscan denodadamente ese *otro lugar* desconocido desde donde mirar el mundo, también buscan el lugar de la tranquilidad, el disfrute íntimo y, acaso, el amor desinteresado con un otro. Y esos otros hogares son, acaso, encontrados en las dos novelas: en *Hotel Atlántico*, en la playa de la infancia, en Pinhal, al final del viaje y en compañía de Sebastiao, el narrador, ya mutilado y a punto de morir, dice: “Y realmente era la primera vez en mucho tiempo que me consideraba en mi propia casa” (116). En *Bandoleros*, el beso dado a la norteamericana pelirroja Jill y la sonrisa del enfermo João del final son los que le hacen dar cuenta de que “no valía la pena vivir”. En los dos casos, son momentos efímeros que se pierden rápidamente pero por los que el narrador haría *cualquier cosa* por detener y conservar porque tienen “la honrada misión de mantenernos en el cielo” y porque generan en él un efecto anestésico que interrumpe “la vida” con la feliz promesa de salirnos de ella, no como potencialidad sino como posible y real exilio vital. Tal vez, esa sea la no tan pequeña misión de la literatura de hoy.

Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. *Lord de João Gilberto Noll: la experiencia del despojo*. 2006. Web: <http://www.Joãogilbertonoll.com.br/resenhas.html>. Acceso: 05/2016.

Avelar, Idelber. *João Gilberto Noll e o fim da viagem*. 1999. Web: <http://www.tulane.edu/~avelar/noll.html>. Acceso: 05/2016.

términos de puntos de partida y de llegada y de la distancia (temporal y espacial) entre ellos.” (9)



Castello, José. Autor despedaçado. 2004. Web: <http://www.Joãogilbertonoll.com.br/resenhas.html>. Acceso: 05/2016.

---. Memórias desmemoriadas. 2002. Web: <http://www.Joãogilbertonoll.com.br/resenhas.html>. Acceso: 05/2016.

Dairon, Normand. L'art de voyager. *Poétique* 73 (1988). Resumen y traducción hechos por la cátedra de la Dra. Beatriz Colombi para el seminario *Viajes* dictado en la Facultad de Filosofía y Letras (U.B.A.) durante el primer cuatrimestre de 2004.

Giorgi, Gabriel. Lugares comunes: "Vidas" desnudas y ficción. 2008. Web: <http://www.redkatatay.org/sitio/talleres/grumo.pdf>. Acceso: 05/2016.

Noll, João Gilberto. *Hotel Atlántico*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2014.

---. *Bandoleros*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2007.

Van Den Abbeele, Georges. "La economía del viaje". Introducción de *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*. Oxford: University of Minnesota Press, 1992. Xiii-xxx. Traducción de la cátedra de Literatura Argentina I (2006) de la Facultad de Filosofía y letras de la Universidad de Buenos Aires.